

Écocritique comparée de Jean Marc Dalpé et de Joseph Boyden

Martine Noël

Thèse soumise à la
Faculté des arts
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Bureau des études supérieures
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Martine Noël, Ottawa, Canada, 2018

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier ma directrice Lucie Hotte pour son encouragement, elle qui m'a d'abord incité à procéder au doctorat et qui m'a soutenue malgré les défis organisationnels et personnels causés par une maladie grave. Je dois aussi reconnaître ses précieux conseils pour les aspects théoriques de ma recherche et, surtout, ses nombreuses relectures de la présente thèse.

Merci aussi à Ariane et Véronique, pour nos sessions d'écriture, pour la découverte de Thèsez-vous et pour votre oreille toujours attentive. Vous avez été des bouées de sauvetage. Je tiens aussi à souligner l'excellent travail de révision de Véronique. Merci aussi à toutes les autres amies des études supérieures que j'ai vues passer ou qui se sont ajoutées en fin de parcours, ainsi qu'à mes amies à l'extérieur du monde universitaire. Merci de me sortir de la solitude de la rédaction.

Je dois absolument remercier mon mari, Stéphane La Salle, qui a été entraîné, un peu malgré lui, dans l'aventure du doctorat, mais qui a toujours su reconnaître ma passion.

Finalement, je souhaite remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, le Régime des bourses d'études supérieures de l'Ontario, la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa, le Département de français de l'Université d'Ottawa, ainsi que le Syndicat canadien de la fonction publique, section locale 2626, qui m'ont tous appuyé financièrement.

RÉSUMÉ

Ma thèse est une étude comparée des œuvres de Joseph Boyden et de Jean Marc Dalpé, et plus spécifiquement de leur imaginaire spatial. Mon analyse se veut essentiellement géocritique et géosymbolique. Elle s'inspire des travaux de Bertrand Westphal, qui s'intéressent à l'insertion et la transformation littéraire des espaces humains. L'ancrage géographique nordique des textes de ces deux auteurs, et plus spécifiquement dans le Nord ontarien où la nature est omniprésente, me semble particulièrement porteur de sens. Il s'agit d'ailleurs de l'élément principal permettant de rassembler et de comparer les œuvres de Boyden et de Dalpé.

Mon étude se centre ainsi sur la géocritique, mais se veut surtout une écocritique, puisque cette approche me permet de cerner davantage les thèmes et les symboles issus spécifiquement de l'environnement naturel. Je procède donc à une exploration du *wilderness* littéraire dans les œuvres, qu'il soit forestier, minier, aquatique ou vivant. Grâce aux travaux de William Cronon, je note que ce concept est remis en question dans les œuvres du corpus, car il ne s'agit pas ici d'un *wilderness* en tant que nature vierge. Les personnages vivent, au contraire, à proximité de la forêt, entretiennent un contact quotidien avec la nature. Une véritable relation entre les personnages et les éléments de leur environnement se met donc en place.

Toutefois, cette relation n'est pas toujours idyllique, car la nature sauvage demeure tout de même dangereuse. Les auteurs puisent parfois dans un symbolisme plutôt universel ou connu, celui des bêtes sauvages dangereuses et des monstres. La forêt boréale est menaçante, et évoque les ouvrages de Robert Progue Harrison ou encore de Margaret

Atwood. L'hiver et le froid soutiennent le thème de la survivance. Ma thèse montre aussi que le sentiment d'emprisonnement suscité par la forêt est une symbolique récurrente.

Il existe un lien de parenté entre l'univers de la nature sauvage et l'imaginaire de la biorégion du nord ontarien. Cet imaginaire est marqué par des symboles qui cadrent avec l'expérience que font les personnages du *wilderness*, mais il est aussi teinté par la mythologie autochtone et renvoie ainsi à la présence importante des peuples des Premières Nations dans la région. En somme, mon analyse du symbolisme écologique s'intéresse à la présence d'un *wilderness* nord ontarien polysémique et multiforme dans les œuvres à l'étude.

En outre, par sa nature comparative, ma thèse montre que malgré les différences de langue, et les différences culturelles qui en découlent irrémédiablement, il y aurait un imaginaire du *wilderness* commun à ces auteurs canadiens bien connus, imaginaire cependant directement tributaire de la géographie ontarienne.

Pour Aurélie, qui est née en même temps que cette thèse.

INTRODUCTION

Dans son *Essai sur la littérature canadienne*, Margaret Atwood souligne que « les paysages des poèmes [et autres textes littéraires] sont souvent des paysages intérieurs, les cartes d'un état d'esprit¹ ». Une étude de l'espace littéraire tient donc compte à la fois des descriptions de lieux, de leur influence sur la psychologie des personnages et de leur valeur symbolique; il s'agit donc, à toute fin pratique, d'une étude de l'expérience humaine de l'espace. Il est clair que la représentation de la géographie en littérature revêt une importance capitale puisque les auteurs qui représentent textuellement des éléments géographiques rendent compte de la relation entre l'être humain et son environnement. Cette relation, lorsqu'on considère le développement du « *sense of place* » – qu'on pourrait traduire par l'esprit du lieu lié à un sentiment d'appartenance² –, est liée à la création de l'identité puisque, comme le soutient Kent Ryden,

[a] *sense of place* [...] takes in more than the physical features of the landscape; it takes in the deep and subtle meanings that people assign to those landscapes. It “results gradually and unconsciously from inhabiting a landscape over time, becoming familiar with its physical properties, accruing a history within its confines.”³

Or, pour des textes émanant du Nord de l'Ontario, il semble que certains éléments géographiques retentissent de façon particulière. En effet, la *nature* est particulièrement porteuse de sens, transcendant davantage l'inconscient et inspirant plus que tout autre élément géographique le « *sense of place* ».

Deux auteurs canadiens ont été retenus pour la présente thèse : Jean Marc Dalpé, dramaturge, poète et romancier franco-ontarien, dont l'espace littéraire de prédilection, pour ses premières œuvres du moins, est le Nord ontarien, et Joseph Boyden, nouvelliste et

¹ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, trad. d'Hélène Filion, Montréal, Boréal, 1987.

² J'utiliserai dorénavant le terme anglais.

³ Kent Ryden, *Mapping the Invisible Landscape : Folklore, Writing, and the Sense of Place*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993, p. 38, cité par Joni Adamson, *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism. The Middle Place*, Tucson, The University of Arizona Press, 2001, p. 70.

romancier anglophone métis, qui s'inspire surtout de son héritage autochtone⁴ et dont l'espace littéraire de choix reflète son inscription dans le Nord sauvage. L'espace et les cultures dont sont issus ces auteurs sont mis en scène dans leurs œuvres. Comme le souligne la psychocritique Rinda West, « *does it not make sense that people who live intimately with the forest – or the plains or the desert – should have different assumptions about nature, different approaches to knowing it?* » La nature, omniprésente dans le nord ontarien, est inévitablement textualisée dans les œuvres des auteurs à l'étude, comme dans celles de nombreux auteurs canadiens. C'est d'ailleurs ce que rappelle Margaret Atwood lorsqu'elle soutient que la prépondérance de la nature dans la littérature canadienne témoigne d'une réalité typique de notre pays, et qu'« il n'est pas étonnant que, dans un pays où la profusion d'arbres, de lacs et de rochers est si disproportionnée par rapport au nombre de ses habitants, nous retrouvions partout des images de cette Nature⁶. »

Mon étude s'inscrit dans cette foulée car j'ai noté, lors de mes lectures, plusieurs affinités entre la géographie littéraire, voire l'imaginaire spatial, de Dalpé et celui de Boyden. Aussi, malgré le fait que l'un écrit en français et l'autre en anglais, il y a, selon moi, des ressemblances dues au fait qu'ils mettent en scène le même espace, soit la région du nord ontarien. J'identifierai donc, tout au long de ma thèse, ces similitudes, je cernerai aussi les différences entre les deux imaginaires spatiaux, puis, grâce à un appareil méthodologique

⁴ L'appartenance de Boyden à la nation métisse a été remise en question. Joseph Boyden est né à Toronto en 1966 et se réclame d'un héritage autochtone tant du côté paternel que maternel dès ses premières entrevues publiques. Cependant, une controverse éclate en décembre 2016, alors qu'un groupe de journalistes, de figures publiques et de chercheurs l'accusent de mentir quant à son identité, et parlent même d'appropriation culturelle. Comme l'héritage autochtone de Boyden n'est pas documenté et ne peut donc pas être confirmé, l'affaire demeure non résolue. L'image publique de Boyden a beaucoup souffert de ces soupçons devenus dénonciations. Cependant, cela n'a aucun impact sur mes analyses. Je ne tiens pas compte de l'identité de l'auteur et m'en tiens au contenu de ses textes.

⁵ Rinda West, *Out of the Shadow. Ecopsychology, Story, and Encounters with the Land*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2007, p. 85.

⁶ Margaret Atwood, *op.cit.*, p. 7.

s’inspirant largement de la symbolique, j’analyserai le rôle de la nature au sein des œuvres. En somme, ma thèse vise à analyser la représentation et le rôle de l’espace dans les textes des deux auteurs, qui écrivent dans des langues différentes (le français et l’anglais), en privilégiant une approche poétique, inspirée surtout de la géocritique.

Corpus d’étude

L’analyse portera sur cinq œuvres de Jean Marc Dalpé, soit les recueils de poésie *Les Murs de nos villages*⁷ et *Gens d’ici*⁸, les pièces de théâtre *1932, la ville du Nickel : une histoire d’amour sur fond de mines*⁹ (aussi connue sous le nom de *Nickel*) et *Le Chien*¹⁰, ainsi que le roman¹¹ *Un Vent se lève qui éparpille*¹². Seules ces œuvres dalpiennes sont retenues parce qu’elles ont en commun d’être situées dans le Nord ontarien, espace moins présent dans d’autres œuvres du même auteur telles que le recueil de poèmes *Et d’ailleurs*¹³, et les pièces *Eddy*¹⁴ ou *Lucky Lady*¹⁵ où le Nord est remplacé par l’espace urbain de Montréal. De Boyden, j’analyserai le recueil de nouvelles *Born With a Tooth*¹⁶ et les romans *Three Day Road*¹⁷, *Through Black Spruce*¹⁸ et *Wenjack*¹⁹. Un seul ouvrage boydien est écarté de la

⁷ Jean Marc Dalpé, *Les Murs de nos villages*, Sudbury, Prise de parole, 1980. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l’exposé après le sigle « LMNV ».

⁸ Jean Marc Dalpé, *Gens d’ici*, Sudbury, Prise de parole, 1981. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l’exposé après le sigle « GD ».

⁹ Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, *1932, la ville du Nickel : une histoire d’amour sur fond de mines*, Sudbury, Prise de parole, 1984. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l’exposé après le diminutif « *Nickel* ».

¹⁰ Jean Marc Dalpé, *Le Chien*, Sudbury, Prise de parole, 1987. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l’exposé après le sigle « LC ».

¹¹ J’analyse les genres littéraires sans distinction car je m’intéresse davantage à leur contenu (la thématique et les symboles) qu’à la forme.

¹² Jean Marc Dalpé, *Un vent se lève qui éparpille*, Sudbury, Prise de parole, 1999. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l’exposé après le sigle « UVSL ».

¹³ Jean Marc Dalpé, *Et d’ailleurs*, Sudbury, Prise de Parole, 1984.

¹⁴ Jean Marc Dalpé, *Eddy*, Sudbury /Montréal, Prise de Parole / Boréal, 1995.

¹⁵ Jean Marc Dalpé, *Lucky Lady*, Sudbury, Prise de Parole, 1995.

¹⁶ Joseph Boyden, *Born With a Tooth*, Toronto, Cormorant Books, 2001. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l’exposé après le sigle « BWAT ».

¹⁷ Joseph Boyden, *Three Day Road*, Toronto, Penguin Canada, 2005. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l’exposé après le sigle « TDR ».

présente thèse, soit le roman historique *The Orenda*²⁰. Bien que ce texte soit rempli d'éléments naturels, il s'inscrit dans une toute autre ère (celle de la colonisation), ce qui fait en sorte qu'il n'est pas représentatif de l'imaginaire boydien présent dans le reste de l'œuvre de l'auteur. Les textes situés à l'époque contemporaine sont privilégiés, car ils peuvent être comparés à ceux de Dalpé qui se déroulent aussi à ce moment.

Les murs de nos villages, premier recueil poétique de Dalpé, a comme thème principal la mémoire et, par extension, l'importance de la commémoration. L'auteur y livre à la fois le quotidien et l'histoire des Franco-Ontariens. Le recueil porte d'ailleurs le même titre qu'une pièce de théâtre produite à l'automne 1979²¹ et écrite par un collectif d'auteurs, dont faisait partie Dalpé. La pièce raconte une journée dans la vie d'un village ontariois. Dans la pièce comme dans le recueil, le sentiment d'appartenance au lieu est prégnant. Des thèmes semblables sont abordés dans *Gens d'ici*, Dalpé s'était donné comme mission de raconter la vie du peuple franco-ontarien, surtout des gens qui habitent dans le Nord, des gens qui y vivent et qui y travaillent, comme le dit le titre. Il rend compte, en vers, d'une réalité surtout « affectée par [le] passé [de la communauté franco-ontarienne], celui des Grandes Guerres, de la Dépression et de ses traditions religieuses et culturelles²² ». Dalpé met aussi en scène le quotidien des travailleurs œuvrant dans les industries forestières, souvent frustrés parce qu'ils ne sont pas propriétaires des usines, mais qui possèdent une grande fierté identitaire et un fort sentiment d'appartenance au lieu.

¹⁸ Joseph Boyden, *Through Black Spruce*. Toronto, Penguin Canada, 2008. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l'exposé après le sigle « TBS ».

¹⁹ Joseph Boyden, *Wenjack*, Toronto, Hamish Hamilton / Penguin Books Canada, 2016. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l'exposé.

²⁰ Joseph Boyden, *The Orenda*, Toronto, Hamish Hamilton Canada, 2013.

²¹ Lucie Hotte, « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », dans Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph-Yvon Thériault (dir.), *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, collection « Amérique française », 2009, p. 340.

²² Micheline Marchand, « Les gens d'ici... en poésie », *Liaison*, n° 20, février-mars 1982, p. 25.

La pièce de théâtre *1932, la ville du Nickel : une histoire d'amour sur fond de mines*, écrite en collaboration avec Brigitte Haentjens, se situe à Sudbury en 1932 et raconte l'histoire de mineurs d'origines culturelles variées en pleine crise syndicale. Comme l'indique le titre complet de la pièce, il y a aussi une histoire d'amour, soit celle entre Clara, fille et veuve de mineur, et Jean-Marie, un des mineurs en grève. La pièce est un drame parce qu'elle contient de nombreuses morts dues aux dangers de la mine, mais aussi parce qu'elle présente de nombreux échecs, soit celui des tentatives de syndicalisation, celui des rêves d'émancipation et d'aventures inaboutis de tous les jeunes adultes de la pièce, ainsi que celui de la liaison amoureuse entre Clara et Jean-Marie.

La plus connue des pièces de Dalpé, *Le chien*, lui a mérité le Prix du Gouverneur général en 1989²³. Elle raconte le retour à la terre natale de Jay, un jeune homme désavoué et exilé après une discorde familiale. Quelque part dans le Nord de l'Ontario, il retrouve son père agressif, le sage fantôme de son grand-père, sa mère violentée et prise au piège, et sa demi-sœur enceinte et victime d'un viol par le père. Les récits de ces voix nous révèlent le désespoir profond de la famille qui habite une terre abandonnée, à l'écart d'un village morne, perdu, et près de sombrer dans l'oubli. C'est donc sur la terre paternelle, entourée de la forêt sauvage du Nord, que Jay doit confronter la rage – la sienne, celle de son père, celle des femmes victimes et celle d'un chien qui ne cesse d'aboyer.

Un vent se lève qui éparpille, l'unique roman de Dalpé, a lui aussi remporté le prix du Gouverneur général, cette fois en 2000²⁴. Comme *Le chien*, le roman est polyphonique. Il met en scène le couple de Tante Rose et Oncle Joseph, aux prises avec une tragédie d'inceste, puisque Joseph est devenu l'amant de leur nièce et fille adoptive, Marie. Le jeune

²³ Stéphanie Nutting, « Dalpé, Jean Marc », *L'Encyclopédie canadienne*, 2 avril 2007, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/dalpe-jean-marc/>). Consulté le 9 novembre 2017.

²⁴ *Ibid.*

Marcel, amoureux de Marie qui n'a jamais vraiment retourné ses sentiments d'affection, est aussi mêlé à cette histoire. Épris de jalousie, Marcel abat l'oncle Joseph avec son fusil de chasse, et devra purger une peine de prison de plusieurs années. Marie désire fuir, mais, comme elle est enceinte, elle se voit contrainte de rester avec sa tante Rose, devenue folle, voire suicidaire, depuis la trahison de son mari. Ce drame violent se déroule, lui aussi, sur une ferme du Nord.

L'œuvre de Joseph Boyden porte elle aussi sur des conflits familiaux. Ainsi, le recueil *Born With a Tooth*, première œuvre littéraire de Boyden, contient des nouvelles portant sur le quotidien parfois ordinaire et parfois surprenant d'un groupe de personnages habitant, pour la plupart, dans une réserve autochtone du Nord de l'Ontario. Les treize nouvelles mettent en scène des personnages différents, mais ont en commun de raconter leurs malheurs, leur rage, leur résilience, voire certains rituels que les personnages pratiquent. Boyden y explore aussi les stéréotypes et les traditions associés aux Amérindiens, de même que la dure réalité de la vie des Autochtones d'aujourd'hui. La préservation de la culture et des valeurs traditionnelles occupe souvent une place centrale dans les récits.

Dans *Three Day Road*, deux jeunes hommes cris, Xavier et Elijah, se portent volontaires pour rejoindre l'armée canadienne pendant la Première Guerre mondiale et deviennent des tireurs d'élite pendant le conflit. L'un d'entre eux meurt au combat, le second reviendra seul au pays. Après avoir appris que son filleul adoptif Elijah est sur le chemin du retour, la guérisseuse oji-crie Niska pagaie pendant trois jours pour le rencontrer en ville. Cependant, ce n'est pas Elijah qu'elle retrouve à la gare mais son neveu Xavier, blessé et souffrant. La narration alterne entre la voie de Niska et celle de Xavier. Conséquemment, l'espace romanesque se déroule en alternance dans le Nord de l'Ontario et sur les champs de bataille de la France et de la Belgique. Pendant le voyage de retour à la maison en canot,

Niska tente de guérir son neveu, en lui racontant des histoires de son passé. De son côté, à la fois pour oublier sa souffrance physique, mais aussi parce qu'il ne peut oublier sa douleur psychologique, Xavier nous livre de troublantes histoires de la guerre. On apprend surtout que les champs de batailles ont eu un effet néfaste sur son ami Elijah, qui est devenu un homme cruel, de plus en plus assoiffé de violence et de sang, mais aussi de plus en plus dépendant à la morphine.

Boyden situe son deuxième roman, *Through Black Spruce*, à l'époque moderne. Ce roman lui a valu le prestigieux Scotiabank Giller Prize en 2008²⁵. La narration est confiée en alternance à Will Bird, un ancien pilote de brousse maintenant dans le coma, et Annie Bird, sa nièce, revenue à Moosonee pour tenter de le ranimer. Au cours du roman, Will raconte les événements de l'année précédente qui l'ont mené à ce dangereux coma frôlant la mort. Annie, de son côté, raconte son retour au bercail, ainsi que l'année qu'elle a passée à Toronto, Montréal et New York, d'abord à la recherche de sa sœur Annie portée disparue, puis alors qu'elle devient, comme sa sœur, mannequin de mode. Le roman se déroule en grande partie à Moosonee et à Moose Factory, là où les habitants ont largement délaissé le mode de vie traditionnel pour vivre dans des maisons de planches, s'alimenter de nourriture malsaine et, pour certains comme le copain d'Annie, se livrer à de dangereuses activités de trafic de drogues. On apprend ainsi qu'Annie était mêlée aux affaires de la famille Netmaker, trafiqueurs de cocaïne et de méthamphétamines. En l'absence de la jeune femme, le chef du clan Netmaker, Marius, s'en prend donc à l'oncle Will. Après une confrontation entre les deux hommes, Will croit avoir tué Marius et s'enfuit dans la forêt protectrice. Mais Marius,

²⁵ Alban Harvey, « Joseph Boyden », *L'Encyclopédie canadienne*, publié le 18 octobre 2009, révisé par Tabitha Marshall le 13 janvier 2017. [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/en/article/joseph-boyden/>). Consulté le 10 janvier 2017.

qui ne fut que blessé dans cette altercation, le retrouve et devient le responsable de ses graves blessures et de son coma.

Finalement, la plus récente œuvre de Boyden, *Wenjack*, raconte l'histoire tragique d'un personnage historique²⁶, Chanie « Charlie » Wenjack, un jeune garçon autochtone qui a tenté de s'enfuir d'une école résidentielle du nord de l'Ontario. Ici aussi, différentes voix racontent l'histoire de Chanie et des esprits des animaux dits « manitous » qui le guident le long de son chemin. Cependant, le plan de Chanie de retrouver sa famille échoue et il finit par mourir en pleine forêt.

Cadre théorique

Pour mener à bien mon étude, je me situerai dans le champ très large des études sémiotiques, en m'inspirant à la fois des analyses narratologiques et symboliques. C'est d'abord la *géocritique*, cette « manière de concevoir [la littérature] comme un espace imaginaire²⁷ » qui me permettra d'allier ces approches critiques. Bertrand Westphal définit la géocritique comme une approche qui « considère principalement les espaces humains sans cesse déconstruits et recomposés dans le temps par le langage et le verbe. Elle aurait donc pour tâche d'élaborer une théorie de l'espace, de la parole et de la création²⁸ ». La géocritique prend racine dans les travaux de Gaston Bachelard, notamment sa *Poétique de l'espace* où l'espace est conçu en fonction de « toutes les partialités de l'imagination²⁹ ». Plus précisément, la géocritique répond aux questions « pourquoi l'espace? » mais aussi « comment l'espace? », car, comme le signale Christiane Lahaie, elle est l'étude de « la

²⁶ Denise Balkissoon, « Author Joseph Boyden on writing the story of Chanie Wenjack », *The Globe and Mail*, 19 octobre 2016.

²⁷ Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 2.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 17.

référentialité, [de] la représentation multipliée de lieux réels³⁰ », des « stratégies textuelles déployées » pour représenter les « lieux référentiels choisis par les écrivains³¹ » et du processus par lequel « le lieu réel, une fois transformé par le texte littéraire en lieu mnémonique – rêvé –, émerge sous une forme renouvelée, réinventée, apte à s’insinuer dans l’imaginaire collectif³² », c’est-à-dire, devient symbole. Ainsi, cette approche s’avère idéale pour ma thèse puisque je cherche à comparer les diverses façons dont les espaces naturels sont transformés dans l’œuvre de deux auteurs émanant du même milieu, et dans l’imaginaire de qui cet espace occupe, à la première lecture, une place disproportionnée.

Dans *Des romans-géographes*, Marc Brosseau lie aussi géographie et littérature, en proposant « l’idée d’un dialogue³³ » entre ces deux disciplines. L’auteur propose surtout que « [la littérature] pou[rr]ait servir de source précieuse susceptible de mettre en valeur l’originalité et la personnalité des lieux (*sense of place*) et fournir des exemples éloquents d’appréciation personnelle des paysages³⁴ ». Des romans régionaux, comme ceux du corpus, permettraient donc de « mieux saisir la “personnalité” d’une région ». Citant E. W. Gilbert, Brosseau propose que ces romans peuvent offrir « *a living picture of the unity of place and people which often eludes geographical writing*³⁵. » J’ajouterais à ces propos que la « personnalité » d’une région peut aussi émerger de son symbolisme. L’analyse de la géographie littéraire telle que conçue par Brosseau est en somme un « projet humaniste³⁶ »

³⁰ Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L’instant même, 2009, p. 17.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 16.

³³ Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L’Harmattan, coll. « Géographie et cultures », 1996, p. 55.

³⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁵ E. W. Gilbert, « The Idea of Region », *Geography*, n° 45, 1960, p. 168. Cité par Marc Brosseau, *op. cit.*, p. 29.

³⁶ Marc Brosseau, *op.cit.*, p. 34.

puisqu'elle ne se penche « pas tant sur les caractéristiques du lieu mais bien sur l'expérience que l'homme en fait³⁷ ».

Par ailleurs, étant donné l'importance que j'accorderai à la nature dans cette thèse, il importe de préciser davantage mon outil d'analyse pour qu'il puisse tenir compte de cette particularité. En effet, alors que la géocritique s'intéresse à la représentation de la géographie dans le texte, ainsi qu'aux thèmes et aux symboles associés à l'espace, l'écocritique, une approche plus philosophique, voire plus politique, est davantage axée sur le milieu *naturel*. Mon approche géocritique sera donc plus précisément écocritique puisque

[l]a perspective écocritique permet une étude de la littérature par une focalisation sur les interactions des humains et de l'environnement, en s'appuyant en particulier sur les façons dont les humains perçoivent la nature et sur la manière dont ils se comportent envers elle.³⁸

Pour Greg Garrard³⁹, cette approche critique, bi-disciplinaire – puisque s'inspirant à la fois des études littéraires et des études environnementales – est d'abord et avant tout fondée sur l'analyse des représentations de la relation entre les humains et leur environnement. En somme, il s'agit de procéder à une étude écologique des textes littéraires. Cheryll Glotfelty dans l'introduction à *The Ecocriticism Reader*, précise que l'écocritique est l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique⁴⁰. Ailleurs, l'auteure souligne que « *most ecocritical work shares a common motivation : the troubling awareness that we have reached the age of environmental limits, a time when the consequences of human actions are damaging the planet's basic life support systems*⁴¹ ». Les analyses écocritiques s'interrogent donc sur la représentation de la Nature, et plus particulièrement sur la représentation de la

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Annie Rehill, « Les coureurs de bois, motif écocritique dans la littérature canadienne-française », *Studies in Canadian Literature = Études en littérature canadienne*, vol. 32, n° 2, 2013, p.147.

³⁹ Greg Garrard, *Ecocriticism*, New York, Routhledge Psychology Press, 2004.

⁴⁰ Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

⁴¹ Cheryll Glotfelty, *What is Ecocriticism?*, Association for the Study of Literature and Environment, [en ligne] (<http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glotfelty/>). Consulté le 7 janvier 2013.

nature sauvage (dit *wilderness*), mais aussi, en empruntant parfois à l'analyse thématique, sur la représentation du savoir, des crises et des problèmes écologiques, sur la conceptualisation de ces propos et des systèmes de valeur qui y sont associés : « *Ecocritics look at nature as it is represented in literary texts – the myths and metaphors the text creates or references and the attitudes toward the land it reflects or fosters*⁴². »

Relativement récente, l'analyse écocritique est plutôt utilisée dans les études littéraires étatsuniennes (Glotfelty se plaint d'ailleurs de la prédominance actuelle de la critique blanche et américaine dans ce domaine). Le mot *ecocriticism* est utilisé pour la première fois en 1978 par William Rueckert afin de discerner « *something about the ecology of literature*⁴³ ». Cependant, il faut attendre 1993 pour que l'écoritique soit véritablement reconnue comme une méthode d'analyse littéraire ou une approche critique distincte au sein du milieu universitaire. Glotfelty note que l'utilisation de l'écocritique comme méthode d'analyse, précéderait son institutionnalisation d'une vingtaine d'années.

