

Nord infini, intime et industriel. Sémantiques du Nord dans le triptyque abitibien de Louise Desjardins

Élise Salaün (Université de Sherbrooke)

Résumé

Les romans de la Québécoise Louise Desjardins présentent la construction narrative d'un Nord dont les couleurs chaudes irradiant les souvenirs subjectifs de l'enfance à Rouyn-Noranda (Nord intime), alors que la lumière faite de couleurs froides brouille les frontières objectives du ciel et de la terre, de l'Amérique et de l'Europe, en créant ainsi un effet d'immensité et d'universalité (Nord infini). Cette dialectique (subjectif-objectif) cache pourtant une vision pessimiste et désillusionnée d'un Nord finalement sans beauté fait de « mines, de roc et de dureté », où l'hiver laisse apercevoir le « désastre des coupes à blanc » (Nord industriel). Dans cet article, l'auteure décrit l'interaction entre le Nord infini et le Nord intime, mais, surtout, examine la dimension écologique présente dans la construction du Nord industriel, sans doute le plus réel et le plus actuel.

 sapins blancs sapins rouges concolores et gracieux
 sapins grandissimes sapins de Babel coiffeurs des saisons
 pilotis des villes fantasques locomotives gercées
 toit des mines sapin bougie des enfances
 j'écris arbre arbre pour l'arbre¹

Paul-Marie Lapointe, *Arbres*

Dans l'imaginaire populaire occidental, le Nord est encore souvent perçu comme un immense camaïeu de blanc, de bleu et d'argenté, couleurs irisées par une lumière froide qui abolit toutes les frontières pour ne laisser place qu'au vide et au vent glacial. Dans son texte « Au nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Daniel Chartier nomme cette conception le « Nord esthétique² ». Les éléments qui construisent ce Nord sont puisés à même un réservoir commun de stéréotypes et de clichés qui en font un espace immuable, objectif, existant comme en dehors de toute pensée personnelle. Michel Onfray témoigne aussi de cette vision dans *Esthétique du pôle Nord* : « Dans ce monde apparemment immobile, stable et

¹ Paul-Marie Lapointe, « Arbres », *Le réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1971 [1960], p. 172.

² Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature et en arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 19.

silencieux, la puissance parle, celle de la nature radicale et amoral, tellurique et primitive, inhumaine et majestueuse³. » À l'opposé, lorsqu'un individu décrit sa conception personnelle du Nord, il apparaît souvent des couleurs et une lumière beaucoup plus chaudes. En fait, le Nord cesse alors d'être uniquement un espace pour se transformer en milieu de vie, en expérience intime. Somme toute, il devient une figure informée par le discours. Comme le dit encore Daniel Chartier : « Déterminé par un système discursif et non plus comme une description, le Nord se déploie dans son épaisseur historique [...] »⁴. Or, le discours entraîne une nécessaire et logique conséquence : la subjectivité.

Les trois romans de Louise Desjardins, *La love* (1993), *Darling* (1998) et *So long* (2005)⁵, illustrent particulièrement bien cette dialectique d'un Nord comme temps subjectif qui se superpose à un Nord comme espace objectif. Par l'entremise de trois héroïnes autodiégétiques qui entretiennent une relation passionnée avec l'Abitibi, au nord-ouest du Québec, se détermine un Nord étonnamment contrasté. D'une part, il y a le Nord qu'on pourrait qualifier d'infini, construit de couleurs froides et de lumière franche, qui détruit toute frontière et qui sert surtout à évoquer l'immensité des espaces nordiques, dans lesquels la subjectivité ne peut que se perdre. En contrepartie, dans tous les récits de Desjardins, il existe un Nord intime, dont les couleurs et la lumière chaude enveloppent et font chatoyer les souvenirs de l'enfance disparue. La subjectivité y est à son apogée, limitant la perception du monde au regard des personnages alors qu'ils étaient enfants.

Entre ces deux opposés, se profile un autre Nord, plus fugace celui-là, que l'on pourrait appeler le Nord industriel, et qui se définit par une conjonction particulière du temps et de l'espace. Il possède une importante composante historique d'abord, dans la mesure où l'Abitibi est un territoire d'habitation créé de toutes pièces par une entreprise gouvernementale de colonisation dans les années 1920 et 1930, qui a permis l'installation de la grande industrie, minière et forestière, quelques années plus tard. L'espace du Nord industriel est composé des marques de la présence de l'industrie dans le paysage abitibien, que ce soit par les rejets de la mine : « La moque sent la rouille sous nos pieds. La rouille ou les égouts. Mon père, qui sait tout, dit que les déchets de la mine forment une croûte épaisse⁶. » (*LL*, 11), ou encore par l'exploitation de la forêt boréale : « Souvent elle avait ainsi suivi son père, Arthur des bois, qui lui avait légué cette terre entourée de

³ Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Grasset, 2002, p. 19.