Cela étant dit, d'importants critiques canadiens adoptent maintenant l'écocritique, comme en témoigne la publication de certains ouvrages collectifs tels que *Greening the Maple*⁴⁴. Laurie Ricou remarque même, de façon anachronique, que « *Canadian literary studies, with their long-standing interest in nature, wilderness, and landscape, might be said to have always been ecocritical*⁴⁵. » Cette affirmation est tenue pour vraie dans *Greening the*

⁴² Rinda West, *op.cit.*, p. 26.

⁴³ William Rueckert, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », *Iowa Review*, vol. 9, n°1, Hiver 1978, p. 72-73.

⁴⁴ Ella Soper et Nicholas Bradler (dir.), *Greening the Maple. Canadian ecocriticism in context*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Energy, Ecology, and the Environment Series », 2013.

⁴⁵ Laurie Ricou, « Ecocriticism », dans William H. New (dir.), *Encyclopedia of Literature in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 324.

Maple, où des essais de Northrop Frye⁴⁶ et de Margaret Atwood⁴⁷, parus au début des années 1970, sont considérés comme faisant partie du corpus d'analyses écocritiques.

Il n'est dès lors pas étonnant que l'écocritique s'allie aussi au postcolonialisme. Notons que la théorie postcoloniale possède comme thème principal l'identité, plus précisément, la nécessité d'affirmer ou de réaffirmer son identité devant le bouleversement du système de valeurs et, parfois, la perte, l'oubli ou carrément le vol de l'origine et de la terre natale. Kylie Crane, dans *Myths of Wilderness in Contemporary Narratives. Environmental Postcolonialism in Australia and Canada*, argumente que c'est par ce questionnement que la théorie postcoloniale se lie à l'étude de l'espace.

*Postcolonial theory brings an awareness to the hegemonizing tendencies within discourses of colonialism and seeks to continually question the validity of the project of colonialism by tracing discrepancies and contradictions, particularly with respect to the construction of place...*⁴⁸

L'auteure considère aussi que les œuvres produites au Canada, en Nouvelle-Zélande et en Australie peuvent également être qualifiées de postcoloniales, croyance à laquelle j'adhérerai dans ma thèse. Crane remarque du même coup que le paysage naturel de ces pays mérite d'être analysé car il serait particulièrement représentatif de la condition postcoloniale : « *The places of wilderness are [...] conceived such that they are in opposition to civilization; they are places of nature, even places of "untouched nature". [...] Thus, wilderness entails a colonial gesture, placing indigenous presences and practices under erasure*⁴⁹.

⁴⁶ Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, House of Anansi Press, 1971.

⁴⁷ Margaret Atwood, *Survival: A thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, House of Anansi Press, 1972. J'utilise la traduction d'Hélène Filion, *op. cit.*

⁴⁸ Kylie Crane, *Myths of Wilderness in Contemporary Narratives. Environmental Postcolonialism in Australia and Canada*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Literatures Cultures and the Environment », 2012, p. 20.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 2.

Finalement, il faut souligner que ma thèse s'inscrit également, par l'étude d'auteurs et d'œuvres de langues différentes, dans le champ des études littéraires comparées, d'autant plus que la comparaison des littératures canadienne en français et en l'anglais demeure peu fréquente. Certaines études, qui datent, se sont attardées aux liens qui existent entre les deux corpus. Ronald Sutherland, par exemple, dans *Second Image* (1971)⁵⁰, soutient qu'on ne peut comparer les deux littératures canadiennes comme si elles résultaient d'un contact mutuel, mais qu'une étude comparée demeure possible si on tient compte des thèmes communs. Margot Northey propose une approche similaire dans *The Haunted Wilderness* (1976)⁵¹, lorsqu'elle affirme que les études comparées sont possibles si on s'intéresse aux formes qu'adoptent les textes. Certes, mon projet portera sur les *thèmes* communs entre l'œuvre des deux auteurs à l'étude, mais la *forme* sera aussi prise en compte. Il n'en demeure pas moins, que mon plus grand apport sera, à mon avis, de rendre compte des ressemblances possibles entre littérature anglophone et littérature francophone, notamment en ce qui a trait à l'influence et l'omniprésence de l'imaginaire à thématique géographique.

État de la question

Des travaux s'intéressant à la représentation et la signification de la nature, principalement sur un auteur ou un livre particulier ont été menés depuis le début du XX^e siècle, comme en témoigne la conférence « Menaud, maître-draveur devant la nature et les naturalistes⁵² », donnée par le frère Marie Victorin en 1938. Ce n'est cependant qu'à l'époque contemporaine que ces travaux ont pris une grande envergure. Parmi les plus

⁵⁰ Ronald Sutherland, *Second Image: Comparative Studies in Quebec/Canadian Literature*, Toronto, New Press, 1971.

⁵¹ Margot Elizabeth Northey, *The Haunted Wilderness: The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1976.

⁵² Frère Marie-Victorin, « Menaud, maître-draveur devant la nature et les naturalistes », *Annales de l'ACFAS*, 1938, vol. IV, p. 338.

importants qui s'intéressent à la littérature franco-canadienne⁵³, notons l'étude de Pierre Nepveu *Intérieurs du Nouveau-Monde*. Dans cet ouvrage, le critique analyse l'espace autant physique que temporel dans des œuvres du Québec, du Canada et des États-Unis. Il y rend compte d'une américanité des petits espaces et de l'intériorité, concept qui va à l'encontre du mythe de l'Amérique des vastes espaces, où l'idéal est le « désir d'expansion et de conquête⁵⁴ ». Selon Nepveu, il existe une « autre américanité⁵⁵ », celle de la subjectivité, qui invite à la connaissance de soi. Quelques années plus tard, dans *Lecture des lieux*, Nepveu s'intéresse de nouveau aux espaces, concrets et imaginaires, mis en scène dans la littérature québécoise, en particulier les paysages laurentiens étudiés par le frère Marie-Victorin et le Farouest inventé par Jacques Ferron. La littérature, selon Nepveu, aurait comme rôle ultime de préserver la mémoire des lieux. Ma thèse s'apparente à cette étude parce qu'elle associera, comme l'a fait Nepveu, des rôles et fonctions à un espace littéraire spécifique, bien que ce sera, pour ma part, au Nord ontarien sauvage.

De même la thèse de Benoit Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle », est à retenir parce qu'elle porte aussi sur l'espace littéraire dans des textes issus d'auteurs franco-canadiens. Cette thèse a comme objectif d'« analyser les différents espaces romanesques à l'aide de l'herméneutique des espaces fictionnels⁵⁶ ». Doyon-Gosselin y étudie des œuvres de France Daigle et de Roger Léveillé, écrivains de l'Acadie et du Manitoba. Bien qu'il mentionne la géocritique et une étude des « propriétés symboliques⁵⁷ » dans sa présentation des approches littéraires en

⁵³ La critique désigne par littérature franco-canadienne, les corpus de langue française produits au Canada à l'extérieur du Québec.

⁵⁴ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, Montréal, Boréal, 1998, p. 8.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Benoit Doyon-Gosselin, *Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre américaine », 2012.

⁵⁷ *Ibid.*

lien avec l'espace, il choisit plutôt d'ancrer son étude dans le champ de l'herméneutique et non de la poétique, allant même jusqu'à étudier la disposition matérielle du contenu sur son support, ainsi que les choix génériques des auteurs. Ainsi, bien qu'elle ait comme objet d'étude la littérature franco-canadienne, la thèse se différencie surtout de la mienne par son objectif sociologique c'est-à-dire le fait de vouloir « saisir la paratopie du romancier qui évolue en milieu minoritaire⁵⁸ ».

Les textes sur l'espace minoritaire, voire ontarien comme celui des œuvres du corpus, semblent avoir une portée davantage sociopolitique, comme la thèse de Doyon-Gosselin, et utilisent majoritairement l'approche sociocritique. Même si l'espace sert souvent d'objet d'analyse, il n'existe pas d'analyses d'envergure portant spécifiquement sur le *wilderness* du Nord ontarien, c'est-à-dire sur les aspects naturels de cet espace marquant. Cela est d'autant plus surprenant si l'on considère l'engouement des auteurs et des chercheurs canadiens pour le Nord littéraire. Certains ouvrages de Daniel Chartier⁵⁹, directeur du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord à l'UQAM, portent sur la nature nordique et proposent même des analyses symboliques qui s'apparentent aux miennes, mais l'auteur s'intéresse seulement aux territoires québécois et européen. Mon projet se démarque donc des études portant sur l'espace en littérature franco-ontarienne en abordant la question de l'espace symbolique, en lien avec l'écologie.

Les travaux portant sur les œuvres de Dalpé et Boyden sont assez nombreux, mais, étonnamment, très peu portent spécifiquement sur l'espace littéraire. Mariel O'Neill-Karch offre la première analyse de l'espace chez Dalpé dans son article « L'espace scénique comme

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Voir, entre autres, Daniel Chartier, Joël Bouchard et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, UQAM, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, n° 9, 2004.

représentation de l'espace dramatique dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé ». Elle y étudie « comment les nombreux signes textuels de l'espace, ou espace dramatique, se traduisent par d'autres signes, ceux de l'espace réel de la scène, ou espace scénique (dont fait partie le décor) et ceux de l'espace créé par les comédiens et le metteur en scène, ou espace ludique⁶⁰ ». Elle s'intéresse donc davantage à l'espace de la scène qu'à l'espace représenté. Il n'en demeure pas moins, qu'elle identifie, avec perspicacité, l'image cruciale du trou qui est selon elle « l'image spatiale exploitée le plus souvent dans le texte⁶¹ ». J'analyserai moi-même cette image spatiale particulière, présente dans les œuvres des deux écrivains, dans mon troisième chapitre.

La valeur symbolique de l'espace est au cœur de mes analyses. Dans un article intitulé « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », Lucie Hotte étudie la transformation de l'espace en lieux de mémoire dans l'œuvre de plusieurs écrivains dont Dalpé, voire même sa « mythification⁶² » et son importance, donc, pour la mémoire collective. Comme je m'intéresse davantage à la psychologie des personnages et donc à la construction identitaire individuelle qu'à la mémoire et l'identité collectives, je m'inspire davantage d'un article de Hotte, soit « En quête d'espace : les figures de l'enfermement dans *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town* », dans lequel la critique signale l'importance de l'« actantialisation » de l'espace⁶³ ». Hotte s'intéresse alors, elle aussi, à la figure du « trou » qui sert, selon elle, « à décrire l'ensemble du milieu⁶⁴ » dans la pièce de Dalpé à l'étude. Elle souligne aussi la prépondérance des personnages qui « se

⁶⁰ Mariel O'Neill-Karch, « L'espace scénique comme représentation de l'espace dramatique dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé », *Littérialité*, vol. 4, n° 1, printemps 1992, p. 80.

⁶¹ *Ibid.*, p. 84.

⁶² Lucie Hotte, « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », *loc.cit.*, p. 342.

⁶³ Lucie Hotte, « En quête d'espace : les figures de l'enfermement dans *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town* », dans *Thèmes et Variations. regards sur la littérature franco-ontarienne*, Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), Sudbury, Prise de Parole, coll. « Agora », 2005, p. 54.

⁶⁴ *Ibid.* p. 45.

trouvent pris au piège⁶⁵ » et voit les épinettes comme un symbole de « l'enfermement des personnages dans leur milieu⁶⁶ », thème qui sous-tend toute la pièce. Cet article me sert de point de départ pour mes analyses de ces mêmes symboles – le trou et les épinettes qui claustrent – plus détaillées sur le thème du piège dans le troisième chapitre.

J'ai moi-même commencé à m'intéresser à la question de l'espace naturel littéraire chez Dalpé dans ma thèse de maîtrise, intitulée « L'imaginaire forestier : une géocritique de trois romans franco-ontariens⁶⁷ » où j'étudiais le rôle de la forêt dans *Un vent se lève qui éparpille*. Mon analyse m'a permis de conclure que l'espace forestier n'est pas qu'un simple décor, mais bien un actant dans le récit à cause de la relation quasi spirituelle que les personnages entretiennent avec lui, à cause de sa puissance et de la peur qu'il provoque. J'ai également noté la féminisation de l'espace naturel dans ce roman. Ces premières analyses m'ont inspirée à mener une enquête plus approfondie de la relation entre l'humain et l'espace nord-ontarien en littérature. Ces nouvelles recherches, dont fait état la présente thèse, ont aussi été diffusées dans un article intitulé « Prisonniers de l'espace et dépassés par le temps : l'expérience naturelle dans *Le Chien*⁶⁸ ». J'y analyse le sentiment d'être pris au piège récurrent dans les œuvres nord-ontariennes lorsque les personnages sont confrontés au caractère cyclique de la nature, qui évoque une certaine intemporalité. Cette question est abordée dans le chapitre 3⁶⁹.

Bien que l'œuvre de Boyden ait connu une grande popularité auprès des chercheurs, très peu d'entre eux se sont intéressés à la représentation spatiale. Il convient de signaler la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁷ Martine Noël, « L'imaginaire forestier : une géocritique de trois romans franco-ontariens », thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2012.

⁶⁸ Martine Noël, « Prisonniers de l'espace et dépassés par le temps : l'expérience naturelle dans *Le Chien* », dans Ariane Brun del Re, Mathieu Simard, Isabelle Kirouac Massicotte (dir.), *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2018, p. 63-82.

⁶⁹ Mon chapitre trois reprend, en partie, certains passages de cet article.

thèse de Hajer Ben Gouider Trabelsi intitulée « Rethinking community in Dionne Brand's *What we all long for*, Ahdaf Soueif's *The map of love*, Michael Ondaatje's *Anil's ghost* and Joseph Boyden's *Three Day Road* and *Through Black Spruce* » qui porte plutôt sur la construction de l'identité collective. L'espace convoquée par l'analyse est plutôt symbolique et en lien avec la « tentative de construire une communauté alternative postcoloniale⁷⁰ ». On peut aussi souligner « Place and Memory: Rethinking the Literary Map of Canada », article dans lequel Sarah Wylie Krotz analyse rapidement, en quelques pages à peine, l'espace dans *Three Day Road* de Boyden. L'auteure remarque quelques « *overlapping experiences of place and memory*⁷¹ » dans le roman, qui signaleraient la mise en scène d'une identité communautaire. Selon Wylie Krotz, « *[a]boriginal homelands have also become complicated realms of belonging and unbelonging, both because of their colonial histories and because they are part of an increasingly interconnected world*⁷² ». Elle s'intéresse aussi à la cartographie présente dans le roman boydien, car elle la voit comme une forme importante d'expression de l'expérience spatiale⁷³. Hanna Teichler, dans son article, « Joseph Boyden's *Three Day Road*: Transcultural (Post-)Memory and Identity in Canadian World War I Fiction », lie, elle aussi, espace et identité par une étude de ce qu'elle nomme les identités « négociées⁷⁴ » qu'elles soient familiales, culturelles (c'est-à-dire autochtones) ou nationales. Elle s'intéresse également à la représentation de l'Europe en guerre qu'elle compare au nord ontarien, car, selon elle, « *contrasting Canada with the theatres or war in*

⁷⁰ Hajer Ben Gouider Trabelsi, « *Rethinking community in Dionne Brand's What we all long for, Ahdaf Soueif's The map of love, Michael Ondaatje's Anil's ghost and Joseph Boyden's Three Day Road and Through Black Spruce* », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010, p. ii.

⁷¹ Sarah Wylie Krotz, « Place and Memory: Rethinking the Literary Map of Canada », *ESC : English Studies in Canada*, vol. 40, n° 2-3, juin-septembre 2014, p. 149.

⁷² *Ibid.*, p. 148

⁷³ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁴ Hanna Teichler, « Joseph Boyden's *Three Day Road*: Transcultural (Post-)Memory and Identity in Canadian World War I Fiction », dans Martin LÖSCHNIGG et Marzena SOKOLOWSKA-PARYZ (dir.), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 244.

*Europe evokes the country's struggle for identifying its status as a nation by seeking to distinguish itself from others*⁷⁵ ». Ces études ont peu en commun avec celles que je mène dans cette thèse. Il est étonnant, à mes yeux, que pas plus de chercheurs ne se soient penchés sur la question de la représentation spatiale dans les œuvres à l'étude. Le champ est cependant libre pour moi.

Méthodologie

Il m'importe d'emprunter une méthodologie qui s'éloigne de la sociocritique ou des discours critiques qui réduisent trop souvent les œuvres minoritaires à une prise de parole idéologique. Comme le mentionnent Lucie Hotte et Johanne Melançon, spécialistes de la littérature francophone de l'Ontario, « la littérature franco-ontarienne a été reçue, lue et interprétée par la critique dans une perspective identitaire⁷⁶ », c'est-à-dire en lien avec l'identité collective plutôt que comme l'expression d'une pensée individuelle ou comme une pratique artistique. De même, Abbas Maazaoui, dans son article « Poétique des marges et marges de la poétique », signale qu'un tel mode de lecture fait en sorte que les littératures minoritaires sont souvent lues à partir de grilles réductrices « qui ignor[ent] la dimension esthétique (textuelle et fictionnelle) de l'œuvre et rédui[sent] celle-ci à la réalité de l'auteur et du groupe auquel il appartient⁷⁷. » Par ailleurs, la littérature autochtone souffre, comme celle de l'Ontario français, de ces « grilles réductrices », et de façon encore plus manifeste dans des études qui portent sur l'espace et la nature. Caskey Russell écrit que « *American Indians ha[ve] become the silent and romanticized mascot of the modern environmentalist*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁷⁶ Lucie Hotte et Johanne Melançon, « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 32-33.

⁷⁷ Abbas Maazaoui, « Poétique des marges et marges de la poétique », *L'Esprit créateur*, vol. 38, n° 1, printemps 1998, p. 84.

*movement*⁷⁸. » Lee Schweninger, quant à lui, soutient que les « *representations of American Indians as environmentalists, as keepers of the land, or as worshippers of a Mother Earth goddess are ubiquitous*⁷⁹ », mais que celles-ci sont « *romanticized*⁸⁰ » et qu’elles méritent d’être remises en question. Il parle même d’iconoclasme⁸¹ et incite les chercheurs à contester, cette conception généralement admise du rapport des autochtones à la nature, qu’il considère, pour sa part, fausse⁸². Par ma thèse, je tiens donc à montrer que les œuvres de Dalpé et Boyden se fondent sur un imaginaire spatial qui déborde du cadre politico-identitaire de leurs communautés d’origine.

Mon approche méthodologique s’inscrit donc, d’abord, dans l’écocritique. Stéphanie Posthumus⁸³ est une préceuseure en la matière puisqu’elle est une des rares chercheuses qui utilise l’écocritique pour étudier des textes en français. Je note aussi la thèse de maîtrise de Josée Laplante, « Le rapport humain-animal dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency : une lecture écocritique », qui emprunte aussi ce mode d’analyse pour un texte écrit en français. Cependant, il n’existe aucune analyse écocritique des œuvres à l’étude. D’ailleurs, il n’y a même pas d’étude écocritique de textes franco-ontariens, ni d’étude écocritique comparée entre les littératures canadiennes francophone et anglophone.

⁷⁸ Caskey Russell, « Wild Madness. The Makah Whale Hunt and Its Aftermath », Bonnie Roos, Alex Hunt (dir.), *Postcolonial Green. Environmental Politics & World Narratives*, Charlottesville, London, University of Virginia Press, 2010, p.157.

⁷⁹ Lee Schweninger, *Listening to the Land. Native American Literary responses to the Landscape*, Athens, London, The University of Georgia Press, 2008, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁸¹ Le deuxième chapitre de *Listening to the Land* porte le titre de « Where the Buffalo Roam: Iconoclasts and Romantics », *Ibid.*

⁸² Je suis moi-même d’accord avec Schweninger.

⁸³ Voir ces articles de Stéphanie Posthumus, « Écocritique en français au Canada / Ecocriticism in French in Canada », *The Goose. Tenth Anniversary Edition*, vol. 14, n° 2, 2016, p. 37-39; « L’imaginaire paysan et l’habiter écologique chez Marie-Hélène Lafon et Michel Serres », *Fixxion, Revue critique de fixxion française contemporaine*, « Écopoétiques », vol. 11, 2015, p. 100-111; « “Deux truites frémissant flanc à flanc” : le structuralisme et l’écologisme chez Michel Tournier », *Dalhousie French Studies*, vol. 85, 2009, p. 167-182 ainsi que Stéphanie Posthumus et Daniel Finch-Race (éd.), *French Ecocriticism: From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Frankfurt, Peter Lang, 2017.

Ma thèse vise donc à combler ce manque. En somme, l'influence et l'omniprésence de l'imaginaire à thématique géographique méritent d'être explorés car si l'espace fait souvent l'objet de travaux à travers la francophonie canadienne, l'approche spécifiquement écocritique est encore associée au corpus anglophone surtout américain. De plus, par sa nature comparative, ma thèse contribuera donc au renouveau des études comparatives entre les littératures anglophone et francophone du Canada.

Ma méthodologie s'inspire également de la géocritique. Christiane Lahaie, dans *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, utilise la géocritique. Selon elle, la nouvelle est un genre qui a « longtemps été ignoré par la critique savante⁸⁴ » et son espace est « une donnée du texte souvent ignorée par la critique littéraire⁸⁵ ». Bien que mon corpus inclue aussi des nouvelles de Boyden, la recherche de Lahaie s'éloigne de la mienne par son objectif principal qui est de faire « reconnaître la valeur de la nouvelle québécoise contemporaine⁸⁶ ».

Ma thèse s'appuie enfin sur la méthodologie élaborée par Jacques Soubeyrou, qui permet d'aborder l'espace comme une catégorie textuelle à part entière et « de saisir les fonctions de l'espace [...] susceptible[s] de donner accès aux significations profondes du texte romanesque : un espace qui serait le lieu du sens.⁸⁷ » Soubeyrou souligne aussi l'importance du « rejet absolu de la notion de reflet⁸⁸ », car le mimétisme intégral ne permet pas de maintenir l'illusion romanesque. Il note aussi « l'insuffisance d'une étude purement

⁸⁴ Christiane Lahaie, *op.cit.*, p. 13.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁷ Jacques Soubeyrou, « Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique », dans Jacques Soubeyrou (dir.), *Lieux dits : recherches sur l'espace dans les textes ibériques (xvi^e-xx^e siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Cahiers du G.R.I.A.S. », n° 1, 1993, p. 24.

⁸⁸ *Ibid.*

thématique⁸⁹ », car elle ne permet pas d'inclure le processus de construction de l'espace dans l'analyse. Il privilégie donc l'utilisation de la sémiologie, de la sociologie et de la recherche symbolique. Jacques Soubeyrou identifie trois niveaux d'analyse et de lecture de l'espace : l'étude sémiologique du lieu, sa caractérisation sociale et/ou symbolique et les règles de fonctionnement de l'univers diégétique. Il faut d'abord inventorier les signifiants du lieu, identifier les traits attribués à chaque lieu, puis les relations entre lieux et personnages. L'analyse passe alors par un relevé systématique des indicateurs spatiaux, c'est-à-dire un « repérage et [une] classification des lieux⁹⁰ », qui permet ensuite de passer à une étude sémiologique du lieu. Cette démarche considère « chaque lieu comme un acteur du roman⁹¹ ». Il s'agit ensuite d'étudier la caractérisation sociale et symbolique⁹² du lieu. Ces fonctions sont repérées en ayant recourt à des « rôles thématiques », ainsi qu'aux notions utilisées par la sociocritique tels « l'appareil idéologique d'État » qui inscrit le texte dans la signification sociale extratextuelle du lieu. Soubeyrou remarque aussi qu'il « existe des romans pour lesquels il sera plus pertinent d'envisager la caractérisation des lieux de l'action par référence à un système de signification symbolique plutôt que social⁹³ », comme les quatre éléments, ou les tropes identifiées dans les travaux de Bachelard. Finalement, l'analyse du symbolisme idéologique sert à regrouper « les figurations symboliques de l'espace qui s'investissent dans le texte » et leurs implications idéologiques car les « symboles et mythes ne sont pas un simple jeu culturel ou un simple procédé d'écriture : ils sont porteurs, parfois même les vecteurs privilégiés [...] du message idéologique.⁹⁴ » Il s'agit alors d'identifier les systèmes de valeurs liés aux lieux. Cette méthodologie est idéale

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁹² *Ibid.*, p. 19.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

puisqu'elle permet d'identifier de façon ordonnée les diverses fonctions que remplit l'espace, plutôt que de le considérer comme un élément isolé ou décoratif.

En somme, mon approche puisse dans divers théories et méthodes, afin de mobiliser les ressources nécessaires pour analyser les divers aspects de la représentation de l'espace : sa référentialité, son symbolisme et sa dimension mythique. L'écocritique et la géocritique, en particulier, me seront utiles pour analyser le réalisme de la mise en scène de l'espace du Nord de l'Ontario de même que les considérations écologiques que l'on retrouve dans les œuvres. Par la suite, dans mon étude thématique de cet espace, ce seront plutôt les études symboliques et mythiques dont je m'inspirerai.

Définir l'espace

La nordicité

L'espace représenté dans les textes de Dalpé et Boyden est d'abord caractérisé par sa nordicité. La nordicité est un concept difficile à définir, en particulier parce que le Nord est « conçu comme un discours et non comme un simple référent géographique⁹⁵ ». En effet,

*The physical North establishes a point of reference, meliorates cartographic anxiety, and founds Canada's spatial imaginary as both location and expanse. In both cartographic and mythical terms, the "North" is a mutating landscape whose horizons seem forever in retreat. Its meaning has shifted significantly over time.*⁹⁶

Les études de Daniel Chartier, directeur du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord à l'UQAM me seront particulièrement utiles afin de mieux cerner ce concept flou. Selon Chartier, « le Nord peut

⁹⁵ Joël Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, « Présentation », dans Daniel Chartier, Joël Bouchard et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Québec, Presses universitaires du Québec, 2004, p. 7.

⁹⁶ Andrew Baldwin, Laura Cameron et Audrey Kobayashi, « Introduction. Where is the Great White North? Spatializing History, Historicizing Whiteness », dans Andrew Baldwin, Laura Cameron et Audrey Kobayashi (dir.), *Rethinking the Great White North. Race, Nature, and the Historical Geographies of Whiteness in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2011, p. 2.

se concevoir comme un territoire géographique⁹⁷ » mais « cette conception reste circonscrite et consistante, quoique circonstancielle⁹⁸ ». Il faut cependant délaissier l'idée du Nord comme lieu précis car il ne serait qu'un « lieu fuyant, toujours plus haut, et jamais accessible⁹⁹ ». En fait, le Nord « directionnel¹⁰⁰ » serait davantage à comprendre au sens symbolique. Celui-ci représenterait la « quête de l'origine et de l'absolu¹⁰¹ ». Chartier identifie justement un symbolisme qui serait unique et propre aux œuvres du Nord :

Quand on l'examine dans les œuvres, le Nord apparaît peu comme un référent géographique, mais plutôt comme une vaste et riche accumulation de discours, de symboles, de schémas narratifs, de figures et de couleurs, bref comme un système discursif multidisciplinaire et pluriculturel appliqué par convention à un territoire donné¹⁰².

Selon Chartier,

il existe au Nord un parallèle singulier entre des œuvres de mêmes latitudes qui, sans que les cultures qui les portent aient entretenu quelque contact dans l'histoire, s'appuient sur une même symbolique liée au territoire, au climat et à la nature sans en référer nécessairement de manière réaliste ou figurative¹⁰³.

Ainsi, mon étude comparative des œuvres de Dalpé et Boyden en fonction de leur mise en scène de cet espace nordique serait tout à fait justifiée.