⁴ Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Les trois romans ont été publiés à Montréal, par Leméac éditeur. Désormais, les références à ces romans seront indiquées par un sigle (respectivement *LL*, *D* et *SL*), suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁶ Le terme francisé *moque* renvoie au mot anglais *muck*, qui veut dire « boue », « gadoue ».

forêt coupée à blanc. » (*D*, 104) Dans les romans de Louise Desjardins, l'Abitibi, cette région nordique post-colonisation, porte diverses empreintes industrielles qu'il faut considérer, puisqu'elles s'impriment dans l'expérience et la conscience des personnages. Le Nord industriel balaie à la fois la pureté du Nord infini et l'enchantement du Nord intime, pour s'imposer comme un environnement pollué, menacé et menaçant non seulement pour la population humaine, mais pour toute la vie qui l'habite.

Il semble que la dimension industrielle – de pollution – contenue dans les romans soutienne l'idée de perte et de non-avenir des sociétés qui y sont représentées. En ce sens, l'œuvre romanesque de Louise Desjardins appartient au courant de la littérature québécoise moderne, dont parle Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, tant par son américanité bien affirmée qui évoque des enjeux postmodernes de « fin du monde », que par sa passion à recréer une vie au cœur de l'espace menacé, tellement aimé :

La conscience de la « fin du monde », déterminée dans le discours contemporain par la peur du nucléaire et par la conscience écologique, se trouve au Québec, surdéterminée par la fragilité existentielle de la communauté elle-même. Nous pensons l'être dans un rapport particulièrement angoissé avec la mort (possible, imminente, crainte, fantasmée). Mais par un curieux retournement, c'est précisément cette dimension apocalyptique ou catastrophique qui donne à la littérature moderne l'essentiel de sa force⁷.

Les diverses constructions narratives du Nord – infini, intime, industriel – interagissent au gré des événements vécus et racontés par les personnages pour laisser filtrer l'impression d'une fragilité nordique, contrairement à la force indomptable et sauvage que le mythe a longtemps laissé planer dans les zones urbanisées de l'Amérique du Nord. Mais, avant d'aborder ces constructions narratives, il importe de bien le situer géographiquement, ce Nord niché au cœur d'un espace frontalier, un de ces bouts-du-monde si caractéristiques de la littérature américaine.

Le *far west* nordique

« Je suggérerais qu'il existe de ces petites villes d'« extrême-frontière » (titre d'un recueil du poète Gérard Leblanc) qui disent toutes un point de contact du Québec (ou de l'ancien Canada-français) avec l'espace réel ou mythique américain [...] »⁸ : cette suggestion de Pierre Nepveu convient

⁷ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 88-89.

⁸ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 270-271.

très bien à la ville de Rouyn-Noranda décrite dans tous les romans de Louise Desjardins. On pourrait ajouter qu'elle convient à l'ensemble de la région abitibienne, située à la frontière nord-ouest du Québec. Bornée à l'ouest par l'Ontario, c'est-à-dire par la société anglophone, et au nord par les contrées amérindiennes, l'Abitibi constitue les limites de la culture francophone et acquiert de ce fait les caractéristiques d'un *far west* nordique, un endroit où se rencontrent les avancées de la colonisation dans la quête d'un eldorado.

Dans les trois romans de Louise Desjardins, le Nord est tout à fait relatif. L'Abitibi ne prend sa qualité nordique que lorsqu'elle est envisagée par une position sudiste de la narration. Les épisodes consacrés à l'enfance présentent l'Abitibi comme le lieu fondamental, d'où toute l'histoire et l'identité émergent. Ainsi, dans *La love*, Claude Éthier, une jeune femme de treize ans au début du roman, raconte sa vie sur une période de plus ou moins dix ans, alors qu'elle quitte Rouyn-Noranda, sa ville natale, pour aller vivre « dans le sud », à Montréal. Pauline Cloutier, l'héroïne de *Darling*, une mère de famille dans la mi-trentaine, vit à Montréal ; elle quitte sa famille et part se ressourcer en compagnie de son amant dans la maison que son père lui a léguée à Cléricy, un petit village près de Rouyn-Noranda. Finalement, dans *So long*, Katie MacLeod fête son cinquantième anniversaire en compagnie de ses filles. Ce moment charnière de sa vie sera l'occasion pour elle d'explorer ses souvenirs d'enfance à Arntfield, une ville-frontière entre l'Abitibi et l'Ontario, et aussi d'apprendre qu'elle sera grand-mère puisque sa fille Sandra lui annonce qu'elle est enceinte.