Dans un autre article, « Au Nord et au large. Représentations du Nord et formes narratives », Chartier identifie « sept axes de représentations » ou sept « nord » différents : 1) le « Nord historique » du colon¹⁰⁴; 2) l'axe de l'aventurier, du coureur des bois et de

⁹⁷ Daniel Chartier, « L'imaginaire boréal et la "nordicité littéraire". Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise », dans A. K. Elisabeth Lauridsen et Lisbeth Verstraete-Hansen (dir.), *Canada. Social and Cultural Environments = Environnements sociaux et culturels*, Aarhus, The Nordic Association for Canadian Studies, « Text Series », vol. 22, 2007, p. 68.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 124

¹⁰³ Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec », dans Petr Kylousek, Józef Kwaterko et Max Roy (dir.), *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Université de Masaryk et Montréal, UQAM, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, 2006, p. 123.

¹⁰⁴ Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Daniel Chartier, Joël Bouchard et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels, op. cit.*, p. 14.

l'explorateur¹⁰⁵; 3) la mythologie des Amérindiens et des Inuits¹⁰⁶; 4) La Scandinavie¹⁰⁷; 5) « la nordicité saisonnière¹⁰⁸ » soit l'hivernité; 6) le « Nord esthétique¹⁰⁹ » et 7) le « Nord imaginaire¹¹⁰ » utopique. Certains axes sont définis selon des discours culturels, d'autres par des caractéristiques esthétiques et symboliques. Bien que je tiendrai compte des sept axes proposés par Chartier, un d'entre eux sera plus particulièrement au cœur de mon analyse, soit celui du « nord esthétique » qui n'est pas « défini par ses caractéristiques géographiques, mais comme un univers de froid, de pureté, de glace, de mort, d'éternité, d'alternance de lumière, et de noirceur et de blancheur¹¹¹ ».

Pour parler du Nord et de la nordicité, le concept des « biorégions » me sera aussi utile. Selon la définition de David Robertson, les « biorégions » font fi des démarcations politiques et des artifices humains telles les frontières, pour considérer un espace selon sa délimitation naturelle, reflétant ainsi les propriétés du monde naturel et permettant l'intégration holistique de l'individu :

*Bioregions can be variously defined by the geography of watersheds, similar plant and animal ecosystems, and related, identifiable landforms (e.g., particular mountain ranges, prairies, or coastal zones) and by the unique human cultures that grow from the natural limits and potentials of the region. Most importantly, the bioregion is emerging as the most logical locus and scale for a sustainable, regenerative community to take root and to take place.*¹¹²

Il en découle une approche critique, le « *bioregional literary criticism* », qui reconnaît la relation entre l'environnement physique, la psychologie et la spiritualité humaines et qui, selon Robertson, est caractérisée par le désir « *to identify and understand the niche of writers* »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Robert L. Thayer Jr., *LifePlace: Bioregional Thought and Practice*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 3.

*in their bioregional habitat*¹¹³ ». De plus, cette méthode cadre bien avec mes préoccupations principales, soit l'analyse de l'expérience humaine et du « *sense of place* » :

*One's very sense of selfhood may be predicated on the comfortable familiarity with certain species of tree, animal, or grass, their colors and sounds and textures, together ineffably constitutive of the place. [Peter] Berg originally pointed out – and this has remained a staple of the bioregional literature – that the bioregion is definable by both natural and cultural elements, is both “a geographic terrain and a terrain of consciousness.”*¹¹⁴

Cette approche me permet donc de considérer le Nord ontarien en lien avec la nature, mais aussi dans une perspective littéraire; ce qui, du même coup, me permet d'ignorer « les étiquettes locales¹¹⁵ » qui, tel que mentionné précédemment, deviennent réductrices car elles ont tendance à faire de l'écrivain « une métaphore de l'existence collective¹¹⁶ ».

Le wilderness

L'espace à l'étude est également celui du *wilderness*. Plutôt que de définir la nature et l'espace naturel de façon générale, j'analyserai celle qui est dite sauvage. Plus précisément, selon les chercheurs qui s'intéressent à la géocritique et à l'écocritique, il y aurait deux sortes de « natures », et donc deux façons de concevoir la nature. Dans l'introduction à son ouvrage *Myths of Wilderness in Contemporary Narratives. Environmental Postcolonialism in Australia and Canada*, Kylie Crane remarque qu'elle a vite compris, « *in a class otherwise filled with German students, that [her] understanding of nature was different*¹¹⁷ ». C'est qu'il y aurait, selon Crane, le « *wilderness nature* » avec ses « *ideas of threat and survival [...]*

¹¹³ David Robertson, « Bioregionalism in American Nature Writing », dans John A. Murray (dir.), *American Nature Writing*, San Francisco, Sierra Club, 1996, p. 1017.

¹¹⁴ Dan Wylie, « Douglas Livingstone's Poetry and the (Im)possibility of the Bioregion », dans Tom Lynch Cheryll Glotfelty, Karla Armbruster (dir.), *The bioregional imagination. Literature, ecology and place*, Athens, The University of Georgia Press, 2012, p. 314.

¹¹⁵ Henri-Dominique Paratte, « Émergence d'un espace littéraire distinct ou Fast-food de la littérature? », *LittéRéalité*, vol. 4, n° 1, 1992, p. 15.

¹¹⁶ François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 69.

¹¹⁷ Kylie Crane, *op.cit.*, p. 181-182.

*imaginings of vast, unexplored spaces, devoid of human traces*¹¹⁸ » et le « *pastoral nature* » et ses « *ideas of recuperation, regeneration, or regularly returning, and pleasant seasons*¹¹⁹ ». La *wilderness nature* serait celle dont parle Margaret Atwood dans son *Essai sur la littérature canadienne*. Ce serait aussi la nature telle qu'on se l'imagine au Canada car le « *wilderness is most easily associated with countries of the "New World", more specifically settler colonies like the United States, Canada, Brazil, Argentina, Australia, and New Zealand*¹²⁰. »

S'il est important de définir l'espace sauvage, ou du *wilderness*, il est d'autant plus important de constater qu'il en existe une grande variété. Sa nomenclature inclut aussi « bois » (et sa variante « boisés »), « nature » et même le plus englobant « régions isolées ». Mais le mot « *wilderness* » peut aussi être remplacé par « désert », selon la région géographique. On voit aussi « campagne », les champs, la ferme, ou encore « pâturage » parmi sa liste de synonymes, puisque ces endroits sont considérés, à l'époque actuelle, comme étant extérieurs à la civilisation. En politique moderne, chez les urbanistes, par exemple, on ajoute aussi « parcs », « aires de conservation », et même le très vaste terme « écosystèmes naturels » à la liste de lieux appartenant au *wilderness*.

Le *wilderness* est aussi compris dans une perspective culturelle. Selon West, « *our ideas about what to expect when we venture out into wilderness shape the ways we experience the wild*¹²¹ ». C'est aussi ce que soutient Simon Schama dans *Landscape and Memory*. Schama souligne que, dans les œuvres de Thoreau ou de John Muir, la nature est une création romantique :

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹²¹ Rinda West, *op.cit.*, p. 24.

*the meditative moment I experienced in the quiet of that glade was itself a culturally constructed act I had learned from a long line of romantic and pastoral poets : Henry David Thoreau and William Wordsworth had helped teach me what I was supposed to do and feel on that rock.*¹²²

Il est donc juste de conclure que le *wilderness* vient lui aussi avec son propre bagage d'idées préconçues, dont il me faudra tenir compte dans mes analyses. Terme complexe d'une importance capitale dans ma thèse, sa définition et ses ramifications méritent aussi d'être examinées plus en détail. C'est pour cette raison que le premier chapitre sera entièrement dévoué aux théories du *wilderness* et servira aussi à mieux cerner la façon dont je conçois la nature sauvage dans la présente thèse.

Plan de la thèse

Ma thèse est divisée en quatre chapitres. Le premier chapitre propose un survol théorique du concept du *wilderness*, son historicisation européenne – de la représentation métaphysique du Mal à la beauté pastorale – puis nord-américaine – de la promesse du nouveau monde à la pureté du Nord canadien. Je m'intéresse ensuite aux apports de William Cronon et d'autres théoriciens contemporains qui proposent que le *wilderness* serait davantage un mythe. Cette idée reçue serait tout de même profondément ancrée dans l'imaginaire collectif et vient à agir comme symbole dans les œuvres à l'étude.

Les chapitres suivants sont consacrés à l'analyse des textes eux-mêmes. Ils sont ensuite ordonnés en fonction de divers aspects liés au *wilderness*. Le deuxième chapitre porte sur la nature sauvage sylvestre, dit *wilderness* forestier. Je cerne, dans un premier temps, la conception du *wilderness* qui est au cœur des œuvres du corpus. Nous verrons alors que celles-ci redéfinissent le *wilderness* classique, soit celui conçu comme complètement opposé à l'humain et éloigné de toute installation humaine, puisque les personnages habitent soit à

¹²² William Cronon, « Introduction: In Search of Nature », *op.cit.*, p. 55.

proximité des forêts, soit en plein cœur de celle-ci : ils ont donc une connaissance de cet espace habituellement considéré sauvage et inhabité. La forêt est d'abord examinée à partir de l'arbre, son élément constitutif principal. Dans les œuvres à l'étude, l'épinette noire semble être un important écosymbole nordique. Puis, la forêt peut aussi être davantage utilitaire lorsqu'elle sert de lieu de travail. Finalement, la relation des personnages au *wilderness* forestier se définit surtout selon deux attitudes bien distinctes que sont l'appréciation du *wilderness* forestier ou l'opposition à la forêt. Le troisième chapitre porte sur la dangerosité du *wilderness*. Bien que je propose d'abord des analyses portant sur les dangers rencontrés dans les forêts tels que mis en scène dans les œuvres dalpiennes et boydiennes, d'autres types de lieux seront aussi étudiés, soit le *wilderness* minéral – les mines, la terre et les trous –, le *wilderness* aquatique des lacs et rivières, ainsi que le *wilderness* proprement nordique, en particulier l'hiver et les grands froids, qui sont tout aussi dangereux. Finalement, le quatrième et dernier chapitre porte, pour sa part, sur le *wilderness* vivant, en particulier les insectes et animaux, qu'ils soient des proies, des amis ou des amants, ou encore des figures monstrueuses.

CHAPITRE 1 : *WILDERNESS* : CONCEPTUALISER LA NATURE SAUVAGE

« *None of Nature's landscapes are ugly
so long as they are wild*¹²³. »
John Muir

L'espace à l'étude est la nature sauvage, ou, plus précisément, le *wilderness*. Il importe d'abord de remarquer qu'il n'existe pas de mot pour désigner le « *wilderness* » en français. Le vocable « sauvage » n'est pas une traduction exacte, d'abord et avant tout parce qu'il s'agit d'un adjectif. Pour parler de l'espace en tant que « sauvage », il faut y ajouter un nom : *région* sauvage, *étendue* sauvage, *contrée* sauvage... Mais avec cet ajout le *wilderness* n'est plus pensé en tant que concept. Or, comme le souligne Roderick Nash dans *Wilderness and the American Mind*, le *wilderness* est une qualité, voire une caractéristique propre à un certain l'espace :

*There is no specific material object that is wilderness. The term designates a quality (as the '-ness suggests) that produces a certain mood or feeling in a given individual and, as a consequence, may be assigned by that person to a specific place. Because of this subjectivity a universally acceptable definition of wilderness is elusive.*¹²⁴

La traduction s'avère donc complexe, tout comme l'est l'espace sauvage en question. À titre d'exemple, le titre du roman de Jack London, *The call of the Wild*¹²⁵, est traduit en français par *L'appel de la forêt*, un titre qui ne fait alors plus allusion à la « sauvagerie » évoquée par le titre original anglais mais plutôt à une de ses composantes topographiques. Pourtant, le roman, qui raconte les aventures hivernales d'un chien domestique devenu chien de traîneau lorsque son maître participe à la ruée vers l'or dans le Grand Nord canadien, s'intéresse très

¹²³ John Muir, *Our National Parks*, Cambridge, The Riverside Press, 1901, p. 4.

¹²⁴ Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, 4^e édition, New Haven, Yale University Press, 1982 [1976], p. 2.

¹²⁵ Jack London, *The Call of the Wild, White Fang & To Build a Fire*, New York, The Modern Library, coll. « Classics », 1998.

peu à la forêt comme telle. En fait, l'espace du roman est plutôt une toundra glaciale désertique, sans arbres. Mais la forêt est quand même choisie pour désigner l'ensemble du « *wilderness* », parce qu'elle exprime le mieux le « sentiment de *wilderness*¹²⁶ », concept évoqué par Fabienne Joliet.

Le *wilderness* est donc un espace dynamique et complexe, qui, comme le démontre le titre du roman de London, tend aussi vers la polysémie. Chaque théoricien lui donne une acception marquée par un ensemble de valeurs qui lui est propre, sans toutefois lui être exclusif – même que certains espaces sauvages demeurent toujours polysémiques. Les principales distinctions au cœur de ces variations conceptuelles sont ses inscriptions géographiques et historiques.

Historicisation européenne du concept de wilderness

La première conception du *wilderness* à avoir marqué l'imaginaire collectif est européenne. Historiquement, il s'agit de l'espace délimité par les monarques comme lieu de chasse. Depuis le Moyen Âge des textes et des tableaux peignent un lieu difficile d'accès, cadre de voyages périlleux et surtout très peu connu de l'Homme¹²⁷. C'est ainsi que vient se fixer la plus marquante des caractéristiques du *wilderness* : celle d'un espace séparé de la civilisation, éloigné de l'habitat humain. En effet, traditionnellement, tout espace qui est extérieur à la civilisation, soit là où s'établissent les humains, est dit sauvage :

Pour qu'il y ait du « sauvage » dans la nature, François Terrasson ajoute que « moins il y a d'hommes, mieux ça marche¹²⁸ ! » Ainsi, la nature sauvage constitue un environnement opposé à celui que

¹²⁶ Fabienne Joliet, *op.cit.*

¹²⁷ J'utilise Homme, avec la majuscule, pour désigner l'ensemble de l'humanité.

¹²⁸ François Terrasson, *La civilisation anti-nature*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Conscience de la Terre », 1994, p. 53. Cité par Alain A. Grenier, « Tourisme polaire. La nature sauvage aux confins de l'imaginaire », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 172.

l'humain s'est créé [...]. C'est ainsi que la nature sauvage devient un espace dépourvu d'êtres humains.¹²⁹

Parallèlement, le concept de *wilderness* subit l'influence de longues époques marquées par la pensée religieuse, qui définit cet espace comme celui du démon alors que la ville, son pôle opposé, est perçue comme le lieu ou le symbole de l'ordre cosmique, du sens, et de la sécurité¹³⁰. Puisque fondamentalement inhumain, le *wilderness* est d'abord la synecdoque métaphysique du Mal : « *Ever since ancient Rome, the dark forest has been a sign of untamed nature, the straight road the mark of civilization and empire. Only in our imagination and our dreams may we leave the road for long*¹³¹. » À cet effet, l'Église s'approprie la forêt pour y associer les valeurs négatives de « la bestialité, la chute, l'errance, la perte¹³² ». Rapidement, la forêt de l'imaginaire collectif devient un symbole religieux de « l'Envers du monde pieux », car « les forêts étaient considérées par l'Église comme les derniers bastions du culte païen¹³³ ». La forêt serait ainsi un Enfer terrestre.

Forêt et sauvage, en tant que *wilderness*, ont longtemps été considérés comme des synonymes. Le lien est aussi étymologique, puisque le mot « sauvage » est un dérivé de « *silva* », tout comme « sylvestre » qui désigne la « forêt » ou ce « qui est fait pour le bois¹³⁴ ». Ainsi, la forêt hérite du sens « sauvage » et devient l'habitat de tout ce qui est dangereux, comme, par exemple, les bêtes « sauvages » et parfois les hommes « sauvages ».

¹²⁹ Alain A. Grenier, *op.cit.*

¹³⁰ Yi-Fu Tuan, *Man and Nature*, Minneapolis, Association of American Geographers, Commission on College Geography, coll. « Resource paper », n°10, 1971. Ma traduction libre de « *belong[ing] to the demon; at the opposite pole stood the city, symbol of cosmic order, meaning, and security* ».

¹³¹ Jonathan Bate, *The song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 202.

¹³² Robert Progne Harrison, *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.p. 99.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Centre national de ressources textuelles et lexicales / Ortolang, « sauvage, adj. », dans *Étymologie*, [en ligne] (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/sauvage>). Consulté le 12 février 2015.

En littérature, dans les légendes et les contes notamment, c'est d'abord et avant tout la forêt qui est le lieu de choix pour représenter « l'anarchie de la matière¹³⁵ ».

Il existe effectivement un *wilderness* spécifiquement forestier qui ne semble exister que par son opposition à l'espace urbain. Mais cette définition pose problème quand l'espace forestier sert d'habitat. Même l'Homme médiéval n'habite pas toujours la ville; un habitat peut être érigé dans un champ ou aux abords d'un lieu sylvestre. Il n'en demeure pas moins que, même à la campagne, la forêt est perçue comme étant moralement *extérieure* à la commune habitable, donc toujours fondamentalement opposée à l'humain. Pour circonscrire les éléments les plus redoutables, on définit une autre forêt, différente de celle que l'on côtoie. C'est la forêt dite « profonde » qui est plus lointaine et surtout, plus dangereuse : « *the clearing represents space humans have domesticated and the deep forest the frightening wild*¹³⁶ ». Cet espace forestier est un concentré de toutes les caractéristiques négatives – il est la forêt amplifiée. Sa profondeur même est la preuve de l'immensité de la forêt, caractéristique qui connote la résistance et la puissance. Comme l'humain ne pourra, semble-t-il, jamais accéder à cet espace si éloigné, qui reste hors de sa portée, la forêt profonde demeurera toujours sauvage. Rinda West, dans *Out of the Shadow. Ecopsychology, Story, and Encounters with the Land*, associe la forêt profonde à des considérations psychologiques : « *The myths and folktales that have grown up around forests provide metaphors for states of consciousness that depth psychology has been quick to explore, often providing models for confrontations with shadow*¹³⁷. » West associe la profondeur de la forêt à l'ombre métaphorique du domaine de la psychologie analytique jungienne, soit le subconscient ou l'archétype du moi troublé, délirant, voire cruel. Selon elle, « *wild nature*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Rinda West, *op.cit.*, p. 84.

¹³⁷ *Ibid.*

*resonates with the human unconscious*¹³⁸ ». Elle établit donc un parallèle entre la « profondeur » géographique et le subconscient « profond », et associe la forêt sauvage aux traits les plus troublants de l'être humain.

C'est d'abord cette forêt profonde et ses aspects effroyables, qui sont figurés dans les représentations littéraires de la forêt. Catherine Addison, dans « *Terror, Error or Refuge : Forests in Western Literature* », identifie trois caractéristiques des forêts littéraires dont la première est la forêt qui suscite la terreur. Cette peur tire ses racines, tel que mentionné précédemment, dans la tradition chrétienne « *whose "light of the world" metaphor gives strength to its traditional opposition to the older, tree-worshipping religions*¹³⁹ ». La conception de la forêt comme « l'Envers du monde » mobilise en effet ses aspects négatifs. La deuxième caractéristique retenue par Addison est la forêt comme lieu d'errance :

*Here the forest is as full of danger and magic as in the first view, but it does not exist in direct opposition to a city or court; it is a place of trial in which the trees and their shadows help to confuse the protagonists' moral vision. The right path through or around the labyrinth does exist but it may not be evident—or immediately evident—to the wanderer or quester.*¹⁴⁰

Puis, Addison offre aussi une représentation positive de la forêt; celle-ci peut aussi servir de lieu de refuge. La forêt protectrice est « *a place of safety to which the outlaw or exile can flee and in which she or he can find solace, or even delight. Forests are represented in this way in the Robin Hood stories, in Shakespeare's As You Like It...*¹⁴¹ ». En effet, certaines forêts littéraires sont davantage des havres de paix, des abris pour les héros en marges de la société, et même des retraites pour des amoureux en quête d'intimité.

Pour sa part, Corinne J. Saunders, dans *The Forest of Medieval Romance*, propose une vision plus nuancée lorsqu'elle soutient que la pensée religieuse n'apporte pas que du

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Catherine Addison, « *Terror, Error or Refuge : Forests in Western Literature* », *Alternation Journal*, vol. 14, n° 2, 2008, p. 119.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

négatif à l'imaginaire de la forêt. Certes, la forêt dans la littérature médiévale peut être un symbole de la damnation, mais Saunders ajoute qu'elle a aussi un lien avec le monde du sacré : « *the shadows of [the forest,] which conceal the infernal way to the underworld and the portentous encounters of mortals and gods, and contain too the potentiality of the divine in the wonder of the Golden Bough itself*¹⁴² ». La forêt est alors perçue comme un lieu de prière, un endroit où l'on peut s'unir à la divinité.

Associée à l'aventure, la forêt acquiert de nouveaux aspects positifs :

*[There] comes a procession of writings of the forest as the landscape of medieval romance, a literary landscape whose connection with the medieval reality differentiates it from its classical antecedents. These forests are linked not with the underworld but with the otherworld, with adventure, and with the workings of a destiny which may as easily prove effected by the faery as by the divine.*¹⁴³

C'est de cette forêt que nous provient une autre caractéristique à retenir, soit ses qualités mystiques – traditionnellement théologiques, certes, mais aussi tenant de l'imaginaire fantastique. La forêt peut donc être un endroit magique, comme dans les contes de fées et les textes folkloriques :

*A number of fairy tales [...] tell of children being left in the "dark wood" to fend for themselves. Trees, tall to adults, are giants to children, towering over them, cutting off sunlight, plunging them into a bewildering world of unfriendly beasts and spirits. Children who survive the forest and come out into a sunlit land become adults. The forest in fairy tales may thus be seen as a trial that children must go through.*¹⁴⁴

En effet, la forêt littéraire est souvent l'espace de choix pour les rites initiatiques. Elle sert ainsi de lieu de transformation.

¹⁴² Corinne J. Saunders, *op.cit.* p. 204.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 205.

¹⁴⁴ Yi-Fu Tuan, *Romantic Geography, In Search of the Sublime Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2013, p. 70.

Les Lumières et le wilderness champêtre : la littérature pastorale

Au siècle des Lumières, la représentation du *wilderness* connaît une transformation importante. D'abord, le sens du sacré est complètement évacué : « *Myth, magic, the idea that Nature was a sacred book written by God : these ancient and closely interrelated ideas were called into question by the new science and new philosophy*¹⁴⁵ ». Par conséquent, la définition du lieu se métamorphose. L'espace naturel sera de plus en plus considéré dans son ensemble, dit Nature, image de choix dans la pensée des Lumières. À une époque marquée par le progrès, le *wilderness* de la forêt est vue comme une barrière à l'innovation, de telle sorte que les espaces sylvestres sont voués à être défrichés pour laisser pénétrer la lumière et la rationalité¹⁴⁶. C'est la ville, antre qui protège l'humain des caprices de la forêt, qui est préférée par ceux qui adoptent cette philosophie. Comme le rappelle Yi-Fu Tuan,

*The great city is blatantly antinature. It imposes geometric form on topographic confusion and reverses nature's cycles, coming to life in winter rather than in summer, and turning light into day, darkness into light. And light? It is not just brightness and glare; it also connotes intellectual and spiritual illumination.*¹⁴⁷

La forêt est, à la manière du titre de l'œuvre de Robert Progue Harrison, « *The Shadow of Civilization* », car elle « *both hides and embodies the "primitive terror" [...] that threatens civilized life, its consciousness and enlightenment*¹⁴⁸. » La Nature gagne une influence remarquable dans le domaine artistique au temps des Lumières et ce, même si « *the city has majesty, one that is achieved by distancing itself as far as possible from bondage to earth*¹⁴⁹ ». Selon le théoricien William Cronon, l'espace naturel devient « *loaded with some*

¹⁴⁵ Jonathan Bate, *The song of the Earth, op.cit.*, p. 30.

¹⁴⁶ Yi-Fu Tuan, *Romantic Geography, op.cit.*, p. 73.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 174.

¹⁴⁸ Robert Progue Harrison, *op.cit.* cité par Catherine Addison, *op.cit.*, p. 119.

¹⁴⁹ Yi-Fu Tuan, *Romantic Geography, op.cit.*, p. 113.

*of the deepest core values of the culture that created and idealized it*¹⁵⁰ ». En littérature, Jean-Jacques Rousseau en fait un éloge remarquable dans *Les rêveries du promeneur solitaire*, lorsqu'il souligne les bienfaits des beaux paysages qui permettent les sentiments de symbiose et de sérénité. Dans l'œuvre de Rousseau comme dans d'autres, ce n'est, en effet, plus la forêt qui est synonyme de *wilderness* mais plutôt la Nature. Pour Rousseau, c'est dans un endroit *naturel* que l'on peut trouver la sensation de bonheur, la vie paisible, la liberté de « rêver à son aise¹⁵¹ ». Lointaines sont les connotations associées à la terreur menaçante, à l'inconnu du *wilderness* proprement forestier. C'est donc l'apogée du courant artistique pastoral, où la terre, les saisons, les pâturages et la beauté des panoramas, bref, le monde bucolique est mis à l'honneur. Comme l'espace naturel est observé depuis des oasis urbains, le *wilderness* n'est plus tant la célèbre forêt profonde, mais plutôt un espace champêtre à peine éloigné de la ville. Il y a là une redéfinition du *wilderness* vers une sauvagerie domestiquée, aussi antithétique que cela puisse paraître. L'espace naturel acquiert ainsi une importance culturelle, c'est-à-dire devient un élément important de la définition de l'Homme moderne. Cronon souligne qu'on viendra même à se servir de la Nature comme autorité morale :

*This habit of appealing to nature for moral authority is in large measure a product of the European Enlightenment. By no means all people in history have sought to ground their beliefs in this particular way. Indeed, it would have been far more common in the past for people in Western traditions to cite God as the authority for their beliefs.*¹⁵²

¹⁵⁰ William Cronon, « Introduction : In Search of Nature », dans William Cronon (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, New York/ London, W.W. Norton & Company, 1995, p. 73.

¹⁵¹ Jean-Jacques Rousseau, *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau*, Genève, Volland, 1790, p. 91, [en ligne] (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9611000v/f13.image>). Consulté le 3 juin 2017.

C'est une expression que Rousseau utilise à plusieurs reprises, toujours en lien avec l'espace naturel, notamment aux p. 318, 327, 372.

¹⁵² William Cronon, « Introduction : In Search of Nature », *op.cit.*, p. 36.

Cette esthétique proprement pastorale est aussi à l'œuvre dans les textes de Jane Austen, où le retour à la terre équivaut à un retour aux valeurs de la bourgeoisie anglaise¹⁵³ et au renoncement à la vie métropolitaine. D'autres auteurs français, de diverses époques, dont Émile Zola, Frédéric Mistral ou encore le poète Francis Jammes, s'inscrivent aussi dans ce courant de la représentation de l'espace champêtre idéalisé.