Même à travers ces résumés trop rapides, il est facile de constater que chacun des trois romans représente l'Abitibi comme le Nord vu de Montréal, et que l'éloignement en est une caractéristique importante. D'ailleurs, pour le signifier, *La love* et *Darling* décrivent de longs trajets d'autobus ou de voiture tandis que dans *So long*, l'éloignement se matérialise dans une conversation que Katie MacLeod entretient avec deux esthéticiennes à propos de sa région natale :

J'habite à Montréal, mais j'ai passé mon enfance à Arntfield. Djémila et Olga ont relevé la tête à l'unisson. Où est cette ville ? Tu la connais toi, Olga ? Non, Djémila, je ne connais pas. J'ai dit, Ce n'est pas une ville, c'est un petit village de deux cents habitants, tout au nord, près de Rouyn-Noranda. Djémila a sourcillé. Et Rouyn-Noranda, c'est où ? J'ai laissé tomber, En Abitibi. Elles n'ont pas osé aller plus loin. Le mot Abitibi ne leur disait rien, c'était évident. (SL, 111)

En réalité, l'Abitibi prend figure d'un Ailleurs éloigné, à la limite de l'inconnu. Pierre Nepveu a bien vu la fonction de cet espace lointain, typique de l'exploration du territoire américain : « Bout du monde, fond des choses :

ces mots suggèrent à la fois une limite et la révélation possible d'une vérité essentielle sur le Nouveau-Monde⁹. » La limite se trouve bien sûr dans la situation géographique de l'Abitibi aux confins nord-ouest du Québec, mais aussi dans l'enfance, comme limite temporelle des origines de l'existence. Quelle pourrait être alors la révélation essentielle sur le Nouveau-Monde dans les romans de Louise Desjardins ? En fait, on pourrait parler de révélation actuelle plus qu'essentielle, dans la mesure où le Nord industriel agit dans le présent de la narration, entre les descriptions ontologiques du Nord infini et celles, existentialistes, du Nord intime, et livre un regard réaliste sur la destruction de la nature de l'Abitibi, ainsi qu'une vision apocalyptique de la mort annoncée de cette région dans un désastre économique-écologique.

Le Nord infini

Pour bien comprendre l'interaction et les fonctions des trois constructions narratives du Nord dans l'œuvre romanesque de Louise Desjardins, examinons d'abord le Nord infini. Il est composé, comme son nom l'indique, d'une absence de frontière, ce qui en fait un espace plus qu'immense. Il est sans fin. Pour exprimer ce caractère illimité du Nord, la narration abolit rien de moins que l'horizon par toutes sortes de métaphores créant un trait d'union non équivoque entre le ciel et la terre. Parmi celles-ci, on compte les « pins blancs égarés dans le ciel des lacs gelés » (*LL*, 57), « le ciel du nord parsemé de nuages qui ont l'air de sortir tout droit de la terre » (*LL*, 132) ou encore : « On dirait qu'au bout, [la route] entre dans le ciel. » (*LL*, 156) Cette réunion du ciel et de la terre en un espace gigantesque a pour effet de réduire, sinon d'anéantir, la présence d'une quelconque subjectivité en son sein. D'ailleurs, il arrive même que l'infini nordique soit décrit comme la trajectoire sans fin d'un être humain désemparé : « elle resta cramponnée au volant, interdite, montant vers le nord comme on monte au ciel une fois qu'on est mort » (*D*, 94).

De cette dernière image ressort l'idée que le Nord se trouve quelque part « en haut », que pour l'atteindre, il faut accomplir une montée. Jean Morency a déjà démontré, dans *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, que cette perception est cartographique, donc éminemment objective en cela qu'elle provient d'une connaissance des cartes géographiques « et de la conception de l'espace qui en découle, [qui] associe la hauteur souveraine à la nordicité : ainsi on “ monte ” vers le nord comme on gravit une montagne, ou alors on vit “deux pouces *en haut* de la carte”.