Or, par leurs éloges de la vie simple à la campagne, certains auteurs se situent tout de même à l'opposé des valeurs associées au monde civilisé. Rousseau critique d'ailleurs la soif de guerre et le désir de possession de la terre. Surtout, il se décrit comme un monstre parce qu'il aurait, par sa présence même, modifié la beauté du monde naturel. La Nature, perçue comme un idéal de beauté, ne doit pas être changée par l'Homme. Jonathan Bate, dans *The Song of the Earth*, donne un exemple éclairant de cette idéologie dans la littérature anglaise. Dans *Frankenstein* de Mary Shelley, dit-il, la Créature de Frankenstein est liée au primitivisme, à l'état de la nature, alors que Frankenstein lui-même est lié à la culture, à l'état éclairé des Lumières¹⁵⁴. Selon Bate, c'est à cause de l'appellation « Monstre », et par le mauvais traitement constant à son égard que la Créature devient monstrueuse, c'est-à-dire vient à croire qu'elle est réellement un monstre. La Créature serait « *the repressed nature which returns and threatens to destroy the society that has repressed it*¹⁵⁵ ». C'est ainsi que Bate conclue que *Frankenstein* représente la déchirure de la pensée écologiste du XVIII^e siècle : « *the spirit of Enlightenment or modernity creates an image of the natural man as a sign of its own alienation, but having created that image can only condemn it to exile and mark it with monstrosity*¹⁵⁶. » Ainsi peut-on dire qu'à la fin du XVIII^e siècle et au début du

¹⁵³ Jonathan Bate, *op.cit.*, p. 23.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

XIX^e siècle, lorsque paraît *Frankenstein*, la terreur ne provient plus de la forêt; le véritable danger est l'Homme.

Conceptions nord-américaines

En Amérique du Nord, les premiers écrits portant sur le territoire sont ceux des explorateurs et des missionnaires européens, dont la conception du *wilderness* est fortement imprégnée de l'imaginaire de leur pays d'origine et de l'imaginaire collectif qui est le leur¹⁵⁷. En effet, les conceptions et les termes qui y sont rattachés dont « *new world, savage wilderness, and virgin territory*¹⁵⁸ » découlent d'une vision particulière du continent mais surtout, d'une comparaison avec leur lieu d'origine. Les espaces sauvages de l'Amérique sont perçus comme étant « plus » sauvages que ceux de l'Europe, car ils sont peu ou pas explorés et marqués par l'Homme, ou, du moins, par l'Homme blanc. Le *wilderness* américain, caractérisé par son ampleur stupéfiante, est aussi beaucoup plus vaste que celui de l'Europe. Il y aurait aussi davantage de forêts « profondes ». C'est ainsi que les forêts du Canada et des États-Unis deviennent l'image par excellence des espaces sauvages partout dans le monde. Par ce fait même, la mythologie et l'iconographie nord-américaines marqueront longtemps l'imaginaire collectif global en matière de *wilderness*.

Les États-Unis : Le « wilderness aesthetic » et le mythe de la « frontier »

La littérature du Nouveau Monde et, par extension, le *wilderness* dans les écrits du Nouveau Monde, tirent donc leur source de la tradition européenne. L'imaginaire de l'espace

¹⁵⁷ Voir Rosemary Sullivan, « *La forêt or Wilderness as Myth* », dans Ella Soper, Nicholas Bradler (dir.), *Greening the Maple. Canadian ecocriticism in context, op. cit.* p. 32.

¹⁵⁸ W.H. New, *Land Sliding. Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 23.

naturel de l'Amérique du Nord est donc un amalgame particulier de visions traditionnelles de l'ancien monde et de l'appropriation du territoire par les nouveaux arrivants.

La première véritable conception du *wilderness* sur le territoire états-unien est, tout comme en Europe, celle de la conception romantique de la forêt européenne. Au XIX^e siècle l'espace champêtre est davantage mis en valeur, parce que les forêts du territoire européen ont alors été explorées, exploitées et civilisées. Avec la découverte de l'Amérique et de ses forêts qui paraissent plus denses, plus grandes, et surtout plus vierges, la forêt européenne perd de son envoûtement, et ce, même de façon symbolique. C'est au Nouveau Monde que le *wilderness* revient, dans l'imaginaire, un endroit dangereux. Il est dès lors « *viewed primarily as a threat, a place to be reclaimed and redeemed from the predations of Indians and demons*¹⁵⁹ ». Les personnages qui luttent contre le *wilderness* américain sont de grands héros. Le bûcheron, le chasseur et le trappeur¹⁶⁰ sont mis à l'honneur. Les auteurs admirent la nature et le courage de ceux qui osent y pénétrer. C'est le « *wilderness aesthetic* », qui a, selon Cronon, profondément marqué l'imaginaire collectif :

*The romantic legacy means that wilderness is more a state of mind than a fact of nature [...]. The striking power of the wild is that wonder in the face of it requires no act of will, but forces itself upon us—as an expression of the nonhuman world experienced through the lens of our cultural history—as proof that ours is not the only presence in the universe.*¹⁶¹

Tout comme la conception romantique européenne de la forêt, cette esthétique possède un certain caractère sacré. Les poètes John Muir et Henry David Thoreau admirent la nature avec ce que Cronon nomme « l'attitude pieuse appropriée¹⁶² ». Ces poètes croient même que le *wilderness* possède un pouvoir guérisseur pour l'homme moderne. En perpétuant la pensée

¹⁵⁹ Yi-Fu Tuan, *Topophilia. A study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1974, p. 63.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ William Cronon, « The Trouble with Wilderness; or; Getting Back to the Wrong Nature », dans William Cronon (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, *op.cit.*, p. 88.

¹⁶² *Ibid.* Ma traduction de « *appropriate pious response* »

selon laquelle « *in wilderness is the preservation of the world*¹⁶³ », le *wilderness*, qui résidait quelque part, au creux de l'Amérique sans doute, et attendait d'être découvert, s'est inscrit dans l'imaginaire collectif comme une espèce d'antidote à la toxicité de la société industrielle. Mais le « *healing wilderness*¹⁶⁴ » représente plutôt les désirs de la culture qui l'a créé : « *As we gaze into the mirror it holds up for us, we too easily imagine that what we behold is Nature when in fact we see the reflection of our own unexamined longings and desires.*¹⁶⁵ » Simon Schama, dans *Landscape and Memory*, soutient aussi que c'est à cause de cette idéologie que Muir et Thoreau sont considérés comme les fondateurs du mouvement écologiste moderne :

*[They] promised that "in wilderness is the preservation of the world." The presumption was that the wilderness was out there, somewhere, in the western heart of America, awaiting discovery, and that it would be the antidote for the poisons of industrial society. But of course the healing wilderness was as much the product of culture's craving and culture's framing as any other imagined garden.*¹⁶⁶

De ce fait, comme le note aussi Cronon, « *even as it came to embody the awesome power of the sublime*¹⁶⁷ », le *désir* du *wilderness* ou le mouvement primitiviste, que Cronon fait d'ailleurs remonter à Rousseau, est fermement inscrit dans l'imaginaire collectif. Le primitivisme aurait même aidé à « *transform wilderness into a sacred American icon*¹⁶⁸ ». L'attrait de l'espace naturel est ici lié à la croyance que le retour à la vie dite primitive peut protéger contre les méfaits du monde civilisé devenu trop raffiné¹⁶⁹. Cronon croit qu'aux États-Unis, ce désir de simplicité « *was embodied most strikingly in the national myth of the frontier*¹⁷⁰ ».

¹⁶³ Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York, Random House, 1996, p. 7.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ William Cronon, « The Trouble with Wilderness; or; Getting Back to the Wrong Nature », *op.cit.*, p. 76.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

La *frontier*, c'est la périphérie – ces régions sur le pourtour des colonies américaines de l'époque – aussi appelé le *Far West*, soit la zone de terrains qui connote des possibilités infinies. La *frontier*, c'est le *wilderness* à être conquis par de grands héros, « *a savage world at the dawn of civilization, whose transformation represents the very beginning of the national historical epic*¹⁷¹ ». Le personnage de la *frontier* est toujours masculin, car c'est dans le *wilderness* qu'un homme peut être « *a real man, the rugged individual he was meant to be before civilization sapped his energy and threatened his masculinity*¹⁷² ».

Le terme « *frontier* » apparaît pour la première fois dans *The significance of the Frontier in America's History*, de Frederick Jackson Turner, une conférence livrée à Chicago en 1893. Dans sa conférence, Turner cherche à faire de la colonisation de la *frontier* un événement fondateur dans l'histoire des États-Unis. Il promeut l'idée de « *winning the wilderness*¹⁷³ », c'est-à-dire des bienfaits de la transformation du territoire conquis sur le *wilderness* et transformé en espace urbanisé, « *from unrealized to reaped potential*¹⁷⁴ ». Cette idéologie, bien qu'elle tire ses racines d'un certain désir de simplicité, se transforme rapidement en rêve capitaliste. Le travail du colon est perçu comme une lutte, voire même comme une guerre contre la nature¹⁷⁵. Il s'agit également d'une guerre contre les peuples indigènes qui habitent cet espace. La nature et les peuples indigènes y sont non seulement indissociables, mais aussi perçus comme également hostiles. L'éradication de tout ce qui est vu comme sauvage du nouveau territoire conquis est dit être un travail nécessaire et bénéfique pour l'avenir de la nation.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷² *Ibid.*, p. 78.

¹⁷³ Frederick J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, Ann Arbor, U Microfilms, 1966 [1893], p. 199.

¹⁷⁴ Kylie Crane, *op.cit.*, p. 96.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 97.

Lloyd Willis, dans *Environmental Evasion. The Literary, Critical, and Cultural Politics of "Nature's Nation"*, soutient que le mythe de la *frontier* est puissant parce qu'il représente une idéalisation du symbole religieux de l'Éden. La perception de l'espace sauvage comme un monde rempli de possibilités « *contributed to the nation's mythologizing of the natural world as a virgin land*¹⁷⁶ ». Le paradis perdu serait au-delà de la *frontier* et c'est pour le découvrir que l'on doit s'y aventurer.

Le paradis perdu : « the edenic narrative »

Le *wilderness* paradisiaque a des racines profondes dans les mythologies et la religion qui résonnent de façon particulière en Amérique du Nord. Sur ce territoire qui était encore, à leurs yeux, pur et inviolé par l'Homme, les colonisateurs voyaient la possibilité d'un certain renouveau. C'est ainsi que la nature sauvage de l'Amérique a été associée au jardin d'Éden. Les fiers colons croyaient même venir y faire le travail de Dieu. Selon Lloyd Willis,

*In America the recovery narrative propelled settlement and "improvement" of the American continent by Europeans. [...] Sanctioned by the Genesis origin story, they subdued the "wilderness," replenished the earth, and appropriated Indian homelands as free lands for settlement.*¹⁷⁷

Le mythe est rapidement devenu intrinsèque à la définition nord-américaine du *wilderness* : « *As early as the beginning of the twentieth century, the word "wilderness" had come to signal not just an invitation to adventure but also an incipient nostalgia for unspoiled origins*¹⁷⁸ ». Cette conception de l'espace est propre à l'arrivant, au colonisateur, qui efface complètement la présence des peuples des Premières Nations qui habitaient l'Amérique bien

¹⁷⁶ Lloyd Willis, *Environmental Evasion. The Literary, Critical, and Cultural Politics of "Nature's Nation"*, Albany, N.Y., State University of New York Press, coll. « Literature / Environmental Studies », 2011, p. 11.

¹⁷⁷ Carolyn Merchant, « Reinventing Eden : Western Culture as a Recovery Narrative », dans William Cronon (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, op.cit., 1995, p. 140.

¹⁷⁸ Candace Slater, « Amazonia as Edenic Narrative », dans William Cronon (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, op.cit., p. 117.

avant l'arrivée des Européens. En effet, le « *myth of the virgin land is also the myth of the empty land, involving both a gender and a racial dispossession*¹⁷⁹. » Selon Laurie Kruk, le colonisateur est motivé d'abord et avant tout par son désir de posséder la terre, poussé par ses « *romantic and Nationalistic urges*¹⁸⁰ », dont le résultat est soit l'effacement ou, lorsqu'ils sont présents, la triste marchandisation¹⁸¹ des autochtones.

Le mythe de l'Éden, dit « *edenic narrative* », représente dès lors tout autant le territoire lui-même que ses habitants. En littérature, les personnages, ou plutôt les « figures » aborigènes, lorsqu'ils ne sont plus associés à la sauvagerie violente, appartiennent à l'esthétique édénique et deviennent des figures du mythe de l'idylle perdu :

*[We] idealize them, idyllize them, into a "state of nature" which we have lost. We lament our own alienation and tell ourselves that once there was a time when all of humankind lived in their happy state. Historically, we assign that state to a "period before the beginnings of civilization". We find support for this primitivism when we remember that the root of the word "civilization" is Latin civillis, "of the city".*¹⁸²

Cette représentation de l'autochtone en « bon sauvage », quoique positive, est, tout comme l'idéologie dont elle émerge, un mythe. Au Canada, les explorateurs français s'intéressent aux peuples autochtones à cause de leur exotisme. Ils les perçoivent comme habitant dans une Nature bienveillante, un paradis sur terre, mais ils les considèrent comme fondamentalement superflus dans la mission du progrès européen sur le territoire. Dans les écrits de Jacques Cartier, par exemple, les autochtones sont décrits comme étant purs d'esprit, mais enfantins¹⁸³. Aussi, les arrivants européens désirent-ils civiliser ces « sauvages » à tout prix. Tout comme les bûcherons qui doivent convertir la forêt en lieu

¹⁷⁹ Anne McClintock, *Imperial Leather : Race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York, Routledge, 1995, p. 30.

¹⁸⁰ Laurie Kruk, « Aboard the Polar Bear Express : Tracking a National Dream », dans A. W. Plumstead, Laurie Kruk and Anthony Blackburn (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices. Papers presented at "Visions of the North, Voices of the North" Northern Culture Conference Held at Nipissing University, North Bay, Ontario, May 24-26, 1996*, North Bay, Nipissing University, 1997, p. 50.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Jonathan Bate, *op.cit.*, p. 74.

¹⁸³ Yves Jacob, *Jacques Cartier*, Saint-Malo, France, Ancre de Marine Éditions, 2000 [1992], p. 106.

habitable, le missionnaire jésuite devait veiller à transformer les êtres non civilisés en les amenant vers la « vraie » foi, la religion catholique.

Jean Morency, dans « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », illustre « la difficulté, voire l'impossibilité, de représenter l'Amérindien autrement que sous des dehors figés et hiératiques, conditionnés par toute une tradition littéraire remontant jusqu'aux textes de la Renaissance¹⁸⁴. » Selon Morency, les autochtones¹⁸⁵ en littérature peinent encore à échapper au mythe du « bon sauvage », même qu'ils sont majoritairement des figures déshumanisées. Aussi, les autochtones littéraires n'ont souvent « pas de patronyme[s]¹⁸⁶ », et ils « échappe[nt] aux contingences, à l'historicité¹⁸⁷ ». Pour Morency, le mythe du « bon sauvage » résulte de l'action de « repousser les Indiens en marge du monde habité, en les reléguant en haut des rivières, tout au fond des grands bois¹⁸⁸ ». Les autochtones sont alors idéalisés, et « imaginés » puisque figurant très peu dans le cœur de l'action. Comme la forêt dans laquelle ils habitent, ils agissent plutôt à titre de symboles. Dans *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon ou *La déesse brune* d'Albert Gervais, exemples cités par Morency, l'action est souvent située à la frontière « entre le monde civilisé et la nature sauvage, frontière exprimée par la division radicale de l'espace en deux

¹⁸⁴ Jean Morency, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 85.

¹⁸⁵ J'utiliserai dorénavant le nom moderne « autochtone ». Dans *A History of Canadian Literature*, W.H. New note : « In Canada, the usual reference is simply "Indian," although during the 1980s the word "aboriginal" began to replace it – a change which rhetorically asserts the freedom of indigenous cultures from the historical mistakes of European definition. » (W.H. New, *A History of Canadian Literature*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2003, [1989], p. 5.) Voir aussi ce que dit l'Organisation nationale de la santé autochtone : « "Aboriginal Peoples" is a collective name for all of the original peoples of Canada and their descendants. Section 35 of the Constitution Act of 1982 specifies that the Aboriginal Peoples in Canada consist of three groups – Indian (First Nations), Inuit and Métis. » (ONSA, *Terminology*, [en ligne] <http://www.naho.ca/publications/topics/terminology/>, consulté le 2 septembre 2014.

¹⁸⁶ Jean Morency, *loc., cit.*, p. 86.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 88.

territoires¹⁸⁹ ». Il s'agit d'une division « illustrant le divorce entre les populations blanche et autochtone, qui apparaît comme une sorte de catastrophe initiale, de blessure originelle¹⁹⁰. » À cause de ce « divorce », les autochtones sont donc confinés à l'imagination, puisque leur culture et leur quotidien sont très peu connus du reste de la population. Selon Rinda West, cette ignorance générale des valeurs et de pratiques autochtones a un effet néfaste encore aujourd'hui, et participe même au maintien du mythe du « bon sauvage » :

Because so many [Indians] were wiped out by disease, and yet more by greed, expansion, racism, battle, starvation, and dislocation, and because an ideology of the “vanishing Indian” served the needs of government and settlers alike, the wisdom of traditional ecological practices is all but lost from public consciousness. It has been replaced by an image of the noble savage who can perform magic through rituals : a “quick fix” to substitute for the lifeways that preserved relations between humans and the land before conquest¹⁹¹.

Dans cette représentation stéréotypée, l'autochtone symbolise aussi l'origine humaine ou le retour aux sources. Il s'agit dès lors d'une autre représentation du mythe de l'Éden, de « presentations of a natural or seemingly natural landscape in terms that consciously – or, more often unconsciously – evoke the biblical account of Eden. These narratives underlie and color much of what we accept as fact about particular people and places¹⁹². » Il n'est donc pas surprenant que le personnage autochtone de la littérature canadienne-française soit souvent une « incarnation de la forêt et du temps mythique des origines du Canada français¹⁹³ ». Les autochtones littéraires des écrits de la première moitié du XX^e siècle servaient de figures de l'archaïque et du primitif¹⁹⁴, car ils habitaient un espace qui connotait

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Rinda West, *Out of the Shadow*, *op.cit.*, p. 91.

¹⁹² Candace Slater, *op.cit.*, p. 115.

¹⁹³ Sandra Hobbs, « L'Autochtone dans *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde ou Comment passer de la grande à la petite noirceur », *International Journal of Canadian Studies = Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, p. 248.

¹⁹⁴ Jocelyn Thorpe, « Temagami's Tangled Wild. The Making of Race, Nature, and Nation in Early-Twentieth-Century Ontario », dans Andrew Baldwin, Laura Cameron et Audrey Kobayashi (dir.), *Rethinking the Great White North. Race, Nature, and the Historical Geographies of Whiteness in Canada*, *op. cit.*, p. 203.

les débuts de l'humanité. Tragiquement, ils étaient aussi représentés comme « *fixed at an early stage of development*¹⁹⁵ ».

Yi-Fu Tuan soutient que, face à un nouveau paysage, le visiteur fait toujours une évaluation fondamentalement esthétique¹⁹⁶. Il semble que cette vision plutôt superficielle ait servi aux colonisateurs dans leur appréciation des peuples autochtones ainsi que dans leur évaluation de la forêt nord-américaine. Il est clair que le rapport des colonisateurs européens à l'environnement, mais aussi aux autochtones qui habitaient dans cet espace, ait été informé par un « modèle » conçu ailleurs. À cet égard, dans *Entre l'Éden et l'Utopie : les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Luc Bureau note que le rapport de l'homme à l'espace naturel opère surtout en mode projection. La conception de l'environnement du nouvel arrivant se base donc sur les autres espaces naturels qu'il connaît déjà. Selon Bureau, le colon européen aurait projeté la forêt européenne et l'ensemble des valeurs qui y étaient associées sur le territoire canadien. Le chercheur dira même que penser le mythe « fondateur » comme un âge d'or initial dont nous n'aurions jamais dû sortir, est indéniablement une importation européenne :

L'ampleur des aspirations de « l'Utopus français » en ce Nouveau Monde est incomparable [...] [L]es explorations se feront partout, de l'Amérique du Sud jusqu'au pôle. Les prises de possession qui en résultent sont la plupart du temps symboliques : l'érection d'une croix. Parmi les plus prodigieuses en croix, on retrouve bien sûr les noms de Jacques Cartier, de Champlain, de Maisonneuve, de La Salle... Avec ces croix, une première géographie se dessine, celle d'une Nouvelle-France inventée, que l'on peut cartographier, et qui n'existe précisément que sur la carte¹⁹⁷.

En somme, une fois arrivé sur le nouveau continent, le Voyageur s'est fait une nature à l'image de son pays d'origine. Il aurait même travaillé à l'éradication de la nature réelle au profit d'une nature rêvée. Ce travail s'est d'ailleurs fait en grande partie au cœur des forêts,

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Yi-Fu Tuan, *Topophilia, op.cit.*, p. 64.

¹⁹⁷ Luc Bureau, *Entre l'Éden et l'Utopie : les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 153.

espaces importants, voire même déterminants dans la conceptualisation du *wilderness* canadien.

Le wilderness canadien : un wilderness surtout forestier

Au Canada, le *wilderness* est surtout synonyme de la forêt. Lorsqu'il s'agit d'un lieu de récréation, l'espace sylvestre est plutôt accueillant; il est alors perçu, encore aujourd'hui, comme « *a veritable sportsman's paradise, untouched except by the passing hunter, or explorer* », ce qui témoigne du « *national imagination of the northern forest as Canada's strength*¹⁹⁸ ». Mais l'imaginaire symbolique du *wilderness* canadien, soit la forêt telle qu'elle est représentée dans les arts et la littérature, tient surtout de la forêt de la terreur et du monstre, une vision qui rappelle l'espace sauvage tel qu'il était perçu à l'époque romantique, au XIX^e siècle.

D'abord, au Canada anglais, la forêt est clairement un espace littéraire privilégié, ainsi qu'un symbole récurrent. Rosemary Sullivan, dans « *La forêt or Wilderness as Myth* », soutient que la forêt est vue, surtout en littérature canadienne-anglaise, comme un ennemi dangereux à moins d'être civilisée par la main de l'Homme. Cette représentation découle de la croyance que « *the virgin wilderness seems to negate man's perception of his own value*¹⁹⁹. » La vie dans la forêt canadienne est donc souvent représentée comme « *one of aching loneliness, disorientation, culture shock, and the headstrong will to impose a human order on a recalcitrant environment*²⁰⁰ ». L'explorateur (anglo-)canadien pénètre donc en territoire ennemi, le territoire de l'anarchie, où il devra faire face à une variété de barbaries

¹⁹⁸ Bruce Erickson, « A Phantasy in White in a World That is Dead. Grey Owl and the Whiteness of Surrogacy », dans Andrew Baldwin, Laura Cameron et Audrey Kobayashi (dir.), *Rethinking the Great White North. Race, Nature, and the Historical Geographies of Whiteness in Canada*, op. cit., p. 31.

¹⁹⁹ Rosemary Sullivan, loc. cit., p. 35.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

dont la corruption morale, les Indiens, les catholiques et les Français²⁰¹. Un paradigme clairement ancré dans les valeurs de la classe dirigeante anglo-protestante du XIX^e siècle²⁰² émerge de cette conception du *wilderness*. Pour Éric Glon, le *wilderness* traditionnel est pensé comme un déni de lien social et un refus de culture. Le Canada a d'abord été perçu comme « dépourvu de toute humanité, en dehors de toute vie sociale²⁰³ » parce qu'on n'y voyait pas encore « les signes de la culture européenne²⁰⁴ ». Mais ce sens donné au *wilderness* est, selon Glon, une « invention anglo-saxonne transposée outre-Atlantique d'après la culture d'origine des colons sans souci d'interroger cet ailleurs autrement qu'en fonction de leurs propres repères²⁰⁵ ». Perçu donc comme un « univers désordonné et hors de la société²⁰⁶ », l'espace naturel canadien est méprisé parce qu'il est « le négatif des repères traditionnels des immigrants²⁰⁷ ».

Dans *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Northrop Frye souligne que le *wilderness* canadien est irrémédiablement perçu comme menaçant, et que notre Nature est constamment vue comme dangereuse :

*Canadian poetry is at its best a poetry of incubus and cauchemar, the source of which is the unusually exposed contact of the poet with nature which Canada provides. Nature is seen by the poet, first as unconsciousness, then as a kind of existence which is cruel and meaningless, then as the source of the cruelty and subconscious stampeding within the human mind. As compared with American poets, there has been comparatively little [...] of the cult of the rugged outdoor life which idealizes nature and tries to accept it. Nature is consistently sinister and menacing in Canadian poetry...*²⁰⁸

Margaret Atwood montre que cette vision de la nature canadienne persiste encore dans la littérature du XX^e siècle puisque la forêt y est, selon elle, *agissante*. Elle analyse cette Nature

²⁰¹ W. H. New, *A History of Canadian Literature*, op.cit., p. 80.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Éric Glon, *Forêts et société au Canada. Ressources durables ou horreur boréale ?*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Environnement et société », 2008, p. 68.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Northrop Frye, « Canada and Its Poetry », *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, Concord, House of Anansi Press, 1995 [1971], p. 143.

canadienne dans le chapitre de son *Essai sur la littérature canadienne* qui s'intitule « Le monstre-Nature ». Elle y soutient que « dans l'ensemble, les écrivains canadiens se méfient beaucoup de la Nature dont ils soupçonnent toujours quelque agression²⁰⁹ ». L'humain qui y habite ou qui y pénètre doit être prêt à lutter pour sa vie. Chez Frye cette idée de la menace que constitue la forêt va de pair avec ce qu'il appelle le « *garrison mentality* » soit « *the defensive community clearing that lies at the heart of the bush*²¹⁰ ». Chez Atwood, cette idée est articulée à même le titre original de son essai « *Survival* ». En somme, le *wilderness* canadien étudié par Frye et Atwood revêt un aspect monstrueux.

Malgré ces caractéristiques qui tiennent de l'abominable, le *wilderness* est depuis longtemps, et demeure toujours, un élément important de l'identité canadienne, comme si ces forêts sauvages servent d'image de marque pour la nation. Selon Andrew Baldwin, « *in the discourse of Canadian nationalism, nature and wilderness are dominant culture forms*²¹¹. » On peut attribuer le lien entre sauvagerie et identité canadienne d'abord à la découverte du territoire largement forestier, mais le rapport n'est pas exclusivement historique. Car le *wilderness* est demeuré une « valeur » dite canadienne depuis des décennies, et ce malgré les développements industriels et urbains qui inscrivent le Canada dans une certaine modernité et qui pourrait donc l'associer davantage à l'image « civilisée » des nations développées. Selon Baldwin, nous devons la persistance de la perception de la sauvagerie de la nature aux tableaux des peintres du Groupe des Sept, qui, dans les années 1910 et 1920²¹², ont exprimé

²⁰⁹ Margaret, *Essai sur la littérature canadienne*, *op.cit.*, p. 48.

²¹⁰ W. H. New, *A History of Canadian Literature*, *op.cit.*, p. 80.

²¹¹ Andrew Baldwin, « Recovering Borealia: The Social-nature of Canada's Boreal Forest », thèse de doctorat, Ottawa, Université Carleton, 2006, p. 72.

²¹² Le groupe est formé en 1920. « À l'origine, le Groupe des Sept regroupe Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et F.H. Varley, qui se sont connus à Toronto entre 1911 et 1913. » (Christopher, « Groupe des Sept », *Encyclopédie canadienne*, 7 novembre 2013, modifié le 3 avril 2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/groupe-des-sept/>). Consulté le 13 novembre 2017.)

tant un rejet de la tradition artistique européenne qu'une volonté de représenter une esthétique « uniquement canadienne²¹³ ». C'est donc la nature « *a still, quiet and timeless presence that nurtures the national soul and that must, in return, be nurtured*²¹⁴ » qui fût privilégiée. Pour John O'Brian et Peter White dans *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, les artistes-peintres du Groupe, dont Tom Thomson, mais aussi d'autres peintres de l'époque, comme Emily Carr, ont aidé à construire un certain « *model of nationhood*²¹⁵ » qui a dès lors servi et sert encore à rallier les Canadiens. Grâce à la popularité du Groupe des Sept et de leurs images du dit *wilderness* canadien, l'identité nationale est devenue « *wildcentric*²¹⁶ » et les Canadiens ont développés un certain ethos naturel,

*a new appreciation of the physical, aesthetic and spiritual values of those areas where man's incursions upon nature were relatively absent. Within the ethos, wilderness called man back to his primitive strength, refreshing him through strenuous living in a natural environment. There he found a spiritual regeneration from close contact with the vital forces of nature and he drew from it an appreciation of the beauty and grandeur of unspoilt nature*²¹⁷.