⁹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, op. cit., p. 270.

L'imagination du nord impose donc l'idée d'une montée¹⁰. » Dans les romans de Louise Desjardins, l'infini du Nord se crée ainsi par l'annulation de la frontière horizontale à travers une montée verticale incessante vers un Nord qui s'abîme finalement dans le ciel.

Non seulement la frontière horizontale se trouve niée par le Nord infini, mais la frontière longitudinale aussi dans ce sens que l'immensité des paysages abitibiens se voit sans cesse comparée au nord de l'Europe. Dans *La love*, Claude décrit ainsi la Méditerranée qu'elle découvre à l'occasion d'un voyage : « Je ne la trouve pas vraiment plus grande que le lac Ontario. La lumière si bleue dans les pins blancs me rappelle celle du lac Vaudray quand, en plein milieu du mois de juillet, ma mère dit que la journée est parfaite. » (*LL*, 142-143) Dans *Darling*, le Nord de l'Italie répond à l'Abitibi et dans *So long*, le ciel d'Aberdeen en Écosse s'associe à celui de Rouyn-Noranda. De toute façon, pour Pauline, l'héroïne de *Darling*, il n'y a pas de mystère : « La montagne, la mer, la steppe, c'étaient les mêmes grands espaces de ciel. Tous les nords du monde devaient se ressembler : le nord de la France, le nord de l'Angleterre, le nord de l'Italie. Des mines, du roc, une certaine dureté. » (*D*, 150) Une lumière qualifiée de « crue » à une dizaine de reprises au fil des trois récits illumine ce Nord d'un infini total, autant horizontal que longitudinal. Il s'agit d'une lumière forte et brillante qui rejoint profondément les esprits, comme en témoigne avec jubilation la narratrice de *Darling* : « Quand elle se réveilla, ses idées étaient claires comme un ciel d'Abitibi en plein cœur du mois de janvier. » (*D*, 183)

Les couleurs froides comme le blanc, le bleu, le gris, l'argent participent aussi de la création de ce Nord infini. Le blanc de la neige surtout contribue à la confusion des sens et à l'abolition de toutes frontières, entre le ciel et la terre, mais aussi entre les objets. La petite Claude Éthier de *La Love* reste un peu désespérée devant sa ville qu'elle a du mal à reconnaître après une tempête de neige : « Les maisons sont figées, les fenêtres givrées. On dirait des rangées d'iglous. Sans contours dans la neige, elles s'alignent devant les trottoirs tout blancs. Comme si les nuages s'étaient solidifiés sous nos pieds. » (*LL*, 55)

Mis à part l'originalité de certaines images – surtout celles unissant la terre et le ciel –, l'idée d'un Nord infini dans l'œuvre de Louise Desjardins puise à même un réservoir d'éléments convenus : l'immensité de l'espace et la clarté de la lumière qui illumine ses couleurs froides. En synthétisant encore plus, on pourrait parler de représentation simplifiée et collective du Nord comme désert blanc, image canonique s'il en est, qui est d'ailleurs convoquée à quelques reprises dans l'œuvre. Cette manière de représenter le

¹⁰ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washinton Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 132.

Nord rattache d'emblée les romans de Louise Desjardins à une tradition typiquement américaine de récréation du paysage, dont Alain Suberchicot dit dans *Littérature américaine et écologie* qu'il n'a « [p]as de particularité géographique. La terre américaine est d'une simplicité extrême¹¹ ». La subjectivité semble alors être le seul moyen de s'introduire dans ces lieux dépouillés.

Le Nord intime

Ainsi, le Nord intime, beaucoup plus original celui-là, se couple au Nord infini. Il s'agit de la région habitée et aimée par les personnages dans leur enfance. Toujours la même Abitibi, mais pas du tout les mêmes contours ni la même lumière. Dans ce Nord règne l'émotion et les relations humaines proches, familiales ou amoureuses. Les frontières se resserrent autour de chacun des personnages principaux des trois intrigues, c'est-à-dire toujours une femme amoureuse, à différentes étapes de sa vie. Les trois femmes possèdent une conception mythique de l'espace, transmise par leur père, un coureur des bois dans les trois histoires, qui est arrivé à Rouyn-Noranda pour la première fois en canot. À ce sujet, il est difficile de passer sous silence cette observation de Pierre Nepveu : « Rien n'est plus typique de la modernité québécoise que cette manière d'accéder au monde moderne par le non-moderne, l'archaïque, le primitif, le "naturel"¹². » En fait, le père ouvre le pays à la modernité, à l'industrie et à la société. Il est un pionnier du Nord, au sens que les Américains ont donné au mot *pionner* dans leur épopée de l'Ouest.