O'Brian et White rappellent que la nature, ou plus généralement le paysage, a aussi servi à réunir, sur une base politique, d'autres artistes, peintres ou auteurs, dans d'autres pays postcoloniaux car « *it has helped to consolidate the drive toward national sovereignty, as well as to contain prior aboriginal claims to the land*²¹⁸ ». En somme, des tableaux représentants des paysages naturels comme *The Jack Pine* (Tom Thomson, 1916), *The West Wind* (Tom Thomson, 1917), *The Solem Land* (J. E. H. MacDonald, 1921) ou encore

²¹³ *Ibid.*, p. 72-73.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ John O'Brian et Peter White, « Introduction », dans John O'Brian et Peter White (dir.), *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 4.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁷ Douglas Cole, « Artists, Patrons, and Public. An Enquiry into the Success of the Group of Seven », dans John O'Brian et Peter White (dir.), *Beyond Wilderness, op.cit.*, p. 129.

²¹⁸ John O'Brian et Peter White, « Introduction », *op.cit.*

Georgian Bay (Frederick Varley, 1921), ont beaucoup contribué à l'association immédiate du Canada à ses contrées sauvages. Puis, comme le précise Peter White,

*while the strongly romantic vision of the Canadian landscape epitomized by Tom Thomson, the Group of Seven, their followers, and contemporary acolytes may be acknowledged to be a dated and limited vehicle for the representation of national identity and feeling, emotionally this perception nonetheless continues to retain a powerful hold on the national imagination*²¹⁹.

S'il est vrai que « le paysage qui entoure, nourrit et oriente un peuple joue un rôle dans la constitution de l'imaginaire, de la culture et, partant, de l'identité même des individus qui l'habitent²²⁰ », l'exemple du Groupe des Sept souligne l'importante place de l'image du *wilderness* dans la définition de l'identité canadienne. Elle rappelle aussi la capacité qu'ont les arts et les produits culturels à agir sur l'imaginaire collectif.

Au Canada français, il existe une autre conception du *wilderness* et, par extension, une variante de cette jonction entre nature sauvage et identité nationale. Elle est encore surtout forestière – pendant près d'un siècle, la forêt était une partie intrinsèque de la nature dans le texte québécois, mais elle était également un symbole de la colonisation. Dans *La terre paternelle* (Patrice Lacombe, 1846), *Jean Rivard, le défricheur* (Paul Gérin-Lajoie, 1862) et *Maria Chapdelaine* (Louis Hémon, 1916), la nature, et plus spécifiquement la forêt, est d'abord et avant tout vouée à la disparition par le défrichage :

*[These novels] describe the already deforested countryside as if the forest had never existed. In such novels, deforestation appears as a heroic precursor to farming. With the Catholic propaganda of "opening the country" came the ideology of colonization, not exclusively in a political sense, but also in a biological one, as when a species imposes itself on an ecosystem and modifies it radically*²²¹.

²¹⁹ Peter White, « Out of the Woods », dans John O'Brian et Peter White (dir.), *Beyond Wilderness*, *op.cit.*, p. 11.

²²⁰ Lorna Milne, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, coll. « Francopolyphonies 5 », 2006, p.15.

²²¹ Stephanie Posthumus et Élise Salaün, « "Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver" : Literary Representations of Nature and Ecocritical Thought in Quebec », dans Ella Soper et Nicholas Bradler (dir.), *Greening the Maple. Canadian ecocriticism in context*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Energy, Ecology, and the Environment Series », 2013, p. 300.

C'est une nature à nouveau romantique et sylvestre, et qui, comme dans la *frontier* américaine, doit être rapidement et définitivement transformée en terre agricole, mais cette fois « pour la gloire de Dieu ». En effet, la déforestation est perçue comme étant le but de l'Homme et le destin de la nature. Une fois ce travail accompli, il ne faut pas désertier le sol au risque de « se condamner à vivre dans l'enfer des villes²²² ». L'être humain est supérieur à la nature dans le roman agraire canadien-français et le *wilderness* y figure en tant qu'opposant qui « *stand between Catholic peasants and their future cornucopia*²²³ ». Cette conception est solidement ancrée dans l'imaginaire collectif, même que dans une analyse de la poésie de Paul-Marie Lapointe, Cécile Pelosse parle d'un besoin « d'exorciser la peur ancestrale des forêts primitives qui pesait sur l'imaginaire québécois²²⁴ », comme quoi le concept de la forêt de la terreur, d'importation européenne, perdure toujours. Pelosse suggère donc que, par le travail du défrichage forestier, l'Homme se positionne comme supérieur à la nature sylvestre, se sent capable de la détruire, de la contrôler et de se débarrasser ainsi de sa peur.

Après la Révolution tranquille, la nature demeure sacrée malgré le processus de reniement du religieux, ce qui rappelle d'ailleurs le siècle des Lumières. Posthumus et Salaün notent que la Nature est vénérée à titre de remplacement de l'Église, voire qu'elle constitue « *an alternative form of "worship" at a time when Catholicism was being contested and secularized*²²⁵ ». La relation humain-nature devient davantage intime car la nature est considérée comme gardienne de la mémoire. De ce fait, les œuvres littéraires traitent d'un sentiment de dépossession mais aussi d'un nationalisme naissant. Patricia

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 301.

²²⁴ Cécile Pelosse, « La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérard Godin – Concerto pour arbres », *Voix et Images*, vol. 1, n° 1 (1), 1975, p. 80.

²²⁵ Stephanie Posthumus et Élise Salaün, *op.cit.*, p. 299.

Smart, dans « L'espace de nos fictions : quelques réflexions sur nos deux cultures » soutient que la nature devient liée à la quête identitaire, la grande question politique des années 1970 :

Qu'elle ait inspiré la terreur ou l'amour, ou que l'on y voie une force qui peut instruire, la nature a existé dans la poésie canadienne-anglaise comme une réalité extérieure au poète, alors qu'au Québec elle a été davantage la projection symbolique de soi ou de la quête pour une identité nationale.²²⁶

Finalement, l'Ontario français possède ses particularités dans la représentation du *wilderness*. Robert Yergeau, dans « La poésie franco-ontarienne : les lieux de la dépossession » y voit un « tellurisme nord-ontarien²²⁷ », puisque, selon lui, les poètes franco-ontariens font plus facilement corps avec l'espace. Yolande Grisé, dans « La thématique de la forêt dans deux romans ontariois », note l'« efficacité fonctionnelle²²⁸ » de la forêt en matière de rites d'initiation et de passage. Les différences avec l'imaginaire québécois sont cependant peu nombreuses.

Le wilderness du Nord canadien

Le Nord canadien, comme la forêt, est un type d'espace sauvage qui possède son propre ensemble de valeurs et de symboles. Le « Nord », comme le *wilderness* est un concept polysémique. Donna Jowett, dans « (Im)possible Postmodern Culture », réfléchit à ce qu'est le « nord » :

I also wondered at the scope of the term "northern". It is, of course, a relative term. CBC regional weather forecasts, for example, divide everything from North Bay to Moosonee into southern and northern areas; and in these forecasts, North Bay is always referred to as "the south".²²⁹

Le Nord canadien est d'abord un lieu qui inclut, selon sa définition politique, le Yukon, les Territoires du Nord-Ouest et le Nunavut. Le « Grand Nord » fait davantage référence à

²²⁶ Patricia Smart, « L'espace de nos fictions : quelques réflexions sur nos deux cultures », *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 33.

²²⁷ Robert Yergeau, « La poésie franco-ontarienne : les lieux de la dépossession », *Francophonies d'Amérique*, n° 1, 1991, p. 10.

²²⁸ Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariois », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, (41) 1989, p. 280.

²²⁹ Donna Jowett, « (Im)possible Postmodern Culture », dans A. W. Plumstead, Laurie Kruk et Anthony Blackburn (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices*, op.cit., p. 1.

l'Arctique canadien, c'est-à-dire tout le territoire situé au-delà du cercle Arctique. Cependant, le Nord canadien est davantage un *symbole* qu'un lieu puisque « *what Canadians mean by such enigmatic phrases as “the North” or “the true north strong and free” is constantly changing, and we have located the North almost everywhere within our national borders*²³⁰ ». En effet, comme le rappelle Margaret Atwood, le Nord tient plutôt de l'imaginaire collectif et dépasse souvent ses frontières géopolitiques : « *Until you get to the North Pole, “North”, being a direction, is relative. “The North” is thought of as a place, but it's a place with shifting boundaries. It's also a state of mind. It can mean “wilderness” or “frontier”*²³¹. » Au même titre que la forêt, le Nord canadien est synonyme du *wilderness*, surtout parce qu'il est peu exploré et peu habité²³².

Le Nord dont il est question dans les œuvres à l'étude dans la présente thèse frôle à peine le cercle Arctique. Moosonee, Moose Factory et leurs environs, présents dans les romans de Joseph Boyden, sont les lieux les plus nordiques. Cependant, le nord ontarien privilégié par les auteurs est tout de même perçu comme sauvage, ou, du moins, plus sauvage que les villes du sud de la province, rappelant l'importance de la relativité soulevée par Atwood. L'exiguïté, la faible démographie participent à l'inscription du nord ontarien dans le *wilderness*, de même que le climat hivernal. En effet, le concept de la « nordicité saisonnière » défini par Louis-Edmond Hamelin établit un rapprochement indéniable entre le Nord à l'étude et le nord politique, car « pendant une certaine période, on retrouve ainsi des conditions semblables à celles de l'Arctique dans un territoire situé plus au Sud²³³ ».

²³⁰ Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of the North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. xii.

²³¹ Margaret Atwood, *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*, Oxford, Clarendon, 1995, p. 8.

²³² Voir *Ibid.*, p. 114.

²³³ Daniel Chartier, « Introduction – Penser le monde froid », Daniel Chartier et Jean Désy, *La Nordicité du Québec. Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 13.

Plus qu'une simple point cardinal, le Nord, tout comme la forêt, devient un symbole important de l'identité canadienne, comme si « *Canada's national identity is bound up with the idea of "the North", a utopian zone wherein resides our endlessly deferred maturity*²³⁴. » Christian Morissonneau soutient même que parce que le Nord adhère au « mythe américain de la nature infinie et inépuisable offerte à l'homme avec toute son abondance²³⁵ », le Nord canadien serait devenu « notre "frontière" [...], notre Far West, avec tout ce que cela peut signifier dans la mémoire, la légende et l'histoire²³⁶ ». Encore à l'époque actuelle, le Nord conserve sa fonction de frontière symbolique car il représente « *a place beyond southern civilization, agricultural settlement, or urban life*²³⁷ », ou, en somme, le *wilderness* encore possible, le *wilderness* absolu. En somme, le Nord est toujours mythique et le Canada au complet se fonde dans la fameuse image du « *Great White North* », pays de blanc et de froid, créant ainsi « *a sense of national identity linked closely to nature and wilderness*²³⁸ ».

En effet, la caractéristique nordique est un élément fondateur de l'identité canadienne, au même titre que les images du *wilderness*. Comme ce dernier donc, elle a été élue « emblème » du Canada par les artistes du tournant du siècle, et bénéficia même d'un soutien politique. Par exemple, seule la Galerie Nationale du Canada appuya le Groupe des Sept et leur mandat qui déclarait que l'identité nationale était indivisible de notre géographie et de notre climat nordiques²³⁹. Les peintres du Groupe des Sept peignaient surtout la forêt boréale car, pour eux, « *Canadianness was defined by way of northernness and wilderness. The*

²³⁴ Laurie Kruk, *op.cit.*, p. 45.

²³⁵ Christian Morissonneau, « L'imaginaire du Nord québécois », *Relations*, n° 764, 2013, p. 24.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ S. D. Grant, « Myths of the North in the Canadian Ethos », *The Northern Review*, n° 3/4, Automne 1989 / Hiver 1990, p. p. 16.

²³⁸ Andrew Baldwin, Laura Cameron et Audrey Kobayashi, « Introduction. Where is the Great White North? Spatializing History, Historicizing Whiteness », *op. cit.*, p. 1.

²³⁹ John O'Brian et Peter White (dir.), *Beyond Wilderness, op.cit.*, p. 21.

*nation, in their view, should shed its Eurocentrism and embrace its northern identity*²⁴⁰ »

Leurs paysages de choix correspondent donc à la région géographique du bouclier canadien, soit l'Ontario central et du Nord, et de façon plus particulière le parc Algonquin, la rive nord du lac Supérieur et l'Algoma²⁴¹.

L'Ontario du Nord est ainsi mis de l'avant parce qu'il représente, au début du XX^e siècle, le développement industriel et la richesse. La Première Guerre mondiale a causé une grande demande de métaux et a fait naître l'industrie de l'extraction des ressources premières dans les villes du Nord, où furent exploitées de nombreuses mines. Le développement du Bassin de Sudbury, mené par l'International Nickel Company of Canada (Inco) et Falconbridge, est dû à l'exploitation du nickel et du cuivre :

*The Sudbury Basin as a whole, but particularly the village of Copper Cliff, was the largest and most overt symbol of industrial modernity in Canada and occupied a singular place in the Canadian industrial imagination as part of a larger history of promotion, profit, conflict, and environmental devastation*²⁴².

D'un point de vue historique donc, le Nord connote l'espoir, aspect positif qu'il doit à ses ressources naturelles car les Canadiens ont appris « *to see the North as a cornucopia overflowing with natural resources, no matter how forbidding its aspect might have been in the past*²⁴³ ».

Le Nord est aussi lié à l'identité canadienne-française. La province du Québec se définit souvent par son climat, car « le Québec est un pays absolument nordique et se construit à partir de ses références à l'hiver²⁴⁴. » Avec sa chanson « Mon pays²⁴⁵ » Gilles

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

²⁴² Rosemary Donegan, « Modernism and the Industrial Imagination », dans John O'Brian et Peter White (dir.), *Beyond Wilderness, op.cit.*, p. 146.

²⁴³ Paul H. Walton, « The Group of Seven and Northern Development », dans John O'Brian et Peter White (dir.), *Beyond Wilderness, op.cit.*, p. 142.

²⁴⁴ Danielle Dumontet, « Entre le Nord rêvé et le Nord réel. La confrontation des écrivains du Sud avec la réalité du Nord », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s), op.cit.*, p. 255.

Vigneault a rassemblé les Québécois par leur association commune au paysage nordique. En chantant ce pays qui n'est pas un pays, mais l'hiver, il a créé un hymne qui évoque la solidarité. D'autres symboles du nationalisme québécois sont aussi ancrés dans la nordicité. Le fameux Bonhomme Carnaval allie à la fois climat et histoire du Nord, car il est fait de neige et porte fièrement la ceinture fléchée des Voyageurs. Dans « *Myths of the North in the Canadian Ethos* », S. D. Grant souligne justement l'importance des légendes des voyageurs et des coureurs des bois, qui sont remplies d'aventures périlleuses, de travail ardu et de camaraderies turbulentes²⁴⁶ entre hommes. Ces légendes, maintes fois racontées, sont assimilées au discours historique, de façon à venir s'intégrer à notre héritage culturel. Elles sont certainement une partie constitutive de l'image romantique du Nord, comme le soutient Grant. Mais surtout, elles confèrent encore à la région cette caractéristique de zone d'aventure, souvent teintée de masculinisme – le Nord est pour les hommes, pour les « vrais » hommes, pour les courageux, les aventuriers, bref, pour les voyageurs réinventés.

Le Nord occupe aussi une « place privilégiée dans la production intellectuelle québécoise²⁴⁷ », et est noté dans les Relations des jésuites, les cartes d'exploration, les rapports de la Compagnie de la Baie d'Hudson et de Revillon Frères, les voyages arctiques du capitaine J.-E. Bernier, les témoignages de missionnaires, d'aventuriers et de scientifiques, et même les relevés nordiques d'Hydro-Québec²⁴⁸. Le Nord canadien était la « terre promise » des colons en quête de liberté et de richesses²⁴⁹. En effet, pour eux, le Nord était une représentation factuelle du rêve agraire, et était donc perçu comme une « *frontier*

²⁴⁵ Gilles Vigneault. « Mon pays », À la *Comédie-Canadienne*, [Enregistrement sonore], Columbia Canada, 1965.

²⁴⁶ S. D. Grant, *op.cit.*, p. 20.

²⁴⁷ Daniel Chartier, « Introduction – Penser le monde froid », *op.cit.*, p. 11.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Christian Morrissonneau, *La terre promise: le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec : Ethnologie », 1978.

*which must be tamed or conquered*²⁵⁰ ». Les francophones du Nord sont aussi des miniers. Dès 1850, des travaux d'arpentage « avaient permis d'entrevoir le potentiel du Nord pour l'exploitation minière²⁵¹ ». Dans *La terre promise : le mythe du Nord québécois*, Morissonneau précise que le mythe nordique québécois remonte précisément au XIX^e siècle et à la colonisation, alors que l'idée d'occuper le nord du continent « intéress[ait] l'élite canadienne-française²⁵² ». La prise de possession du territoire nordique allait « assurer notre avenir comme nation franco-américaine²⁵³ », non pas seulement à cause de son immensité et de sa richesse en ressources naturelles, mais aussi parce qu'il était « à l'abri des Anglais²⁵⁴ ». L'auteur note aussi un « écho de ce rêve d'expansion » dans l'histoire contemporaine du Québec, en particulier dans la conquête du « Nord hydro-électrique²⁵⁵ » dans les années 1960, ainsi que dix ans plus tard avec la signature de la Convention de la Baie James²⁵⁶.

L'identité autochtone est aussi ancrée dans la territorialité et le caractère mythique du Nord. De nombreux peuples autochtones habitent en territoire nordique. Selon Daniel Chartier, « réfléchir et tenter de comprendre le “Nord” dans toutes ces composantes ne peut se séparer d'une réflexion parallèle – et distincte – sur la notion d'“autochtonité”²⁵⁷ ». Dans un entretien avec Chartier, Louis-Edmond Hamelin maintient que « nordologie » et « autochtonie » sont intimement liées, surtout en raison de questions territoriales : « [la nordologie] considère les terres comme un bien qui peut être échangé, cédé, acquis, acheté ou vendu » tandis que l'autochtonie, « défend l'idée que l'homme est inséparable de son

²⁵⁰ S. D. Grant, *op.cit.*, p. 21.

²⁵¹ CRCCF, « La colonisation du Nord de l'Ontario », *La présence française en Ontario : 1610, passeport pour 2010*, Université d'Ottawa, 2003, [en ligne] (<http://www.crccf.uottawa.ca/passeport/I/IB4a/IB4a.html>). Consulté le 2 juillet 2015.

²⁵² Christian Morissonneau, « L'imaginaire du Nord québécois », *loc.cit.*, p. 24.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Daniel Chartier, « Introduction – Penser le monde froid », *op.cit.*, p. 14.

environnement et que, par conséquent, il ne peut exister de division entre lui, la terre, la mer, l'eau, ainsi qu'entre les pratiques sociales, culturelles et de survie²⁵⁸. »

Le lien entre les peuples autochtones et l'espace nordique semble souvent absent de l'imaginaire occidental. Les tableaux du Groupe des Sept, qui nous ont servis d'exemples précédemment, sont complètement dépourvus de présence humaine. Neil S. Forkey remarque que « *the Group of Seven likewise erased the aboriginal presence when depicting the northern landscapes that they found so fascinating. [...] [They] presented landscape as devoid of humans and animals, recreating it as "wild"*²⁵⁹. » Ailleurs, dans les récits de la colonisation du Nord, les peuples autochtones sont aussi absents, car leur présence vient contredire l'image de la région comme vaste, pure et *disponible*, à portée de la main du colon serviable. Lorsque le lien n'est pas effacé, il est aisément « *commodified*²⁶⁰ », c'est-à-dire transformer en objet, et les peuples aborigènes deviennent souvent des symboles pour représenter le Canada, au même titre que la nature sauvage ou le Nord.

Le mythe du wilderness

Irrémédiablement, malgré la polysémie du *wilderness*, celui-ci a été et est encore défini largement par le fait qu'il est un lieu inaltéré. Plus un espace est écarté de toute activité qui relève de la civilisation, plus il est considéré comme sauvage. Fabienne Joliet, dans une communication intitulée « Le wilderness, une co-naissance nature-société »,

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Neil S. Forkey, *Canadians and the Natural Environment to the Twenty-First Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p. 74.

²⁶⁰ *Ibid.*

rappelle, qu'en effet, l'« inhabité et [l']absence de traces²⁶¹ » ont longtemps servi à garantir l'authenticité de l'espace sauvage. Elle note que

ce qu'on appelle le *wilderness* serait l'antithèse d'un anthroposystème; ou du moins, il le serait si l'on considère seulement le regard esthétique que l'homme porte sur cette nature « vierge », « inviolée ». Il est en quelque sorte un écosystème devenu artéfact, marqué par sa naturalité. Par naturalité, on entend le degré d'altération plus ou moins élevé de pression anthropique.²⁶²

Selon J. Baird Callicott, cette conception du *wilderness* est un héritage des fermiers de la *frontier* américaine²⁶³, mais aussi de la loi américaine, le « *Wilderness Act of 1964* », qui a proposé une définition règlementaire de l'espace sauvage : « *A wilderness, in contrast to those areas where man and his own works dominate the landscape, is hereby recognized as an area where the earth and its community of life are untrammelled by man, where man himself is a visitor who does not remain*²⁶⁴. » Callicott parle ainsi de *wilderness* « reçu », « classique » ou « traditionnel²⁶⁵ », vocabulaire que j'emprunterai dorénavant pour désigner cette conception dépassée.

Effectivement, alors que les définitions plutôt traditionnelles maintiennent que le *wilderness* se définit par son opposition à l'espace habité par l'humain, d'autres théoriciens, en particulier Cronon, soutiennent maintenant que cette conception tiendrait du mythe. Selon Cronon, le *wilderness*, surtout la terre vierge ou le « *untouched wilderness* » n'est qu'un concept imaginé par la pensée écologiste :

For many Americans wilderness stands as the last remaining place where civilization, that all too human disease, has not fully infected the earth. It is an island in the polluted sea of urban-industrial modernity, the one place we can turn for escape from our own too-muchness. Seen in this way,

²⁶¹ Fabienne Joliet, « Le wilderness, une co-naissance nature-société », Colloque « International Interactions Natures/Sociétés », 3 au 6 mai 2006, La Baule, [en ligne] (http://geolittomer.univ-nantes.fr/StockageUMR/COLLOQUE/pdf/C1_0405_JOLIET.pdf). Consulté le 10 mai 2015.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ J. Baird Callicott, « Contemporary Criticisms of the Received Wilderness Idea (2000, 2008) », dans Michael P. Nelson et J. Baird Callicott (dir.), *The Wilderness Debate Rages On. Continuing the Great New Wilderness Debate*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2008, p. 356.

²⁶⁴ *Wilderness Act of 1964, 1964*, loi publique 88-577, cité par J. Baird Callicott, *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

*wilderness presents itself as the best antidote to our human selves, a refuge we must somehow recover if we hope to save the planet.*²⁶⁶

Cronon rappelle que le *wilderness* n'est pas à l'écart de l'humanité, qu'il s'agirait même d'une création profondément humaine. Les théoriciens qui adhèrent à cette vision des choses soutiennent aussi que l'idée que les espaces puissent être soit immaculés, soit profanés, n'est pas réaliste et que « *calling some landscapes “natural” and others “artificial” or “cultural” ignores the fact that landscapes are never wholly one or the other*²⁶⁷ ». De plus, la conception du *wilderness* et de la société comme antithétiques oblitère le fait que la présence humaine peut être bénéfique au milieu naturel, car on ne retient que les effets potentiellement destructeurs de l'Homme dit l'intrus.

Joni Adamson, dans *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism. The Middle Place*, rappelle qu'il est vrai que les humains ont « *polluted and degraded the environment with agriculture and industry. But they also have played a role in shaping many of the landscapes that we think of as “natural”*²⁶⁸ ». En effet, les espaces auxquels ont accès les humains, ces espaces que l'on perçoit comme sauvages, sont inévitablement marqués par leur passage et sont souvent renouvelés, méconnaissables après quelques décennies, à la suite de nombreuses modifications humaines. Adamson souligne aussi que la connaissance des effets à long terme des interventions humaines au cœur de l'environnement n'excuse pas les abus maintenant fréquents du monde naturel par les civilisations industrielles. Mais la transformation de l'espace sauvage serait le résultat inévitable de la présence humaine, de ceux qui y habitent : « *Because each act of use*

²⁶⁶ William Cronon, « The Trouble with Wilderness; or; Getting Back to the Wrong Nature », *op. cit.*, p. 69.

²⁶⁷ Anne Whiston Spirn, « Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted », dans William Cronon (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, *op.cit.*, p. 111.

²⁶⁸ Joni Adamson, *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism. The Middle Place*, Tucson, The University of Arizona Press, 2001, p. 43.

*unavoidably changes nature, continued human survival means that people, like gardeners, must think carefully and responsibly about the uses to which they put the land*²⁶⁹. »

Considérer l'espace sauvage comme véritablement inhabité et sans traces de présence humaine, c'est donc ignorer la possibilité des effets potentiellement bénéfiques qui peuvent résulter de la relation entre l'humain et son environnement. Comme le rappelle Wendell Berry, collègue de Cronon et co-signataire de la théorie du *wilderness* comme mythe, cette relation a même un impact écologique important :

*the earthly wildness that we are so complexly dependent upon is at our mercy. It has become, in a sense, our artefact because it can only survive by a human understanding and forbearance that we now must make. The only thing we have to preserve nature with is culture; the only thing we have to preserve wildness with is domesticity.*²⁷⁰

D'un point de vue historique, la conception traditionnelle mène aussi à l'oubli du passage de nombreux colonisateurs et travailleurs canadiens-français qui ont longtemps œuvrés en pleine forêt sauvage. Au XIX^e siècle, la région de l'Outaouais s'est développée grâce aux bûcherons qui coupaient le bois en pleine forêt, pour ensuite faire circuler les billots sur la rivière. Le Québec et le Nord de l'Ontario doivent d'ailleurs leur développement et leur colonisation à l'industrie forestière.

Plus désolant encore, concevoir le *wilderness* comme complètement inhabité, c'est refuser aux peuples autochtones leur appartenance ancestrale au monde naturel. Pour Adamson, il s'agit d'une sorte « d'aveuglement sélectif²⁷¹ ». Le concept même du « *wilderness* » n'existe pas chez les peuples anciens, comme l'explique le chef sioux Luther Standing Bear :

We did not think of the great open plains, the beautiful rolling hills, and winding streams with tangled growth as "wild". Only to the white man was nature a "wilderness" and only to him was the land

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 64.

²⁷⁰ Wendell Berry, *Home Economics*, San Francisco, North Point, 1987, p. 143.

²⁷¹ Joni Adamson, *op.cit.*, p. 39. Ma traduction.