D'ailleurs, dans *Darling*, le père a enseigné les noms latins des arbres à sa fille quand elle était petite et une fois grande, celle-ci lui récite le poème *Arbres* de Paul-Marie Lapointe¹³, auquel il réagit avec émotion puisqu'il découvre que la poésie peut enchâsser sa prosaïque réalité de bûcheron. La référence à Paul-Marie Lapointe appuie ce thème de l'invention d'un réel en même temps que de son imaginaire. Avec le père et le poète, la forêt et la littérature s'allient dans la description de ce lieu d'habitation, l'Abitibi, dans lequel un nouveau monde peut s'établir. L'amour viscéral de la région découverte et colonisée est manifeste dans les trois romans. Le père et ses enfants connaissent l'Abitibi et son environnement nordique sauvage, et l'aiment passionnément. Claude Éthier, la jeune adolescente bouillonnante de *La love*, a retenu que « dans le bois, on peut se cacher pour s'embrasser

¹¹ Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 106.

¹² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 88-89.

¹³ Paul-Marie Lapointe, *Choix de poèmes. Arbres*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1960.

en pleine liberté. On ne peut cerner la forêt. Dans la forêt, tout peut arriver, le soir surtout. Pourtant, mon père dit toujours que le bois est moins dangereux que la ville¹⁴. » (*LL*, 24) Pauline, de *Darling*, se réfugie aussi dans la forêt de Cléricy pour vivre la meilleure part de son histoire d'amour illicite. Cet espace, malgré ses limites indiscernables, abrite et libère les amours des êtres qui y dévoilent leur intimité sans crainte des conventions et des jugements. Ayant préservé beaucoup de son caractère sauvage, la forêt nordique se réactualise en tant que « lieu de l'errance érotique¹⁵ », qu'elle a longtemps symbolisé en Occident avant d'être soumise au contrôle humain et à sa loi de la hache.

La lumière du Nord intime est le plus souvent tamisée par le soleil couchant. Jamais une lumière crue ou froide n'éclaire les paysages évoqués lors des moments d'amour, de réflexion ou de nostalgie. Si d'aventure une scène d'amour se produit pendant le jour, la lumière directe sera métaphorisée par la chaleur comme dans « [l]e soleil de midi lui brûlait le visage » (*D*, 104) ou « ce soleil de feu qui fend le froid » (*D*, 104). Une palette de couleurs chaudes, l'orange, le rouge, le rose, le jaune, l'or, le violet, le saumon font impression sur les héroïnes alors qu'elles vivent différents événements marquants de leur existence. Contrairement aux couleurs du Nord infini qui ne s'appréhendaient que par la vue dans les descriptions, les couleurs chaudes du Nord intime imprègnent presque physiquement les personnages. L'extrait suivant, qui raconte une soirée d'été dans les bois, exprime bien cette rhétorique du Nord intime faisant appel à plusieurs sens chez Claude Éthier de *La love* :

Quand Momo est bien propre, en pyjama, on sort sur la galerie regarder le soleil qui n'en finit plus de se coucher. Rose, vert, mauve. La seule chose vraiment belle sur ce lac, c'est le soleil qui flambe au-dessus d'une bande d'épinettes bien noires et bien tassées. Le chalet, dans l'ensemble, c'est plat à mort, mais à bien y penser, rien ne vaut la douceur de l'eau quand on se baigne l'après-midi. Une petite écume se forme à la surface quand on nage. Je plonge et je plonge comme un canard huppé, je vois jusqu'au fond et je cueille des huîtres d'eau douce. L'eau est jaune et claire comme la lumière du soleil qui nous chauffe la peau. Je pense que la seule place où je voudrais passer mon éternité, c'est dans les joncs de ce lac moelleux, à flâner avec les brochets, à deviner les couleurs du coucher de soleil, à entendre les huarts la nuit, à me faire bercer par les moutons de la vague. L'hiver, je serais bien à l'abri sous des tonnes de glace et les dorés viendraient me rendre visite. Ah oui, ce serait le meilleur paradis de la terre. (*LL*, 79-80)

¹⁴ Louise Desjardins, *La love*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, traduit de l'anglais par Florence Naugrette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992, p. 148.