*“infested” with “wild” animals and “savage” people. To us it was tame. Earth was bountiful and we were surrounded with the blessings of the Great Mystery.*²⁷²

En effet, dans la perspective autochtone, « *there is no such thing as a wilderness; humans do interact with and change the land they live on, however wild it may appear to European American eyes*²⁷³. »

Selon Cronon, le fait qu'on ne tienne pas compte des peuples autochtones dans la définition traditionnelle du *wilderness* nous rappelle « *just how invented, just how constructed, the American wilderness really is*²⁷⁴ ». Même que pour le théoricien, « *one of the most striking proofs of the cultural invention of wilderness is its thoroughgoing erasure of the history from which it sprang*²⁷⁵. » Car la pureté que l'on associe à l'espace sauvage classique s'avère véritablement impossible: « *For true untouched wilderness we have to go a lot further back than 1640 or 1492. And if we want to restore the landscape to its pre-Indian condition, then we're going to need a lot of heavy ice-making equipment (not to mention a few woolly mammoths) to make it look right*²⁷⁶. » L'espace sauvage dépourvu de présence humaine est définitivement un mythe et il en existe des preuves dans le paysage lui-même. Bien que les peuples autochtones soient souvent perçus comme étant plus près et plus respectueux de la nature, « *they too left their mark on the land: fires set by Indians determined the composition of the New England forests and probably created that “wilderness” we call the Great Plains*²⁷⁷. » En fait, l'idée du « *ecological Indian* » est aussi un mythe en soi.

²⁷² T.C. McLuhan (dir.), « Chief Luther Standing Bear, of the Oglala band of Sioux », *Touch The Earth. A Self-Portrait of Indian Experience*, London, Abacus, 1973 [1971], p. 45.

²⁷³ Lee Schweningen, *op.cit.*, p. 39.

²⁷⁴ William Cronon, *Uncommon Ground, op.cit.*, p. 79.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Andrew Baldwin, *op.cit.*

²⁷⁷ Michael Pollan, *Second Nature*, New York, Gove Press, 1991, p. 186.

Dans son ouvrage *The Ecological Indian : Myth and History*²⁷⁸, Shepard Krech III, soutient que, bien que les Amérindiens avaient clairement une vaste connaissance de leur environnement, elle était souvent accompagnée d'une cosmogonie religieuse qui laissait peu de place pour la préservation telle qu'elle est comprise aujourd'hui. Par exemple, les peuples autochtones traitaient les animaux qu'ils chassaient avec beaucoup de respect, afin de ne pas offusquer leurs esprits, mais cela n'empêchait ni la chasse excessive occasionnelle ni l'épuisement des ressources. Selon Krech, l'idée de l'autochtone complètement en harmonie avec son environnement, et qui conséquemment n'aurait aucun effet néfaste ou permanent sur la Nature, est due à une interprétation des arrivants européens. L'image du « *ecological Indian* » découle donc d'une exagération ou plus précisément d'une purification des valeurs écologiques attribuées aux cultures et aux peuples autochtones. Comme avec d'autres manifestations de ce qui est dit être « *the White man's Indian* », l'image écologique de l'Amérindien a des conséquences politiques et sociales importantes pour les peuples autochtones, en partie parce qu'elle mène à une dichotomie dangereuse entre le sauvage et l'écologiste et à la transformation en « *wholesale categorization of [Native Americans] as being either conservationists or savages*²⁷⁹. » La campagne américaine pour la journée de la terre de 1971, qui représentait un autochtone, habillé de peaux et orné de plumes, aux allures solennelles mais arborant des larmes, le fameux « *Crying Indian* », accompagné du slogan « *Keep America Beautiful* » puisait dans cet imaginaire puissant. En outre, « *equating Indians with nature has the potential to deny Indians their history, their humanity, and even*

²⁷⁸ Shepard Krech III, *The Ecological Indian: Myth and History*, New York, WW Norton, 2000.

²⁷⁹ Ernest S. Burch Jr., « Rationality and Resource Use among Hunters », dans Michael E. Harkin et David Rich Lewis (dir.), *Native Americans and the Environment: Perspectives on the Ecological Indian*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2007, p. 147.

*their modernity*²⁸⁰. » En effet, l'expression « peuple près de la nature » attribuée aux Amérindiens un caractère primitif. La représentation des peuples autochtones de façon stéréotypée, en tant que peuple moins évolué, découle du contrôle colonial à l'œuvre : « *What began with active colonization continues with the anthropological classification of Native people with nature. In the end the noble savage is still noble and pure, but his savagery has been replaced by culture*²⁸¹. » Or, encore aujourd'hui, l'image est tenace : « *aboriginal peoples are thought of as keepers of an intimate ecological knowledge that could be usefully deployed to the end of conservation*²⁸² ». Pour Jeff Shartlet, l'imaginaire aurait déteint sur la réalité et, bien que les « *ecological Indians did not exist in the past, the myth itself may have called them into being*²⁸³ ». Il faut donc s'assurer de séparer les idées préconçues ou les représentations stéréotypées, des actions réelles posées par de nombreux groupes autochtones qui s'impliquent dans le mouvement écologique.

Tout compte fait, les œuvres de Dalpé et de Boyden convoquent plusieurs de ces caractéristiques traditionnelles, qui sont universellement admises et associées à l'espace sauvage. Mais mon analyse soulignera le fait que leurs œuvres, surtout parce qu'elles mettent en scène des communautés qui habitent et qui travaillent dans l'espace dit sauvage, illustrent aussi des failles dans la dichotomie qui oppose la nature et la civilisation.

²⁸⁰ Michael E. Harkin et David Rich Lewis, « Introduction », dans Michael E. Harkin et David Rich Lewis, (dir.), *Native Americans and the Environment: Perspectives on the Ecological Indian*, op.cit., p. xxii.

²⁸¹ Douglas A. West, « Re-searching the North in Canada : An Introduction to the Canadian Northern Discourse », *Journal of Canadian Studies*, vol. 26 n° 2, 2002, p. 117.

²⁸² Andrew Baldwin, op.cit., p. 13.

²⁸³ Jeff Shartlet, « An Anthropologist Finds Indians Lived in Less-Than-Perfect Harmony With Nature », *Chronicle of Higher Education*, vol. 46, n° 3, octobre 1999, p. 6.

CHAPITRE 2 : LE WILDERNESS FORESTIER DANS LES ŒUVRES À L'ÉTUDE

« *the idea of nature contains, though often unnoticed, an extraordinary amount of human history* ».

Raymond Williams²⁸⁴

« *it is in vain to dream of a wilderness distant from ourselves. There is none such. It is the bog in our brain and bowels, the primitive vigor of Nature in us, that inspires that dream.* »

Robert L. Rothwell²⁸⁵

Le *wilderness* n'est pas universel. Pour les habitants des lieux urbains, il se situe à la campagne, ou encore dans un parc à même la ville, alors que pour ceux qui habitent les régions périurbaines, la simple présence d'un élément naturel ne suffit pas et la contrée sauvage se trouve plus loin, peut-être au cœur de la forêt. En effet, pour les *cultivateurs* des régions champêtres, le sème non-cultivé associé à la définition du *wilderness* devient encore plus important. Comme le soutient Gabriel Moser,

la signification symbolique de la nature associée au « sauvage », à la liberté et aux opportunités est une perception typiquement urbaine. Les personnes vivant à la campagne n'ont pas la même vision de la nature. La nature signifie soit le danger, soit plus souvent simplement l'ennui, l'absence de stimulation, et non pas nécessairement détente et loisirs.²⁸⁶

L'espace sauvage ne désigne donc pas seulement un lieu, mais fait aussi en sorte qu'on lui attribue différentes significations, qu'il suscite en nous certains sentiments ou qu'on lui associe certaines activités. Qu'en est-il donc pour ceux qui habitent à même les régions forestières?

Le rapport que l'Homme entretient avec le *wilderness* est complexe et variable. En effet, les sentiments que provoquera l'espace sauvage chez un individu découlent tout autant de ses croyances, de ses valeurs et de son éducation que de l'espace lui-même. Pour les

²⁸⁴ Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980, p. 67.

²⁸⁵ Robert L. Rothwell, *Hendy David Thoreau : An American Landscape*, New York, LIEU? 1991, p. 126-127.

²⁸⁶ Gabriel Moser, *Psychologie environnementale. Les relations homme-environnement*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2009, p. 196.

Canadiens et plus encore pour les autochtones, le rapport au *wilderness* est d'autant plus complexe et changeant que l'espace sauvage est étroitement associé à la forêt et au Nord : l'expérience du *wilderness* sera déterminé par l'endroit où l'on vit – dans le Nord ou dans le Sud, à proximité des forêts ou loin d'elles :

*Most Canadians living in the southern regions of the country see the North in three ways : as a place of “adventure,” either actual or vicarious, as a source of romantic inspiration — especially for central Canadians — and as a source of potential riches. The aboriginal peoples, on the other hand, have always viewed the North simply as a homeland, the land of their ancestors' birth and of their own, a land where they expect to spend their lives, and where they hope to see their children grow and prosper.*²⁸⁷

Ainsi, alors qu'une habitation à même le bois serait la quintessence du lieu sauvage pour les citadins, elle est, au contraire, le chez-soi de celui qui y habite, un lieu familier et protecteur. C'est une évidence que les habitants du Nord vivent plus près de la nature, parfois même en pleine nature, parmi les arbres, avec les animaux, le roc, les cours d'eau, éléments qui sont tantôt insoumis, tantôt maîtrisés par l'être humain, mais qui sont irrémédiablement leurs voisins. Tel est le cas des personnages mis en scène dans les œuvres de Dalpé, et plus encore celui des personnages autochtones dans les œuvres de Boyden :

*Indigenous approaches to space, place, land, and to the environment have tended to be and to remain wholly different from those of Euro-Americans. Most often, there is no sense of “the wild.” Instead, be it desert, forest, or canyon, Indian peoples have simply registered a sense of home and, more often than not, have over time rejected the notion that there should be the designation “wild” at all.*²⁸⁸

Mes analyses des œuvres de Jean Marc Dalpé et de Joseph Boyden veilleront à distinguer les systèmes de valeurs aborigènes mais je postule d'emblée que cette approche peut être commune à tous les habitants des bois avoisinants. Malgré les différences culturelles qui les distinguent, les Blancs comme les autochtones considèrent que la « *Nature is not a place to*

²⁸⁷ Ken Coates et William Morrison, *Forgotten North: A History of Canada's Provincial Norths*, Toronto, James Lorimer & Company Limited, 1992, p. 68.

²⁸⁸ Joy Porter, *Native America : Yesterday and Today : Land and Spirit in Native America*, Westport, Praeger, 2012, p. 31.

*visit, it is home*²⁸⁹ ». Leur conception de l'environnement naturel est donc déterminée par sa proximité de leur milieu de vie. Le *wilderness*, tel qu'il est traditionnellement défini, est dès lors inadéquat.

Proximité de la nature : pour une redéfinition du wilderness classique

La première particularité marquante de l'espace forestier dans les œuvres du corpus à l'étude est sa proximité du milieu de vie des personnages, ce qui va à l'encontre de la conception reçue du *wilderness* qui n'admet aucun rapprochement entre les deux. De Sudbury à Moose Factory, en passant par de nombreux petits villages qui ne sont pas nécessairement nommés, les textes de Dalpé et de Boyden sont situés, en majeure partie dans le Nord-Est ontarien, une région où les arbres sont beaucoup plus nombreux que les humains. Les forêts y occupent plus d'espace que les villes et villages et elles y dominent aussi la population humaine. Au Canada, il y a « plus de forêt par habitant que la plupart des pays du monde²⁹⁰ », soit près de 10 hectares par personne²⁹¹. Ce taux augmente dans les régions du Nord, là où la population diminue. Il en résulte donc une relation intime entre l'Homme et son environnement.

Pourtant, le Nord-Est ontarien a longtemps été considéré un espace de « *unoccupied wilderness*²⁹² » ou comme un « *virgin territory*²⁹³ », en particulier dans les textes datant du

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Inventaire forestier national du Canada, *Des faits en bref, op.cit.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² W.R. Cook, « The Ontario Northland Transportation Commission : A Study in Evolution and Adaptation », *Laurentian University Review = Revue de l'Université Laurentienne*, vol. 13, n° 2, 1981, p. 95-103.

²⁹³ Neil. B. Freeman, *The Politics of Power : Ontario Hydro and Its Governments, 1906-1995*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

début des années 1900, qui tentaient de promouvoir le développement économique de la région²⁹⁴ pour en faire la promotion touristique :

*Northern Ontario had a frontier image of wild country inhabited by Indians, lumberjacks, prospectors and miners. The lakes were great places to fish and the forests attracted hunters during the short hunting season and anyone seeking isolation could find it.*²⁹⁵

La région a pourtant été habitée depuis longtemps, comme plusieurs autres territoires considérés « sauvages ». En effet, des peuples des Premières Nations y vivaient bien avant l'arrivée des Blancs. Gary Snyder critique le fait que la définition communément acceptée de l'espace dit sauvage oblitère la présence des populations autochtones. Il précise que « *it has been part of a basic human experience to live in a culture of wilderness. There has been no wilderness without some kind of human presence for several hundred thousand years*²⁹⁶ ». En somme, la perception de la région comme le *wilderness* idéal et donc comme milieu qui n'a pas été touché par l'humain semble être le produit de la pensée capitaliste associée au désir de conquête à la manière de la découverte de la *frontier* américain.

L'espace naturel nord-ontarien correspond davantage à la conception finlandaise du *wilderness*, ou « *erä* », qui a toujours inclus la présence ou l'exploitation humaine. La contrée sauvage était l'aire des chasseurs, qui exécutaient un travail essentiel à la survie de la communauté. Elle a aussi longtemps agité à titre d'habitat²⁹⁷ et les Finlandais d'aujourd'hui (surtout ceux qui vivent hors des centres urbains) se perçoivent toujours comme faisant partie de la nature. Des signes de la présence humaine sont acceptés dans le monde sauvage

²⁹⁴ John S. Long, « Early Visions of Development on the Abitibi River : Treaty No. 9 and the People of New Post, 1900-1905 », dans A. W. Plumstead, Laurie Kruk et Anthony Blackburn (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices*, op.cit., p. 21.

²⁹⁵ Anthony Blackburn, « Commercial Images of the North: Selling the North for Tourism », dans A. W. Plumstead, Laurie Kruk et Anthony Blackburn (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices*, op.cit., p. 102.

²⁹⁶ Gary Snyder, « The Etiquette of Freedom », dans Max Oelschlaeger (dir.), *The Wilderness Condition. Essays on Environment and Civilization*, Washington, Island Press, 1992, p. 24.

²⁹⁷ Jukka Nyysönen, « The Typologies of Forest and Their Use in the Forest Dispute of Kessi, Finland », dans Andrée Corvol (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 158.

finlandais, comme la cabane en rondins, le sauna et le tracé des sentiers²⁹⁸. La loi finlandaise sur la nature sauvage prône un « usage polyvalent des ressources naturelles²⁹⁹ » qui inclut celles que pratique sa population. Ainsi, l'*erä* considère la forêt, ailleurs fondamentalement opposée à la culture, en tant que paysage culturel :

*the Sami perception of the forests landscape, which has been presented as one of layered display of generations work, implying a way of gazing at the forest as a cultural landscape, not as an untouched wilderness, which once again reveals the western origin of that construction.*³⁰⁰

Circonscrire le monde sauvage comme absolument extérieur à la vie humaine serait un héritage de la pensée coloniale, car, rappelons-le, la conséquence principale d'un état sauvage dit « pur » est l'effacement total de la présence des peuples autochtones du territoire :

*From a Native American perspective, there is no such thing as a wilderness; humans do interact with and change the land they live on, however wild it may appear to European American eyes. The Western concept epitomizes a duality that ignores pre-Columbian peoples' interactions with the landscape, and such a concept thereby writes Native Americans out of history.*³⁰¹

Les œuvres du corpus mettent en scène la réalité ethnographique. Près de 70 % des collectivités autochtones habitent dans des régions boisées du Canada³⁰². Ressources naturelles Canada rappelle que les Autochtones représentent 4,3 % de la population totale du Canada³⁰³ (en Ontario, les peuples autochtones représentent 2,4 % de la population totale de la province³⁰⁴) mais jusqu'à 9 % d'entre eux vivent dans des zones forestières³⁰⁵. Au total,

²⁹⁸ Alain A. Grenier, *op.cit.*, p. 177.

²⁹⁹ Vance G. Martin, « These Wilderness Designation », dans Vance G. Martin et Nicholas Tyler (dir.), *Arctic Wilderness. The 5th World Wilderness Congress*, Ojai (Californie), North American Press, 1995, p. 121. Cité par Alain A. Grenier, *op.cit.*, p. 177.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Ressources naturelles du Canada, *L'État des forêts au Canada : rapport annuel 2015*, Ottawa, Ministère des Ressources naturelles du Canada, 2016, p. 38.

³⁰³ Statistique Canada, *Recensement de la population de 2011*, [en ligne] (<http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>). Consulté le 9 juin 2016.

³⁰⁴ Statistique Canada, *Enquête nationale auprès des ménages de 2011*, *op.cit.*

³⁰⁵ Ressources naturelles du Canada, *op. cit.*, p. 38.

plus du tiers des Canadiens vivent dans des régions boisées ou à proximité de celles-ci.³⁰⁶ À cause de leur fréquentation quotidienne de la nature, les habitants du Nord d'aujourd'hui ne peuvent pas adhérer à la conception traditionnelle du *wilderness*.

Pas étonnant alors que le mot « *wilderness* », qui semble d'emblée associé à la région, n'est que rarement utilisé dans les œuvres à l'étude. Aucun personnage du corpus qui est *originnaire de la région* ne se dit résider dans un monde sauvage, pur et inhabité. Ils utilisent plutôt l'expression « bois », comme dans « si j'allais dans le bois » (*Nickel*, p. 40) ou « *bush* », comme dans « *way up north in the bush* » (*BWAT*, p. 81), ou dans « *disappear in the bush* » (*Wenjack*, p. 11) ou encore « *woods* » et « forêt ». Cela ne signifie pas que les espaces littéraires dalpiens et boydiens n'évoquent pas, par moment, des caractéristiques qui tiennent de la définition traditionnelle du *wilderness*, puisque cette dernière demeure tenace :

*Wildernesses survive above all in the minds of people who want them to exist; wholly metaphysical as this may seem, the fact that we each contrive our own idea of wildness and wild places does not mean that the idea of wilderness cannot be realized by different people in different ways. Each matches his or her idea to an appropriate or feasible actuality*³⁰⁷.

Ainsi, alors que le *wilderness* est rejeté comme concept, il est irrévocablement intégré à la culture canadienne en tant que symbole :

*Ideas of wilderness continue to have influence – despite our world in which no wild space exists [...] – suggesting an importance of such ideas that reaches beyond their significations. If the wilderness does not exist, but wilderness does, a culture function of meaning must be at work. That is, if the tenets upon which wilderness is constructed are revealed to be lying, in some way, but the ideas of wilderness continue to have impact, wilderness can be considered a myth, a constitutive narrative of settler colonies that continues to impact upon post-settler narratives of nation and self. It is in this sense that « wilderness ideal » references a myth, rather than an ideal that wilderness constitutes.*³⁰⁸

En effet, le *wilderness* perdure donc au sens culturel, en tant que mythe fondateur – les vastes espaces naturels, et particulièrement les grandioses forêts sauvages, font en effet partie

³⁰⁶ *Ibid.* p. 41.

³⁰⁷ John Dixon Hunt, *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 55-56.

³⁰⁸ Kylie Crane, *op. cit.*, p. 7.

de l'image de marque de Canada. Puis, comme le *wilderness* est ainsi intégré à l'imaginaire collectif, il va de soi qu'il soit aussi représenté dans l'imaginaire littéraire.

Les éléments les plus importants associés au concept polysémique de l'espace sauvage, tels que l'isolement, ou l'éloignement des grands centres urbains perdurent et rappellent justement la séparation initiale de la forêt et de la ville. Dans les œuvres, les lieux habités sont effectivement identifiés comme des petits villages dits « isolés » en plein Nord ontarien. L'imaginaire spatial des deux auteurs nous plonge donc au cœur des « *remote northern communities* » (BWAT, p. 222). Boyden utilise davantage le mot « isolé » pour décrire ses localités; la plus récurrente est la municipalité de Moosonee, mais il nomme aussi « *other isolated communities around us* » (TBS, p. 22). Plus particulièrement, il y a, aux abords de Moosonee, une réserve indienne parfois dite « semi-isolée » (BWAT, p. 102), où se déroule la majorité des nouvelles de *Born With a Tooth*, et qui est le lieu principal dans les romans *Three Day Road* et *Through Black Spruce*. L'isolement de la réserve de Moose Factory est même double, car en plus d'être éloignée des centres urbains, elle est établie sur une île : « *I just need to get away for a little while sometimes, even if it is only to Moosonee. Living on an island can drive you crazy.* » (TBS, p. 60). C'est un élément naturel, le cours d'eau qui entoure l'île, qui vient augmenter le degré d'isolement des habitants. D'ailleurs, ces deux romans de Boyden partagent bien plus qu'un espace. Ils sont situés dans un même univers littéraire, voire dans une continuité imaginaire, fait que souligne l'auteur dans une entrevue :

When I finished Three Day Road, [...] I missed Xavier and I missed Niska and I missed Elijah and hanging out with them every day and having them talk to me and me talk to them [...] and suddenly they were gone. And that's when I realized, you know what, the Bird family has so much more to say. And that contemporary First Nations existence in Canada needs some light shone on it by somebody

*who at least knows a little big, you know what I mean? And so that's when I decided there's going to be at least a second book, probably a trilogy.*³⁰⁹

Les personnages de *Through Black Spruce* sont des descendants de la famille Bird de *Three Day Road*. Ils ont le même nom de famille et habitent aussi la communauté de Moosonee.

Il est difficile de se rendre dans ces petits établissements isolés et parsemés à travers le Nord de la province. Parfois les voies traditionnelles n'existent même pas : « *no roads connect Sharpening Teeth to the rest of the world.* » (BWAT, p. 189) Ici, la phrase « *the rest of the world* », souligne la rupture qui existe entre l'espace du petit village nommé Sharpening Teeth et ces lieux où le voyage et le contact avec les autres sont rendus possibles grâce aux routes. D'autres personnages habitent des endroits impossibles à rejoindre par les moyens de transport modernes : « *It's not exactly like firemen can drive their trucks out into the bush around here* » (TBS, p. 287). Les petits villages représentés dans les œuvres sont isolés à cause du paysage forestier imposant qui les entoure, à cause de la nature décrite, en anglais, comme « *massive* » (TBS, p. 220), ou caractérisée, en français, d'« immense, démesuré[e] » (UVSL, p. 119). Moosonee, par exemple, est entouré d'arbres : « *Moosonee. End of the road. End of the tracks. I can sense it just beyond the trees.* » (TBS, p. 11) Moose Factory, sur l'île, est aussi peuplé d'arbres et ce, au cœur même de l'espace habité : « *We lived in Moose Factory then, in a little cabin in the woods on the middle of the island* » (TBS, p. 80). La nature sauvage est donc à la porte, parfois même littéralement, comme dans le cas de la maison de Will, le narrateur masculin dans *Through Black Spruce* : « *From the kitchen I could see the dirt road and then the stretch of tall grass that leads to the bush* »

³⁰⁹ Sam McKegney, « Manhood Through Vulnerability. A Conversation with Joseph Boyden », dans Sam McKegney, *Masculindians. Conversations about Indigenous Manhood*, East Lansing, Michigan State University Press, 2014, p. 165. Boyden souligne aussi le retour du personnage Painted Tongue, qui apparaît d'abord dans *Born With a Tooth*, et plus tard dans *Through Black Spruce* : « *And then Gordon, Painted Tongue, from years ago, without my consciously wanting him to, walks onto the set. [...] And I was able to flesh him out and allow him to become more three-dimensional because I had more time to spend with him on the page.* » (163)

(TBS, p. 39). D'autres maisons sont érigées à l'extérieur des petits villages où il y a peu ou pas de distance entre la maison et le bois, comme dans *Through Black Spruce* où la maison du narrateur est « *removed from the rest of town by trees and creeks and bush* » (TBS, p. 168). Ailleurs, le narrateur situe plus précisément la maison : « *I walked down the railway tracks a couple of kilometres and into the bush to Antoine's house* » (BWAT, p. 87). Chez Dalpé, la maison mobile, dans *Le Chien*, est isolée dans un cul-de-sac au bout d'un chemin de concession. Elle est décrite, dans les indications scéniques, comme « une maison mobile au bout d'un petit chemin de terre, près du village » (p. 22). Ainsi, les personnages habitent des demeures clairement situées à l'extérieur des villages, ce qui remet en question la conception traditionnelle du *wilderness* comme séparé de l'humain.

L'isolement des habitations en pleine nature peut également tenir du symbolique. Tant chez Dalpé que chez Boyden, les localités isolées sont décrites comme des « trous ». Dans *Le Chien*, Jay dira de son village qu'il y a « des trous pareils partout, sinon pires même » (LC, p. 57), soulignant l'insignifiance de son lieu natal. Le village est même appelé « un trou de marde » (LC, p. 25). Dans « *Born With a Tooth* », la nouvelle éponyme du recueil, le trou se fait plus vulgaire : « *Cochrane, Moosonee, Northern Ontario, the asshole of the Hudson Bay, Moose Factory* » (BWAT, p. 4). Ce surnom est aussi repris dans *Through Black Spruce* avec « *Moosonee, the asshole of the Arctic* » (TBS, p. 51). Le mot « trou » connote la profondeur, que l'on peut associer ici à l'éloignement dans les bois ou encore dans le Nord. Le trou connote aussi le piège, comme un trou dont on ne peut sortir. Les « trou de marde » et « trou de cul » sont des expressions qui expriment également un mépris du lieu.

Il est juste de dire que le *wilderness* est le voisin des personnages des œuvres à l'étude. Cependant, s'ils habitent ainsi à l'extérieur du monde civilisé, ne font-ils donc pas

eux-mêmes partie du *wilderness*? La définition que je privilégie intègre effectivement les humains à l'espace dit sauvage. Comme le précise Rosemary Sullivan, le *wilderness* « *is our place. We are in it. [...] Man belongs in nature as do the skies, sunshine, the trees. He takes his part in the symbolic relationship, seeking no superior place; rather, recognizing nature's power to overwhelm him*³¹⁰. » L'humanité et la nature ne sont ni disjointes ni distinctes chez Dalpé et Boyden. Les humains font partie de l'écosystème naturel.