Non seulement, les couleurs chatoyantes du coucher de soleil se donnent à la vue, mais l'eau lumineuse (jaune) caresse et berce le corps de l'adolescente ; elle s'imagine que, même pendant l'hiver, l'eau la protégerait et l'illuminerait de ses poissons si bien nommés *dorés*. Quelques lignes plus loin, il est question des framboises mûries par la lumière chaude dont le sucre saoule les taons qui s'en gavent. Ainsi, le Nord intime existe à travers les sens des personnages, la vue, le toucher, le goût. Il est appréhendé subjectivement et rendu comme tel dans la remémoration de l'enfance. Évidemment, contrairement au Nord infini, le Nord intime voit ses frontières limitées à la subjectivité de l'individu qui l'évoque. Or, plutôt que d'invalider le réel par l'unicité du point de vue, la subjectivité pourrait bien le faire accéder à une existence plus précise, mieux connue et, du même coup, révéler les ravages que lui fait subir la grande industrie. Comme l'écrit Barry Lopez, un écrivain de l'environnement majeur aux États-Unis, qui revendique la connaissance individuelle et personnelle de la nature : « The geographies of North America, the myriad of small landscapes that make up the national fabric, are threatned – by ignorance of what make them unique, by utilitarian attitudes, by failure to include them in the moral universe, and by brutal disregard¹⁶. » Ainsi, dans l'imaginaire collectif, une certaine ignorance a fait de l'Abitibi un espace immense, indifférencié, aux ressources naturelles infinies, tant sur la terre (la forêt) que sous la terre (les mines). Pourtant, le regard subjectif des personnages de Louise Desjardins laisse paraître certaines menaces qui pèsent sur ce qui est en définitive un *small landscape* de l'Amérique du Nord, unique, particulier et, maintenant, fragile.

Le Nord industriel

Le Nord infini et le Nord intime sont les deux représentations dominantes de l'univers romanesque de Louise Desjardins. Cependant, ils ne font pas écran à un autre Nord, marqué celui-là par l'industrie, comme en témoigne la première page de *La love* qui s'ouvre sur ces lignes : « Certains jours, le gaz de la mine envahit le ciel de Noranda et nous fait tousser. Une odeur âcre nous arrive dans le nez et nous donne envie de vomir. » (*LL*, 9) En plus de franchir les frontières corporelles des personnages par tous les sens, le Nord industriel brouille l'horizon du Nord infini : « Les cheminées de la mine crachaient des nuages mordorés qui sabotaient le bleu limpide du

¹⁶ Barry Lopez, *About this life : Journeys of the Threshold of Memory*, New York, Random House, 1998, p. 141-142. « Les géographies nord-américaines, la multitude de paysages qui constituent l'espace national, sont menacées – par l'ignorance de ce qui les rend uniques, par des interventions utilitaristes, par l'échec à les inclure dans la morale générale et par une indifférence brutale. » ; je traduis.

ciel. » (LL, 152) Même chose pour les coupes à blanc qui, tentant de se dérober à la vue par ce que les ingénieurs forestiers appellent des bandes de protection, ne laissent pas dupe la Pauline Cloutier de *Darling* :

Elle pouvait prévoir quels seraient le prochain lac et la prochaine rivière, seuls points de repère dans la monotonie des épinettes et des sapins en bordure. Cela, elle le savait, n'était qu'un rideau esthétique. L'été, la touffeur des arbres camouflait le désastre des coupes à blanc, mais l'hiver, on pouvait apercevoir le vide à travers la bande « de protection » d'épinettes clairsemées.

Comment avait-on pu abattre autant d'arbres impunément ? La pêche et la chasse étaient réglementées, mais pas la coupe du bois. Comment la faune pouvait-elle survivre sans la flore ? Cette question, son père l'avait souvent posée. (D, 82-83)

Il n'y a pas de réponses à ces questions dans le roman, elles signifient plutôt le désarroi des personnages devant les pratiques industrielles qui changent profondément l'écosystème de la région et en perturbent l'évolution. L'empreinte industrielle sur le paysage est non seulement un fait observable de loin, mais un phénomène de proximité pour les personnages qui vivent de longs moments de leur vie tout près des rejets toxiques, que ce soit à la maison : « Chez nous, on ne voit pas le lac, on est plutôt collés sur les cheminées de la mine et le trassel¹⁷ » (LL, 29), ou à l'école : « Le couvent du Saint-Esprit, où je fais mes quatre premières années de classique, est une sorte de vieille maison au toit en déclive située à Rouyn, en face des cheminées de la mine, juste au bord du lac Osisko, bien vert et bien puant. » (LL, 37)

Toutes ces descriptions des résidus toxiques font penser à ce que Pierre Nepveu appelle le « texte dépotoir » en parlant de *French kiss* (1974) de Nicole Brossard :

Texte-dépotoir, où ne surgira pas par hasard la notion de « recyclage », qui appartient nettement au registre écologique, un des aboutissements désormais réalisés de la modernité et des idéologies qui s'y rattachent. L'écologie est l'au-delà du non-sens moderne, la reprise de celui-ci à même la vision d'un système complexe de forces, d'une organisation de ressources vitales¹⁸.

Dans *La love*, *Darling* et *So long*, malgré la présence abondante des déchets, la notion de recyclage est absente. En aucun cas, les résidus ne sont transformés et renvoyés dans le cycle naturel. En fait, les rejets de l'industrie minière et les dévastations de l'industrie forestière constituent des atteintes

¹⁷ *Trassel*, francisation du terme anglais *trestle*, renvoie, dans le contexte, à un pont de chemin de fer.

¹⁸ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 151.

quasi permanentes à l'intégrité de l'habitat d'une société implantée à l'origine dans un espace vierge. Autant les souvenirs de l'arrivée du père et de l'enfance des héroïnes – en somme le récit de l'arrivée de la modernité – sont colorés et irisés de lumière chaude, autant les déchets toxiques s'imposent d'eux-mêmes aux personnages et ne font que polluer ; ils agissent en définitive comme le poison multicolore d'une modernité aboutie dans l'exploitation irraisonnée et définitive des ressources naturelles. La présence de la pollution pose en elle-même la question de la pérennité des sociétés établies dans ce Nord juste assez éloigné pour susciter l'indifférence et le détachement d'une masse critique de la population. C'est précisément ce qu'écrit Cinthia Deitering dans « The postnatural novel. Toxic consciousness in fiction of the 1980s » : « toxic waste seems to function in recent fiction both as cultural metaphor for a society's most general fears about its collective future and as expression of an ontological rupture in its perception of the Real¹⁹ ».

Dans *So long*, dont il n'a pas été beaucoup question jusqu'ici, l'exploitation minière est au cœur de la société représentée. Le père de Katie MacLeod est venu d'Écosse pour profiter de la manne économique des mines d'or. Dans les années 1950, toute une société s'est établie au nord-ouest de l'Abitibi, société servant surtout de main-d'œuvre aux patrons des mines qui « savaient que, pour que l'or jaillisse de la terre, il fallait fournir aux mineurs de l'alcool, de la musique et des femmes » (*SL*, 15). Cet or pourtant ne jaillit pas si facilement. Une à une, les mines ferment, laissant les travailleurs dans le désœuvrement et une pauvreté grandissante. Les villages se vident de leurs habitants. Le père de Katie MacLeod, quant à lui, s'avère un incorrigible rêveur qui espère toujours trouver l'or, sa lumière. Plusieurs fois, en anglais dans le texte puisque ce personnage est Écossais, il exprime la certitude de la proximité de l'or : « *I'll never leave, we're walking on gold here* » (*SL*, 17) ou encore « *we sit on gold* » (*SL*, 113). Bien que sa femme et ses enfants cherchent à le convaincre de quitter la région, le père refuse avec entêtement. Il perd le sens du réel. Pour lui, la frontière de l'écorce terrestre qui le sépare de l'or tant convoité n'est pas infranchissable. Les conditions économiques désastreuses pour la population abitibienne, provoquées par la fermeture des mines, transforment pourtant peu à peu la réalité de l'or en illusion, en toc qui fait le désespoir des gens, dont la mère de Katie qui ne voit aucun avenir pour sa famille dans une Abitibi dévastée. Elle écrit à son fils :

¹⁹ Cinthia Deitering, « The postnatural novel. Toxic consciousness in fiction of the 1980s », Cheryl Glolfelty and Harold Fromm [éd.], *The Ecocriticism reader*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1996, p. 197. « [...] les déchets toxiques semblent agir, dans l'imaginaire récent, à la fois comme une métaphore des peurs les plus répandues de la société actuelle ainsi que comme l'expression d'une rupture fondamentale dans sa conception du réel » ; je traduis.