Dans *Un vent se lève qui éparpille*, Dalpé met en scène un drame violent qui est le produit d'un triangle amoureux entre un jeune adolescent, la jeune fille qu'il veut tant impressionner et l'oncle avec qui cette dernière a entretenu une relation incestueuse. Quand l'oncle Joseph part à la poursuite de sa nièce qui aurait fait une fugue, la description d'un espace sauvage au bord d'une autoroute souligne la proximité de la nature et de l'humain :

Puis après être sorti du pick-up, avoir respiré l'air frais de la nuit qui sent fort le bois, la terre, la pourriture, l'humus, avoir entendu tout près des bruissements, une branche qui a craqué sous la patte d'une bête (raton laveur, rat musqué, hérisson ou mouffette... plus gros?) qui rôdait, fouinait par là, [...] il lève la tête, voit les étoiles d'un côté tandis que de l'autre, montant très haut dans le ciel, le rideau délicat, lumineux, les blanches aurores boréales dont les vastes pans semblent se mouvoir comme si on soufflait sur elles » (UVSL, p. 154)

Il existe une certaine intimité entre le narrateur, soulignée par sa familiarité avec cet espace dit sauvage : Joseph sait reconnaître ses odeurs, peut identifier, ou deviner, le bruit d'un animal qui passe tout près, et peut tout autant se laisser émerveiller devant le spectacle que lui offre la nature. La route qui traverse ici le paysage sauvage rappelle la voie ferrée que cherche le narrateur de *Wenjack*. Ce roman de Boyden raconte le voyage difficile de Chanie Wenjack, un jeune Ojibwé qui s'enfuit d'une école résidentielle et qui traverse la forêt pour tenter de retrouver sa maison en suivant la voie ferrée. Chanie sort de la forêt « *where the straight and shining lines they built cut through [his] world [and he stares] at these tracks* » (*Wenjack*, p. 63). Le chemin de fer n'appartient pas à son monde, et coupe, un mot qui

³¹⁰ Rosemary Sullivan, *op.cit.*, p. 38-40.

connote une certaine violence, en plein cœur, la nature sylvicole. Plus qu'étrange, cette construction est même étrangère, appartenant à ce « *they* » du « *they built* » (Wenjack, p. 63), aux hommes blancs qui sont venus la construire en pleine forêt.

Or, dans l'exemple de l'oncle Joseph tiré d'*Un vent se lève qui éparpille*, le camion et l'homme, en empruntant la route qui traverse la forêt, partagent beaucoup plus aisément le même espace avec les arbres, la flore et les animaux. L'observation du ciel étoilé souligne aussi ce fait, rappelant qu'humanité et nature sont ici sous un seul et même « toit », et donc dans un seul et même espace. L'écart des perceptions est peut-être dû aux années qui séparent les époques diégétiques de ces textes, Chanie ayant entrepris son périlleux voyage à la fin des années 1960 et le drame de Dalpé se situant plutôt, selon moi, dans les années 1980. Au cours des années qui les séparent, le paysage du nord a été largement développé et les routes asphaltées ou les chemins de fer pourraient ne plus sembler si insolites. Mais surtout, les deux perceptions correspondent à deux conceptions de l'espace naturel sauvage bien différentes. Pour Chanie, l'espace forestier s'apparente plutôt à un *wilderness* classique, tel que l'entend Baird Callicott³¹¹ dans sa définition donnée au chapitre précédent. En séparant ainsi l'humanité de la nature, Chanie ne peut concevoir qu'une voie ferrée puisse se retrouver en pleine forêt. Cela le mène à adopter une attitude plutôt protectionniste, c'est-à-dire à tenir à la dichotomie nature-culture. Or, cette vision n'est pas néfaste pour le jeune garçon qui a associé toute présence de la civilisation à son expérience de l'école résidentielle. Elle lui serait même bénéfique car elle lui permet de reléguer toute présence de l'homme, ou plus précisément de l'homme blanc, à une sphère extérieure à la forêt où il est plus à l'aise. Pour sa part, l'oncle Joseph, dans *Un vent se lève qui éparpille*, ne conçoit pas la forêt

³¹¹ Voir J. Baird Callicott, « Contemporary Criticisms of the Received Wilderness Idea (2000, 2008) », *op.cit.*, p. 356.

comme un *wilderness* classique, car il trouve cela bien raisonnable qu'une route traverse les bois. Il n'a aucune difficulté à qualifier cet espace « au bord de la 11 » (UVSL, p. 156) de « forêt » (UVSL, p. 154), lui qui habite aussi un espace quasi-forestier. En fait, sa relation avec le monde naturel est plutôt définie par une porosité entre le naturel et l'humain.

Michael Pollan, un journaliste scientifique, propose, en collaboration avec l'éminent théoricien géocritique William Cronon, une théorie plus apte à représenter ce type d'interaction entre l'humain, ou la « culture », et la nature. Selon Pollan, le « *wilderness ethic* », qu'il définit comme une « *assumption that the relationship of man and nature resembles a zero-sum game*³¹² », est dépassé, en grande partie parce qu'il tient de l'héritage romantique³¹³ qui voit la forêt comme un refuge et un jardin édénique, un espace que l'humain ne viendrait que gâcher :

*I began to wonder if perhaps the wilderness ethic itself, for all that it has accomplished in this country over the past century, had now become part of the problem. I also began to wonder if it might be possible to formulate a different ethic to guide us in our dealings with nature, at least in some places some of the time, an ethic that would be based not on the idea of wilderness but on the idea of a garden.*³¹⁴

Une nouvelle théorie, celle du « *garden ethic* », permettrait donc de penser la forêt, mais aussi d'autres endroits naturels, autrement qu'en termes de lieu « immaculé³¹⁵ », et de la concevoir plutôt comme un entre-deux, n'appartenant pas pleinement à la culture ni à la nature. Dans le jardin, l'humain est en symbiose avec la nature. Il s'agit d'un environnement où l'humain a pénétré, qu'il continue de fréquenter, mais où sa relation avec la nature demeure tout de même équilibrée :

Gardens also teach the necessary if un-American lesson that nature and culture can be compromised, that here might be some middle ground between the lawn and the forest – between those who would complete the conquest of the planet in the name of progress, and those who believe it's time we

³¹² Michael Pollan, *op.cit.*, p. 178-179.

³¹³ Voir le premier chapitre.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

*abdicated our rule and left the earth in the care of its more innocent species. This garden suggests there might be a place where we can meet nature halfway*³¹⁶.

Le jardin domestique, le potager, se développe tant grâce au terreau, à l'eau et au soleil que grâce à la main du jardinier à l'œuvre. Il est irrévocablement modifié par la présence humaine qui lui est même souvent bénéfique. Pollan utilise le jardin comme métaphore des grandes forêts : bien que certains activistes veuillent à tout prix y empêcher l'activité humaine, ces forêts ont été plantées, régénérées, protégées par des forestiers depuis plusieurs siècles déjà. Considérer la nature en tant qu'entité *autre*, c'est-à-dire, complètement séparée de la civilisation est un piège puisque cela enlève l'être humain de l'équation naturelle alors qu'il peut y jouer un rôle favorable. En effet, comme le souligne Jonathan Bate dans *The Song of the Earth*, l'opposition entre l'humain et la Nature, quoique utile pour l'argument environnementaliste, n'est pas réaliste puisque « *what are commonly supposedly to be "natural" landscapes [...] look as they look not only because of millions of years of geological activity, but also because of thousands of years of human agricultural and arboricultural activity*³¹⁷ ». Il devient dès lors primordial, surtout lorsqu'on analyse la région du Nord ontarien qui a été développé par les industries primaires (forestière et minière), et où les humains côtoient quotidiennement la nature, de se rappeler le rôle de l'être humain dans ce grand jardin.

Il est vrai cependant que la cohabitation Homme et Nature n'est pas toujours harmonieuse. Comme le démontreront les analyses à venir, les humains sont parfois avaricieux, possessifs, ou tout simplement malveillants dans leur traitement de l'espace naturel. L'émerveillement n'est pas la seule réaction possible devant la grandeur de la nature. La peur, le sentiment d'infériorité ou encore de menace, provoque ou invite l'Homme à un

³¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

³¹⁷ Jonathan Bate, *op.cit.*, p. 34.

duel pour *maîtriser* l'espace même qu'il habite. Ce duel conduit parfois à un abus de pouvoir auquel la nature réagira en tentant de rappeler sa grandeur et le fait qu'elle existait avant lui. Les relations des personnages à l'espace naturel nord-ontarien – ce *wilderness* certes, mais symbolique et non traditionnel car marqué par la présence humaine – peuvent donc être tantôt harmonieuses, tantôt houleuses.

La relation au wilderness forestier

Une étude de l'espace naturel canadien est obligatoirement une étude des régions forestières, puisque près de 35% du Canada est couvert de forêts³¹⁸. Kildare Dobbs, dans son récit de sa traversée du Canada par l'autoroute transcanadienne, parle même d'une surabondance de paysage naturel au pays : « *Too much rock, too much prairie, too much tundra, too much mountain, too much forest. Above all too much forest*³¹⁹. » Le *wilderness* forestier lui paraît être le plus démesuré de tous : « *Even the man who passionately believed that he shall never see a poem as lovely as a tree will be disposed to give poetry another try after he has driven the Trans-Canada Highway*³²⁰ ». Par leur superficie, les forêts canadiennes peuvent effectivement paraître excessives.

L'Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture définit une terre forestière comme « une zone sur laquelle le couvert forestier représente plus de 10 % de la superficie totale, avec des arbres qui, à maturité, peuvent atteindre une hauteur dépassant 5 mètres³²¹ ». La forêt est donc d'abord cette « vaste étendue de terrain peuplée principalement

³¹⁸ Inventaire forestier national du Canada, *Des faits en bref*, [en ligne] (<https://nfi.nfis.org/fr/quickfacts>). Consulté le 27 mai 2016.

³¹⁹ Kildare Dobbs, *Ribbon of Highway*, Toronto, Little Brown, 1992, p. 41.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture, *Évaluation des ressources forestières mondiales*, 2010, [en ligne] (<http://www.fao.org/docrep/013/i1757f/i1757f.pdf>), cité par Ressources naturelles du Canada, *L'État des forêts au Canada : rapport annuel 2015*, *op.cit.* p. 20.

d'arbres » voire, l'« ensemble de ses arbres³²² ». Dans *L'arbre en Occident*, Andrée Corvol note même que « pendant longtemps “bois” et “forêt” furent synonymes, car, ce qui comptait, c'était la présence des arbres³²³ ». Cependant, la forêt est un écosystème varié, où on retrouve une grande variété de végétation, d'animaux, d'insectes, de cours d'eau qui l'alimentent, ainsi que des roches et minéraux qui constituent son terreau. Il importe donc de la considérer comme un ensemble, même si les arbres sont nécessairement son élément prédominant.

Ressources naturelles Canada³²⁴ et la Fédération canadienne de la faune³²⁵ classent les forêts selon les espèces d'arbres qu'elles contiennent. Selon leur répartition, l'espace forestier à analyser dans les œuvres du corpus s'inscrit dans le biome de la forêt boréale. L'étendue géographique de la forêt boréale est plutôt large mais inclut incontestablement le Nord de l'Ontario. Elle se déploie, selon les précisions des géographes-sylviculteurs, sur tout le Nord du Canada³²⁶, soit la totalité de la région subarctique canadienne, qui se situe entre les 50°N et 70°N de latitude. Elle se trouve ainsi en bordure d'un autre biome, le muskeg, qui est tout près pour les personnages de Boyden qui, depuis la Baie James, se rendent facilement « *out to the muskeg in autumn for the hunt* (BWAT, p. 237) » ou qui peuvent le visiter comme en témoigne le fait que Will Bird « *flew out over the muskeg* (TBS, p. 169) » dans son avion de brousse. Ce biome diffère cependant beaucoup de la forêt boréale puisqu'il est marécageux et plutôt dépourvu de grande végétation, à cause de sa température encore plus froide. La mousse et le lichen y abondent plus que les arbres.

³²² Paul Robert *et al.*, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 1063.

³²³ Andrée Corvol, *L'arbre en occident*, Paris, Fayard, 2009, p. 239.

³²⁴ Ressources naturelles Canada, *Classification des forêts*, [en ligne] (<http://www.rncan.gc.ca/forets/mesures-rapports/classification/13180>). Consulté le 27 mai 2016.

³²⁵ Fédération canadienne de la faune, *La forêt boréale canadienne*, [en ligne] (<http://www.hww.ca/fr/espaces-sauvages/la-foret-boreale-canadienne.html>). Consulté le 27 mai 2016.

³²⁶ Ressources naturelles Canada, *Classification des forêts*, *op. cit.*

Pour sa part, la forêt boréale est constituée d'environ une vingtaine d'espèces arboricoles. Ses principaux feuillus sont (en ordre décroissant de fréquence) le peuplier faux-tremble, le peuplier baumier, le bouleau blanc et le saule, et ses principaux conifères sont (en ordre décroissant de fréquence) l'épinette noire, l'épinette blanche, le mélèze laricin, le sapin baumier, et les pins gris. Les pins blancs et rouges y figurent aussi mais sont de moins en moins présents plus on monte vers le Nord.

Comme il a été établi dans le chapitre précédent, le concept de *wilderness* est fortement rattaché à l'identité canadienne. La forêt boréale l'est aussi, parce qu'elle représenterait le *wilderness* par excellence :

*In boreal forest politics, [...] its cultural significance trades heavily on discourses of the Canadian nation and national subject. The boreal forest signifier, in other words, conjures up images of the pristine and the pure, images like the "north" and "wilderness", images that have figured so importantly in the construction of Canadian identity*³²⁷

La région forestière hérite, comme par extension, des caractéristiques associées au *wilderness*. Il faut à nouveau rappeler que la forêt boréale est tout de même un espace où habite l'humain. L'on y trouve un bon nombre de villes et villages, de nombreuses communautés et des réserves des Premières Nations, ainsi que d'innombrables ressources essentielles à l'économie canadienne et les établissements qui y sont installés pour les exploiter. En outre, la forêt boréale est à la fois un lieu écologique et symbolique :

Les prises que nous offre le paysage, ce qui donne sens, ce sont des *écosymbotes* : des entités ambivalentes, qui appartiennent autant à l'environnement qu'à notre regard sur l'environnement, aux tendances de notre corps autant qu'à celles de notre milieu; qui existent non moins comme choses, que comme attente et anticipation de ces mêmes choses de notre part.³²⁸

³²⁷ Andrew Baldwin, *op.cit.*, p. 16.

³²⁸ August Berque, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, éditions Hazan, 1995, dans Andrée Corvol (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 33.

Il importe ainsi d'analyser les écosymbotes du biome boréal, par l'entremise de ses particularités régionales, du travail qui est effectué à même le terrain forestier, mais aussi des diverses attitudes qui définissent la relation de l'Homme qui y habite à son environnement.

L'épinette noire : une particularité régionale

Les conifères sont généralement plus nombreux que les feuillus dans le biome boréal³²⁹; le couvert forestier de la forêt y est majoritairement peuplé de ces arbres à aiguilles qui, à l'exception du mélèze, maintiennent leur couleur verte et leurs ramures en hiver. Une espèce particulière domine le paysage forestier boréal : l'épinette noire.

L'épinette, et plus spécifiquement la *picea marianal*, est parfaitement acclimatée aux conditions uniques de la forêt boréale longeant le muskeg. S'il y a davantage de conifères dans le Nord de la province ontarienne que dans le Sud, et si leur nombre augmente à l'approche des plaines hudsoniennes, c'est que, selon la Fédération canadienne de la faune, leur accroissement est dû au fait que « les conifères sont particulièrement bien adaptés au dur climat boréal³³⁰ » à cause de leur forme conique qui « réduit l'accumulation de neige sur leurs branches en hiver, de sorte qu'elles ne se brisent pas sous le poids de la neige³³¹ ». Leurs aiguilles sont couvertes d'une cire qui les protège des grands vents et des grands froids. Elles sont aussi plus poreuses que des feuilles, ce qui leur permet de retenir plus d'eau³³², même pendant les temps de gel. Finalement, la couleur vert foncé des conifères favorise la photosynthèse et permet d'absorber les rayons du soleil qui sont plus faibles dans

³²⁹ Andrew Baldwin, « *Recovering Borealia: The Social-Nature of Canada's Boreal Forest* », *op.cit.*, p. 18.

³³⁰ Fédération canadienne de la faune, *La forêt boréale canadienne*, *op.cit.*

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

les régions nordiques. Les conifères foisonnent donc dans la région du Nord, et l'épinette noire en est l'espèce la plus florissante. Ressources naturelles Canada estime même que l'épinette est l'espèce la plus abondante en matière de volume de bois sur pied au pays, avec près de 22 000 millions de mètres cubes. Elle dépasse de loin la deuxième espèce en lice, le peuplier et ses près de 5 000 millions de mètres cubes³³³.

L'épinette noire est donc omniprésente dans le paysage, réel, extradiégétique, et l'est tout autant dans la forêt boréale intradiégétique, soit dans l'imaginaire spatial de Dalpé et de Boyden. Cependant, les œuvres du corpus ne mentionnent pas uniquement l'épinette. Le paysage forestier imaginaire, comme la vraie forêt qui l'inspire, n'est pas uniforme, et on y voit une variété d'arbres qui reflète la composition sylvicole diversifiée de la région. Dans *Wenjack*, le narrateur voit « *the white legs of azaadi poplar and the furry arms of gaawaandag spruce* » (*Wenjack*, p. 63) sur son chemin, puis encore « *the spruce and poplar and Precambrian pine as ancient as the world* » (*Wenjack*, p. 79). Dans *Un vent se lève*, un chemin est « bordé de bouleaux » (UVSL, p. 41), alors que des routes sont « bordée[s] d'épinettes noires » (UVSL, p. 118). Chez Dalpé, on a plus souvent droit à « la forêt millénaire, impassible, imperturbable d'épinettes et de bouleaux » (UVSL, p. 151), et, dans la Baie James de Boyden, « *plenty of black spruce, alder, tamarack, but not hardwood* » (TBS, p. 184). Cependant, conformément aux données statistiques, l'épinette noire est l'espèce la plus présente dans les œuvres. C'est elle qui donne d'ailleurs son titre au deuxième roman de Boyden, *Through Black Spruce*. Elle est aussi la plus significative. L'épinette sert à représenter la région. Par sa nature immuable et anhistorique, elle agit à titre de lieu du cœur. Puis, sa forme et sa hauteur forment l'horizon, permettant aux personnages de s'inscrire, pour le meilleur ou pour le pire, au cœur de la grande forêt. L'épinette agit

³³³ Ressources naturelles du Canada, *L'État des forêts au Canada : rapport annuel 2015, op.cit.*, p. 22.

donc à titre d'emblème pour Jay, le héros de la pièce *Le Chien* de Jean Marc Dalpé. Lorsque le jeune homme retourne chez lui, quelque part dans le Nord de l'Ontario, après sept ans d'errance, il regarde défiler le paysage depuis son banc d'autobus. À l'approche de sa destination, l'Ontario du Nord, il annonce : « Pis quand le soleil revient, c'est la forêt d'épinettes, pis j'me dis : "Ça commence à ressembler à chez-nous icitte!" » (LC, p. 85). C'est cette forêt d'épinettes qui accueille le jeune homme, qui dénote son arrivée dans le Nord de l'Ontario et qui lui permet de reconnaître le lieu de son enfance, le lieu où se déroulera la pièce. *Le Chien*, c'est d'abord l'histoire du retour à la terre natale de Jay, le fils voulu prodigue mais rejeté, toujours en conflit avec son père. Jay revient pour se réconcilier avec son père, un homme extrêmement violent, qui habite une terre abandonnée, à l'écart d'un village morne, perdu, prêt à sombrer dans l'oubli. Le nom de ce village n'est jamais dévoilé. D'ailleurs, Dalpé ne précise que rarement les noms des lieux qui figurent dans ses œuvres. Les toponymes des localités importent peu, car les villages du Nord se ressemblent tous. Dalpé laisse donc ses lecteurs les reconnaître. Il utilise plutôt les espèces arboricoles comme marqueurs du cadre spatial de ses œuvres. Celles-ci remplacent même, parfois, les éléments topographiques. Les épinettes emblématiques qui désignent la région du Nord ontarien permettent de construire la cartographie littéraire et se substituent aux toponymes dans les textes de Dalpé, qui sont souvent localisés au « pays des épinettes noires » (GD, p. 65).

Les épinettes qu'entrevoit Jay depuis l'autobus jouent le rôle de lieu de mémoire, ou de lieu du cœur. Selon Pierre Nora, plusieurs choses et symboles peuvent servir de lieux de mémoire, tels que des monuments, des personnages importants, des musées, des archives, ou même des devises, des événements ou des institutions. Bref, pourvu que cet élément « échappe à l'oubli » et qu'« une collectivité le réinvestisse de son affect et de ses

émotions³³⁴ », l'élément en question peut servir de lieu de mémoire. Nora souligne aussi que les lieux de mémoire doivent agir à titre de « buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité³³⁵ ». Cette caractéristique correspond à l'espace naturel forestier qui est doté d'une certaine permanence. Les arbres, dont l'existence précède celle des humains, semblent éternels. Dans *L'arbre en occident*, Andrée Corvol explique que l'arbre paraît « échapper à la fuite des années³³⁶ ». Elle rappelle que pendant des siècles, on ignorait la durée de vie des arbres et on les croyait immortels :

Très précisément, c'est l'immobilité de l'arbre, son immuabilité apparente surtout, qui accréditent l'idée de son immortalité : ce qui ne change pas dure toujours. En effet, jusqu'au XX^e siècle, comment aurait-on vu l'arbre vieillir? Un homme espérait vivre quarante, quarante-cinq ans, guère plus³³⁷.

Malgré les techniques qui nous permettent maintenant de connaître la durée de vie des arbres, cette impression qui date de l'Antiquité s'est inscrite dans l'imaginaire collectif. Puisqu'ils se régénèrent sans cesse, les arbres semblent, encore aujourd'hui, immortels. La vie beaucoup plus longue de l'arbre brouille le rapport de l'humain au temps qui passe car même si « l'arbre n'est pas immortel [...] son espèce semble l'être³³⁸ ». Dans *Le Chien*, il est clair que Jay a choisi, consciemment ou inconsciemment, un élément naturel pour agir à titre de monument. Un autre concept semble toutefois plus approprié pour désigner la forêt telle qu'elle apparaît à Jay, soit celui de lieu du cœur. Joël Bonnemaïson a forgé l'expression en 1996 afin de désigner « des lieux qui, érigés ou élus, se situent à l'intersection d'éléments hérités du passé et de nouvelles constructions significatives³³⁹ ». Mario Bédard précise que le lieu du cœur est « apparenté aux lieux de mémoire [...] parce qu'il reconnaît l'importance

³³⁴ Voir Jacques Poumet, « Présentation », *L'Allemagne aujourd'hui*, n° 173, juillet 2005, [en ligne] (<http://allemagne-aujourd'hui.septentrion.com/fr/allemaGne173/poumet.html>). Cité par Lucie Hotte, « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », *op. cit.*, p. 337.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Andrée Corvol, *op.cit.*, p. 11.

³³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, 2002, p. 56

structurante de ce qui nous a précédé et de ce qui nous succédera³⁴⁰ ». Le lieu du cœur se distingue cependant du lieu de mémoire parce qu'il est « davantage mnémonique qu'historique³⁴¹ » et ne repose pas sur l'inscription temporelle qui module pourtant le lieu de mémoire. Le lieu du cœur « gravite uniquement autour de ce qui est là, de toute éternité, tourné vers un idéal dont on ne sait pas – ou plus – s'il est à retrouver ou à réaliser³⁴² ». Il serait donc « d'ascendance mythique³⁴³ ». Ces lieux sont fortement liés à l'identité.

Ce n'est pas que son lien avec le sentiment d'appartenance qui fait de l'épinette noire un arbre remarquable. Dans son étude ethnographique sur les Cris de la Baie James, Hans M. Carlson remarque dès son arrivée cette forêt d'épinettes noires, intercalée ci-et-là de mélèze laricin et de pin gris³⁴⁴, qui, souligne le chercheur, caractérise la région par sa couleur et sa senteur : « *The darker hues and the sharp scent of evergreens dominate James Bay*³⁴⁵ ». Dans les œuvres des auteurs du corpus, une scène semblable est souvent décrite, soit cette « *same view of spruce against snow* » (TBS, p. 23). Dans *Wenjack*, on souligne même l'odeur si prégnante des épinettes : « *we walk to a big black spruce and snap its lowest bottom bits off and make a bed for us under it from the green smell of it. That smell makes me want my home and my nindede and my sisters and dogs.* » (*Wenjack*, p. 15) La mémoire olfactive est effectivement fortement reliée aux émotions et rattache les souvenirs affectifs à des odeurs. Quoi de mieux pour rappeler le chez-soi du jeune Chanie perdu que l'inoubliable et emblématique épinette noire?

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Hans M. Carlson, *Home is The Hunter : The James Bay Cree and Their Land*, Vancouver, UBC Press, 2008, p. 36.

³⁴⁵ *Ibid.*

Ailleurs dans les œuvres, la forêt d'épinettes marque surtout par sa forme particulière. Plus flagrante encore que sa senteur, l'épinette noire a une silhouette discernable qui se découpe du paysage forestier général. Comme l'espèce pousse très rapidement, elle a une taille élancée, un tronc amaigri et des branches peu fournies. L'épinette noire est toute en hauteur et est couronnée par une cime très pointue. Dans *Les murs de nos villages*, recueil de poésie qui présente le quotidien d'un village ontarien, on souligne le sommet conique distinct des épinettes, en observant « la nuit // sur la pointe d'une épinette noire » (LMNV, p. 29). La pointe des arbres connote un point critique, un moment charnière comme celui entre la nuit et le jour. Selon, Lucie Hotte ce premier recueil de Dalpé « accorde une place prédominante à la thématique de l'espace³⁴⁶ » mais, malgré les nombreux lieux nommés, les habitants du village soutiennent que ces endroits « ne sont jamais les nôtres » (LMNV, p. 9). Or, la pointe élevée des épinettes fait monter le regard, tel un point de fuite pictural, vers le haut, vers un sommet, connotant ainsi l'espoir. La pointe des épinettes représente la réalité des habitants de la région car elle est le signe des changements à venir, du travail fait par « nos mains sales de travailleurs » (LMNV, p. 12) qui sera bientôt récompensé, et de la nouvelle ère à entamer après celle « couleur misère » (LMNV, p. 11).

Les épinettes sont habituellement grandes et imposantes; elles connotent la fierté : « *I head up to the bank and find a longer, thicker spruce, this one the width of my wrist and taller than me.* » (TBS, p. 271) Ces arbres sont aussi remarquables lorsqu'ils ont une petite taille. Dans *Three Day Road*, Xavier, dans un souvenir de jeunesse alors qu'il voyage avec sa tante et son ami, s'intéresse à des nouvelles pousses dans une portion de la forêt sinistrée par un feu. Après le noir de l'incendie, il remarque les « *baby black spruce no higher than my chest* » (TDR, p. 50). Ces nouvelles épinettes rappellent le pouvoir régénérateur de la forêt,

³⁴⁶ Lucie Hotte, « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », *op.cit.*, p. 340.

une caractéristique que Xavier voudrait s'approprier : « *All along the bank the bush struggles back to what it once was. I wish I were so resilient* » (TDR, p. 76) Malgré le feu, malgré un grand sinistre, les épinettes noires dans cette partie de la forêt sont dotées d'un pouvoir de régénération, d'un renouveau que Xavier, alors adolescent, envie, lui qui voudrait tant oublier la partie la plus noire de sa vie, soit ces années qu'il a, comme Chanie dans *Wenjack*, passées à l'école résidentielle.