Je veux déménager à Montréal, mais James ne veut rien entendre. Il pense toujours que le prix de l'or va remonter, que le village va revivre. Je ne le changerai pas, il s'illusionne depuis qu'il a mis les pieds à Arntfield. Le village ne vivra jamais, la région mourra de sa belle mort quand les compagnies auront extrait tout le minerai, auront coupé tous les arbres, auront pollué tous nos lacs. Nous serons alors forcés de partir. Ou bien nous crèverons d'ennui. (SL, 147 ; en italique dans le texte)

Maintenant âgée de cinquante ans, Katie MacLeod se souvient de la douleur de sa mère de vivre d'espoir dans un environnement dominé par des pratiques économique-industrielles sauvages : « les fondateurs [de la mine Aldermac], deux Torontois, ont raflé l'or avant de tout fermer » (SL, 114). Katie, vivant elle-même dorénavant à Montréal, apprend que sa fille Sandra est enceinte. Or, SandraNord, plus au nord encore que l'Abitibi, est décrit par la protagoniste comme : « un espace si grand qu'[elle] avait l'impression de flotter dans une autre planète » (SL, 87). Pourtant, cette autre planète encore plus nordique rejoint bien vite le Nord industriel, socialisé, quand Katie remarque : « À l'intérieur du cottage, c'était exactement comme dans nos maisons du Sud. Même micro-ondes, même téléviseur. » (SL, 87)

Les trois romans de Louise Desjardins contiennent chacun trois représentations signifiantes du Nord. Le Nord infini en appelle aux éléments de l'imaginaire collectif dans sa construction traditionnelle faite d'immensité et de lumière froide. Le Nord intime fait référence à l'expérience émotive et subjective dans l'évocation d'un milieu de vie naturel, sauvage et sensuel. Finalement, le Nord industriel surgit dans les narrations avec ses conséquences environnementales et sociales négatives. Ainsi, les deux premières formes de nordicité émanent des personnages, proviennent de leur appréciation des paysages ou de leurs sensations en milieu naturel. La troisième forme, industrielle, se manifeste d'elle-même aux sens humains. La vue des coupes à blanc et des nuages toxiques, le goût acide et les odeurs âcres des émanations, le bruit des sirènes de la mine pour avertir du danger d'un coup de grisou, tout cela heurte les personnages. Ainsi, les Nord infini et intime sont finalement télescopés par le Nord industriel qui transforme la nature au point de compromettre l'avenir des êtres qui l'habitent ou l'habiteront.

L'étrange souhait de Katie le soir de ses cinquante ans se formule donc ainsi : « J'ai souhaité l'impossible : Que mes filles arrivent à aimer et à se sentir libres en même temps ! Que le bébé de Sandra respire de l'air pur, boive de l'eau claire ! » (SL, 126) Même tout au nord, pour la grand-mère, il semble impossible que l'enfant à naître vive dans un environnement non contaminé.

boive de l'eau claire ! » (SL, 126) Même tout au nord, pour la grand-mère, il semble impossible que l'enfant à naître vive dans un environnement non contaminé.

L'analyse du triptyque abitibien de Louise Desjardins se termine sur une note assez pessimiste, même si aucun des trois textes ne se fait alarmiste. Le Nord, tel que représenté dans l'œuvre romanesque de Desjardins, peut s'apparenter à une scène de théâtre dans laquelle les personnages se trouvent confrontés à des enjeux existentiels. D'abord soumis au mythe des grands espaces qui offrent la liberté, ils sont libres de toutes les jouissances, dont celle d'exploiter les ressources naturelles pour en retirer des bénéfices économiques. Pourtant, l'attrait de ces bénéfices entraîne à son tour un coût pour la nature autant que pour les humains qui l'habitent : la pollution. Dans cette perspective, il devient difficile de considérer que, pour une part, le mythe du coureur des bois, mi-homme, mi-canoë, qui explore, découvre et s'approprie l'Abitibi est noble et que, d'autre part, le mythe de l'Eldorado qui a mené des hommes d'affaires et des ouvriers à creuser des mines et à polluer des lacs pour s'enrichir, ne l'est pas. C'est pourquoi *La love, Darling* et *So long* témoignent chacun, sans la dénoncer cependant, de la présence industrielle par l'empreinte des résidus toxiques et des coupes à blanc qu'elle laisse sur le paysage abitibien. Le Nord de Louise Desjardins, situé entre la région très urbanisée du Sud du Québec et celle encore presque inhabitée du Nunavik, n'est donc pas épargné par la dévastation ; il s'y joue un innocent drame romantique d'amour filial et humain, sur un fond de tragédie naturelle annoncée.