Ailleurs, d'autres agglomérations de grandes épinettes forment une ligne remarquable à l'horizon, qui permet de délimiter le paysage. Ces épinettes-frontières sont nombreuses, tant chez Dalpé que chez Boyden. Elles servent surtout à signaler une certaine perturbation géographique, soit la limite de la forêt. Ainsi, dans *Un vent se lève qui éparpille*, « la ligne des cimes des épinettes noires derrière la maison » (UVSL, p. 11) souligne la différence entre le domaine domiciliaire et le début de la grande forêt « plus sauvage ». Chez Boyden, il y a aussi une rangée d'épinettes noires à l'horizon, derrière laquelle Moosonee est rangée, « *just beyond the trees* » (TBS, p. 11) ou « *through the black spruce* » (TBS, p. 316). Quand on signale le « *black spruce lining the banks* » (TBS, p. 2), c'est pour identifier la présence d'un lac. Il y a aussi, en pleine forêt, des endroits ouverts comme une « *plain surrounded by black spruce* » (TDR, p. 115). Dans *L'horizon fabuleux*, Michel Collot, définit l'horizon comme un « morceau de "pays" [...] arraché du regard à la terre, mais qui donne à lui seul la mesure du monde³⁴⁷ ». Sans l'horizon, l'être humain ne peut s'orienter, au sens premier du terme, mais aussi dans un contexte élargi, soit de se diriger vers une destination géographique particulière, ou de se donner un objectif, une raison d'être. L'horizon sert donc à se situer, à définir son espace et à définir notre rôle dans le monde. Collot souligne que tout paysage a besoin d'un horizon, qui « tout en le limitant, l'illimite, ouvre en lui une profondeur, à la

³⁴⁷ Michel Collot, *L'horizon fabuleux I*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 11.

jointure du visible et de l'invisible, – cette distance qui est l'empan de notre présence au monde, ce battement du proche et du lointain qui est la pulsation même de notre existence³⁴⁸ ». Les épinettes qui ornent l'horizon ont donc un rôle d'une grande importance dans le paysage forestier. Lorsque le paysage « fait tableau³⁴⁹ » et que l'horizon sert de point de fuite, la valeur des arbres se traduit par leur « indéniable privilège esthétique³⁵⁰ » :

Cela tient d'abord au fait que l'œil dispose [...] du recul nécessaire à une « vue d'ensemble ». S'il n'y a pas de paysage sans lointain, c'est que seul l'éloignement permet aux objets de se regrouper sous le regard [...] le paysage lointain se détache sur un fond plus ou moins neutre, et en tout cas vide d'objets : le ciel qui descend jusqu'à l'horizon. Ce fond céleste [...] donne aux objets qui se profilent contre lui une visibilité éminente et une configuration exceptionnellement stable.³⁵¹

En plus de l'espoir, la haute cime des épinettes agit comme un symbole de stabilité. Tel le cadre du tableau, la ligne d'horizon assume aussi « cette fonction de clôture³⁵² ».

Finalement, l'épinette noire domine aussi le domaine de l'industrie forestière. L'arbre réussit ainsi à sortir de la forêt, d'une façon bien physique, pour aller s'infiltrer dans le monde humain, dit non sauvage, et le marquer tout autant. Traditionnellement, l'épinette n'était pas perçue comme un arbre exceptionnel et posait certains problèmes aux sylviculteurs d'antan : « *Spruce monoculture was enemy number one for the pioneers of natural silviculture – both rationally, because of its susceptibility to pests and storm damage, and emotionally, because the sight of it was depressing unless it was covered with winter snow*³⁵³. » Or, cette valeur est largement renversée dans l'œuvre de Dalpé, où l'industrie de la transformation de l'épinette noire est très présente. Dans *Gens d'ici*, ces épinettes « maigres et dures » sont aussi perçues comme « le meilleur bois du monde » (GD, p. 65). La production industrielle du bois d'œuvre, le travail qui en découle et les usines de

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*, p. 19.

³⁵³ Joachim Radkau, *Wood. A History*, trad. de Patrick Camiller, Cambridge, Polity Press, 2012 [2007], p. 251.

transformation sont des images prégnantes propres au Nord, voire des caractéristiques du paysage nord-ontarien. La région a été fondée par l'industrie forestière et, pour Dalpé, le Nord est effectivement le « pays des moulins » (GD, p. 65). L'usine forestière est donc souvent évoquée chez l'auteur, et ce, tant par l'ouïe, avec « des bruits sourds de l'usine » (GD, p. 13), que par l'odorat, avec « son odeur de brin de scie qui brûle » (GD, p. 65). Bien que ce ne soit pas précisé dans les vers, on peut concevoir que les « moulin[s] de pâte et papier » (GD, p. 17), établis dans le paysage humain ou civilisé du Nord, utilisent l'épinette noire. L'espèce sylvicole est prisée pour la transformation du bois en papier, car elle produirait un papier d'une qualité supérieure, ferme, dur et d'un blanc plus pur et vibrant. Les fibres résineuses de l'épinette étant plus denses, elles forment une pulpe à papier dont la texture est plus solide. Ailleurs, les murs de nos villages sont aussi « les murs de nos usines » (LMNV, p. 11) car les Franco-Ontariens qui y travaillent sont nombreux. L'usine fait donc partie du quotidien des habitants. En fait, toutes les œuvres du corpus présentent des personnages qui travaillent à même l'espace naturel du Nord, ce qui reflète la réalité de la région où la forêt est souvent liée au travail.

La forêt comme lieu de travail

Le travail en forêt transforme toujours un peu la nature, ce qui va à l'encontre de la conception traditionnelle du *wilderness*. Cependant, la transformation s'inscrit bien dans le « *garden ethic* ». Selon William Cronon, il serait toujours impossible de séparer l'effet de l'humain sur la nature d'une « véritable » nature³⁵⁴, c'est-à-dire d'une nature sauvage vierge. Cronon soutient aussi qu'une forme d'industrie première voit le jour dès qu'une population habite un lieu et la nature environnante s'en trouve inévitablement transformée. Tony Hiss,

³⁵⁴ William Cronon, *Uncommon Ground, op. cit.*, p. 89.

dans *The Experience of Place*, soutient pour sa part qu'une distinction entre paysage inviolé et paysage modifié par le travail de l'humain, s'avère souvent futile :

*The working landscape/natural landscape distinction is admittedly a slightly tricky one. It doesn't necessarily mean just talking about open country, on the one hand, and tangled, over-grown impenetrable country, on the other. Some landscapes that might at first glance look like natural landscapes, such as our national forests, are really either working landscapes, where all the trees are planted crops, or a blend of natural and working landscapes.*³⁵⁵

Les textes du corpus affichent tour à tour ce « *working landscape* ». Divers niveaux d'intervention humaine au sein de la forêt boréale sont mis en scène chez Dalpé et Boyden.

D'abord, le chantier forestier, le travail en forêt et les travailleurs de l'industrie de la transformation du bois qui y participent sont des thèmes récurrents chez Dalpé. Dans *Gens d'ici*, les « gens » éponymes sont des « gens de terre et de forêt » (GD, p. 14) parce qu'ils travaillent en forêt ou sur une terre agricole. Dans la pièce *Le Chien*, le travail forestier est présenté comme une profession commune pour les habitants de la petite communauté. Pour le père, un emploi en milieu sylvicole semble être un emploi idéal : « La terre revenait à ton oncle, mon frère. Quand le vieux y'a donnée, moé j'étais déjà dans l'bois, pis j'allais pas travailler pour quelqu'un d'autre dessus. » (LC, p. 57) Travailler en milieu forestier évoque ici la liberté, ou du moins l'indépendance, élément que le travail agricole ne permet pas. La « terre » familiale revient à un propriétaire particulier, alors que la forêt est un patrimoine commun, qui appartient à tous. Les travailleurs forestiers sont aussi présents dans *Un vent se lève qui éparpille* : on y mentionne ceux qui travaillent chez « Pitt Lumber » ou qui travaillent tout simplement « dans le bois » (UVSL, p. 19). Cet emploi y est même si commun qu'il marque la toponymie du village avec le « chemin des bûcheux de la Pitt Lumber » (UVSL, p. 13). Partout dans l'œuvre de Dalpé, le travail dans l'industrie forestière façonne la vie d'un bon nombre de personnages.

³⁵⁵ Tony Hiss, *The Experience of Place*, New York, Alfred A. Knopf, 1990, p. 115.

Pour sa part, le chantier forestier boydien est habituellement occupé par des personnages majoritairement autochtones qui travaillent comme chasseurs, trappeurs ou guides. La chasse sert à se nourrir ou nourrir sa famille, alors que la trappe est pratiquée pour se procurer la fourrure ou la peau des animaux qui est traditionnellement utilisée pour la fabrication de vêtements ou de literies, mais qui est le plus souvent destinée à la revente à l'époque actuelle. Les guides, pour leur part, mènent des touristes, qui sont souvent des chasseurs eux-mêmes, au creux du territoire. Par exemple, le narrateur masculin dans *Through Black Spruce* se rappelle d'un certain « *white hunter [he] guided long ago* » (TBS, p. 165). Ces occupations ne sont pas toujours distinctes; les personnages chassent ou piègent les animaux pour leur chair ou pour leur fourrure, ou combinent aussi « *trapping and guiding* » (TBS, p. 35). Mais elles ont toujours en commun l'espace sylvestre, car elles se pratiquent manifestement en plein cœur du *wilderness*, soit du bois : « *Antoine's grandfather used to live in the bush for weeks at a time, trapping beaver and lynx and hare* » (BWAT, p. 87). En fait, ce n'est que dans la forêt profonde que ce genre de travail est possible.

Dans une perspective romantique, de tels métiers, en particulier lorsqu'ils sont pratiqués par des personnages autochtones, peuvent sembler appartenir uniquement aux histoires d'aventures, ou être relégués aux romans historiques. Il est vrai que le travail de guide a longtemps été automatiquement associé aux personnages littéraires autochtones. Jean Morency, dans « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », identifie ce métier comme une « fonction stéréotypée³⁵⁶ », qui transforme le personnage autochtone en « figure emblématique, une sorte de force obscure émanant de l'esprit des lieux³⁵⁷ », et qui participe ainsi à sa représentation comme objet plutôt que sujet. Sandra Hobbs voit aussi

³⁵⁶ Jean Morency, *loc. cit.*, p. 85.

³⁵⁷ *Ibid.*

des idées préconçues à l'œuvre dans la représentation des autochtones, et soutient que la vocation de guide pour la figure amérindienne est « loin d'être originale : dans un rôle qui remonte au contact initial entre Européens et Amérindiens en Amérique³⁵⁸ ». Il s'agirait, selon Hobbs, d'une réinterprétation constante du mythe du « bon sauvage³⁵⁹ », qui transforme le personnage en « caricature³⁶⁰ » et qui le ravale « au rang d'un simple stéréotype³⁶¹ ». Cependant, Boyden échappe à la perpétuation de ces stéréotypes en donnant une voix aux personnages autochtones. En leur octroyant la position de narrateur, il évite de représenter ses personnages amérindiens sous « des dehors figés et hiératiques, conditionnés par toute une tradition littéraire remontant jusqu'aux textes de la Renaissance³⁶² ». Boyden détourne même les stéréotypes en les reconnaissant et les déjouant. Par exemple, le chasseur et guide dans *Through Black Spruce* profite de l'image qu'ont de lui les touristes venant du Sud : « *When everything was gone, my money, my home, my family, I went back to hunting and fishing for a living. The logical step was taking white guys out who wanted to come and live like an Indian for a while.* » (TBS, p. 59) Mais surtout, Boyden présente ses travailleurs dans un cadre contemporain, soulignant une réalité propre à la région de la Baie James. La pratique de la chasse est présentée comme une activité traditionnelle dangereuse mais indéniablement toujours pratiquée, comme le démontre le simple fait que « *old Jacob the hunter still keeps [their] freezers full of deer meat in winter.* » (BWAT, p. 16) En plus d'indiquer que les métiers de chasseurs, de trappeurs et de guides sont encore pratiqués aujourd'hui, leur mise en texte rappelle aussi que la forêt du Nord ne peut évidemment pas être sauvage et vierge :

³⁵⁸ Sandra Hobbs, *loc.cit.*, p. 235.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*, p.233.

³⁶¹ Jean Morency, *loc. cit.*, p. 86.

³⁶² *Ibid.*, p. 85.

*for those Cree trappers this was not a wilderness, not an adventurous re-enactment, not a scenic getaway from the world to the south. This was a present-day world that was whole, self-contained, and internally defined if you were in tune enough to understand it.*³⁶³

Tout compte fait, il est clair que les personnages sont appelés à partager l'espace forestier quand celui-ci devient un lieu de travail. Cette mise en relation participe même de l'élaboration d'une nouvelle conception du *wilderness*. Selon leur nature, et surtout selon leur prise de position, certains travaux forestiers seront moins intrusifs, et davantage axés sur la symbiose entre l'humain et la forêt, comme le veut la théorie du « *garden ethic* » tel que défini par Pollan et Cronon. D'autres interventions humaines, qui visent à changer de façon permanente le paysage forestier et à y enlever toute trace de nature sauvage, sont signe d'une rivalité certaine. En somme, deux attitudes caractérisent le travail en forêt : l'une d'appréciation mutuelle, et l'une d'opposition.

Une attitude d'appréciation

Il m'apparaît d'abord essentiel de distinguer le travail forestier de la déforestation, car ils ne sont pas nécessairement équivalents. Le déboisement, c'est-à-dire le travail qui vise un « changement de vocation des zones forestières pour des utilisations autres que forestières, telles que l'agriculture ou l'occupation humaine³⁶⁴ », dépend aussi de l'attitude d'appréciation ou d'opposition des personnages, c'est-à-dire de la vocation du travail forestier comme acte destructeur ou comme acte qui confirme la relation avantageuse humain-nature. En effet, alors que le défrichement implique théoriquement un bouleversement plutôt intense du paysage, le sentiment de symbiose avec la nature peut être

³⁶³ Hans M. Carlson, *op.cit.*, p. 9.

³⁶⁴ *Ibid.* p. 21.

conservé selon l'intention de celui ou celle qui la modifie. Le travail de modification de la forêt n'est donc pas *nécessairement* un travail d'opposition.

À titre d'exemple, le recueil *Gens d'ici* de Jean Marc Dalpé met en scène les « bûcheux » qui coupent les arbres, ainsi que les « draveurs et raftmen » (GD, p. 56) qui transportent le bois une fois taillé. À plusieurs reprises, les vers servent à décrire tout autant l'espace forestier que le travail qu'on y fait :

Pis la forêt
le bois
du bois d'épinettes, de pins, d'érables, de chênes, d'ormes
arbres d'épines et arbres à feuilles
empilés sur les traîneaux à hauteur de trois hommes
Pis su'a drave
par boutte tellement de bois
que tu peux traverser la rivière
sans te mouiller le gros orteil (GD, p. 56)

Grâce à l'énumération des essences d'arbres spécifiques à la région, le poème définit son cadre spatial de façon claire comme étant la forêt boréale. Les arbres sont prépondérants sur l'immense territoire, fait démontré par la longueur de l'énumération, mais aussi avec le syntagme « tellement de bois ». Le poème rappelle que la nature, représentée par les arbres, dépasse ses habitants par sa taille puisque les billots sont hauts comme « trois hommes ». Elle le domine aussi grâce à la superficie couverte par les arbres coupés. Dans cette forêt, il y a aussi des hommes au travail, qui sont indéniablement installés au cœur même de l'espace forestier. C'est aussi par leur union au territoire qu'ils sont des « gens de terre et de forêt » (GD, p. 14). Car ces « gens d'ici » forestiers sont aussi des « cultivateurs » (GD, p. 25), dont la vie est déterminée tout autant par le temps de la drave que par le temps des récoltes. Il ne s'agit donc pas d'un travail *contre* la forêt, mais plutôt d'une association bien désirée à la nature toute entière, ce qui permet d'y voir une attitude d'appréciation.

Les personnages de *Gens d'ici* adoptent une vision davantage ancrée dans le « *garden ethic* ». Ils ne se perçoivent pas comme supérieurs à la nature, surtout parce qu'ils demeurent émerveillés en la voyant à l'œuvre :

Terre d'ici - Terreensemencée [...]
la terre travaille secrètement sans bruit
et le monde en est bouleversé
sur son visage, tout pousse
blé d'inde, foin, avoine, tomates
concombres, salade, choux
tout pousse
Tout (GD, p. 50)

Le travail du cultivateur s'arrête ici à l'ensemencement. C'est ensuite la terre personnifiée qui s'occupe de tout faire pousser. Sans bruit et comme par magie, elle « bouleverse » parce qu'elle éblouit à tout coup par sa capacité de transformer le grain en subsistance. Bien que le paysan ait coupé une partie de la forêt, il respecte toujours la terre, qui a pour lui un visage, telle une voisine, une amie, un être avec qui on peut travailler main dans la main. Le paysan précise d'ailleurs que « ce n'est pas nous qui prenons, la volons / c'est elle qui donne » (GD, p. 51). La terre est conçue comme « jeune et vieille à la fois » (51) et appartient donc tant au passé qu'au temps présent, signe de son inscription dans la nature. La terre vient de naître (51) mais elle a des centaines de millions d'années d'histoire (51), ce qui provoque un sentiment d'admiration chez l'humain qui y travaille.

Par ailleurs, les ouvriers des forêts de *Gens d'ici* se servent de leur travail pour façonner leur identité personnelle. Ils sont métaphoriquement mêlés à leurs scies et leurs haches pour représenter l'effort physique requis pour modifier le paysage forestier :

Gens de boxesaws et de haches
Pis envoie mon homme
bûche pis scie pis charrie pis empile (GD, p. 56)

Si les outils nécessaires au travail sont précédés du syntagme « gens de », c'est que ces travailleurs sont définis par leur labeur. On entend, dans « pis envoie mon homme » une

exclamation d'encouragement, une parole lancée d'un travailleur à un autre. La solidarité est ainsi bâtie par le travail ardu. Il s'agit, après tout, d'un travail d'équipe, puisque les arbres sont nombreux et qu'il y a des « étages de billots de pin » (GD, p. 57), mais aussi parce que les arbres sont aussi énormes et qu'ils sont de « la taille d'un homme, d'un géant » (GD, p. 57). Il résulte de ce dur labeur un certain sentiment d'engagement personnel, généré tant par l'effort physique que par la longueur des fréquentations du bois. Cette thématique parcourt même l'œuvre de Dalpé. Dans *Les murs de nos villages* on rappelle le défi accru du travail qui se poursuit en plein hiver : « ta vie est de neige est de forêt est de sueur » (LMNV, p. 14). Dans *Un vent se lève qui éparpille*, on remarque que le travail l'été n'est pas plus aisé quand on doit « bûcher cordes de bois sous le soleil de midi » (UVSL, p. 121). Pierre Dubois, dans *Les vrais maîtres de la forêt québécoise*, rappelle que les conditions de travail en forêt « ont toujours été et demeurent pénibles³⁶⁵ » :

travail à la scie à chaîne mais aussi, de plus en plus, maniement des débroussailleuses, reboisement, débardage du bois. Les gens qui travaillent en forêt peinent souvent 12 heures par jour et se ruinent la santé; tout cela pour un salaire de misère qui, dans bien des cas, leur est versé au rendement par un sous-traitant maintenu lui-même dans la précarité.³⁶⁶

Ce lien puissant entre le travailleur et les arbres est d'abord fondé sur la connaissance intime du paysage, comme celui que possèdent certains habitants voisins de la forêt. Les théoriciens

³⁶⁵ Pierre Dubois, *Les vrais maîtres de la forêt québécoise*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2002, p. 34-35.

³⁶⁶ *Ibid.*

J. I. Nassauer³⁶⁷ et Stephen R. J. Sheppard³⁶⁸ ont démontré qu'il existe justement divers degrés de connaissance du paysage, et différentes façons de « *learning the landscape*³⁶⁹ » :

*the power of landscape aesthetics rests in its ability to deliver personally or culturally salient knowledge to the perceiver. For instance, although aesthetic knowledge may include a basic appreciation for the scenic attributes of an environment, there are other categories of aesthetic appreciation that invoke high levels of cognition.*³⁷⁰

Les niveaux identifiés par Sheppard sont (1) l'affectif, c'est-à-dire l'association d'émotions au paysage; (2) le symbolique, qui est la représentation d'idées abstraites ou de croyances associées au paysage; ainsi que (3) le symptomatique qui est « *the apprehension of physical signs or cues that manifest or reflect environmental condition*³⁷¹. » La connaissance symptomatique correspond le plus à l'intimité propre aux œuvres de Dalpé et de Boyden. Comme le souligne Sheppard, elle est aussi « *the most elusive to obtain, particularly for those of us who are accustomed to living in an urban or suburban way of life that is, in varying degrees, detached from the environments from which we all subsist*³⁷². » L'expérience symptomatique n'est accessible qu'à ceux qui fréquentent l'espace sauvage avec assiduité. Il est clair que le sylviculteur littéraire dans les œuvres à l'étude possède un ensemble de connaissances techniques qui relève d'une profonde connaissance symptomatique, et que celles-ci peuvent lui servir, entre autres, à identifier les diverses

³⁶⁷ J. I. Nassauer, « Messy Ecosystems, Orderly Frames », *Landscape Journal*, vol. 14, n° 2, 2005, p. 161-170. Cité par John Lewis, Stephen R. J. Sheppard, « First Nation's Spiritual Conceptions of Forests », dans D. B. Tindall, Ronald L. Tropsner et Pamela Perreault (dir.), *Aboriginal Peoples and Forest Lands in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2013, p. 218.

³⁶⁸ S. R. J. Sheppard, « Beyond Visual Resource Management : Emerging Theories of an Ecological Aesthetic and Visible Stewardship », dans S. Sheppard et H. Harshaw (dir.), *Forests and Landscapes: Linking Ecology, Sustainability, and Aesthetics*, Wallingford, Oxfordshire, International Union of Forestry Research Organizations / C. A. B. International, 2001. Cité par John Lewis, Stephen R. J. Sheppard, « First Nation's Spiritual Conceptions of Forests », dans D. B. Tindall, Ronald L. Tropsner et Pamela Perreault, *op.cit.*, p. 218.

³⁶⁹ John Lewis, Stephen R. J. Sheppard, « First Nation's Spiritual Conceptions of Forests », dans D. B. Tindall, Ronald L. Tropsner et Pamela Perreault, *op.cit.*, p. 216.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 218.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

espèces et leurs propriétés. Le bouleau, par exemple, est préféré pour le bois de chauffage et il est donc choisit pour faire un feu dans un passage de *Nickel* :

Oncle : C'est quoi comme bois?

Albert : Du bouleau.

Jean-Marie : Du bien beau bouleau. (*Nickel*, p. 25)

Le bois de cet arbre feuillu n'est pas enduit de résine comme celui des conifères et brûle conséquemment beaucoup plus lentement et produit plus de chaleur. Dans le Nord où les températures sont plus froides, le bouleau est préconisé comme bois de chauffage, parce qu'on recherche justement la chaleur. De toute façon, les bouleaux de la forêt boréale tendent à y pousser plus croches et plus petits que leurs cousins, les bouleaux du Sud, et ne sont donc pas utiles en construction, puisqu'on ne peut pas en faire des planches³⁷³. Les travailleurs forestiers de Boyden ont une connaissance technique accrue de la forêt et des espèces qui y poussent. Ils savent, par exemple, utiliser l'écorce qui, plutôt épaisse, dure et rêche sur les conifères, se fait douce et fragile, facile à déchirer sur les bouleaux. Elle est donc plus facile à manipuler et sera utilisée, entre autres, comme isolant pour une tente : « *Today I slowly, painstakingly stripped birch of their bark, weaving the sections of it onto the outside of my askihkan. Keep the water out, the heat in.* (TBS, p. 282) ». Dans *Three Day Road*, la vieille tante connaît les pouvoirs curatifs des plantes et des viandes ou trippes animales, et se sert donc à même l'espace naturel environnant pour guérir les maux de ceux qu'elle aime : « *I know of roots and stalks for headache, for stomach sickness, for infection. I know to use the skunk's glands to cure snowblindness.* » (TDR, p. 353). En fait, ce qui est surtout mis de

³⁷³ D'autres arbres plus solides et plus fermes servent mieux à la construction. Par exemple, dans une nouvelle de Boyden, on mentionne des meubles faits d'un « *sturdy pine cut from the bush* » (BWAT, p. 18). De façon générale, le pin est en effet plus utilisé pour la construction (qu'il s'agisse de meubles ou de bâtiments) parce qu'il pousse haut, large, et droit, ce qui le rend favorable à la production de bois d'œuvre.

l'avant par le travail forestier boydien, c'est la fière perpétuation du travail traditionnel que permet la connaissance approfondie de la Nature.

La relation des « gens des forêts » à leur espace naturel est aussi marquée par une intimité qui relève davantage des connaissances affectives et symboliques, comme le démontrent les métaphores des éléments naturels. Il semble que par leur contact constant avec l'environnement forestier, les personnages deviennent aussi mêlés aux éléments sylvestres : « nos bras et nos jambes // sont d'érables, de pins et d'épinettes » (GD, p. 14). La mise en parallèle des membres du corps humain et des troncs et branches des arbres, souligne la symbiose du travailleur et de son environnement. Les gens auront aussi une « peau-écorce » (GD, p. 16), association logique car l'écorce agit effectivement comme la peau des arbres. Mais on peut aussi y voir la métamorphose de l'humain en arbre. Lentement mais sûrement, le travailleur forestier devient lui-même sylvicole, il *fait corps* avec la forêt alors que son corps se fait forêt. La métaphore démontre ici l'intensité du lien qui se crée par le contact coutumier avec la nature. Il existe donc une certaine solidarité avec la forêt, comme le soutient d'ailleurs Andrée Corvol, dans *L'homme aux bois* :

pour percer les secrets des arbres et des bois, sans doute ne suffit-il pas de vivre à leur proximité. Il faut encore les fréquenter avec assiduité, soit parce que le besoin le commande, soit parce que la profession ne s'exerce qu'à leur abri. De ce point de vue, il est incontestable que les villageois cernent beaucoup mieux la réalité forestière que les urbains.³⁷⁴

La forêt devient donc aussi représentative de l'histoire communautaire, et donc de l'identité sociale des personnages. Par exemple, dans *Gens d'ici*, Dalpé associe la mémoire des travailleurs à la matière brute que sont les arbres abattus : « une cordée de souvenirs // comme on dit une bonne cordée de bois » (GD, p. 59) C'est ici la répétition du mot « cordée », transposé d'une expression à l'autre, qui rassemble les souvenirs et le bois, et qui

³⁷⁴ Andrée Corvol, *L'Homme aux bois. Histoire des relations de l'homme et de la forêt, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 1987, p.97.

évoque, à juste titre, les souvenirs des travailleurs forestiers. Grâce aux arbres « les racines demeurent // et témoignent de la génération des bâtisseurs de pays » (GD, p. 25). Les racines ont un double-sens, car il peut s'agir tant des racines d'arbres que de l'enracinement au sens de sentiment profond d'appartenance. Les travailleurs du chantier forestier sont, pour ainsi dire, enracinés dans la région. Les arbres avec lesquels ils travaillent sont porteurs d'une longue histoire, celle du dur travail effectué tant par ceux qui sont venus coloniser la région, que par ceux qui contribuent encore à l'économie locale en travaillant au chantier ou dans les usines de transformation. La forêt raconte « l'Histoire, la nôtre » (GD, p. 55) et ce, même une fois transformée, alors qu'elle devient terre agricole, et figure de « notre langue couleur terre » (LMNV, p. 11). Le fait français est, comme les arbres des forêts, enraciné dans la terre du Nord.

La forêt agit aussi à titre de repère identitaire pour les personnages boydiens. La relation d'intimité entre l'environnement forestier et ceux qui y travaillent est à nouveau marquée par un lien direct à l'histoire personnelle. Dans *Through Black Spruce*, Will Bird rappelle que sa famille « *is a family of trappers and hunters who like the quiet of our place* » (TBS, p. 22). Même Annie Bird, la narratrice féminine, qui quitte d'abord la baie James et les emplois traditionnels pour New York, les grandes villes et la vie de mannequin, semble ressentir un certain appel de la terre natale, un « appel de la forêt », qui se manifeste par la pratique du piégeage à laquelle elle se remet dès son retour dans sa région natale :

This beaver lodge, I can tell, holds a big family, maybe more. I point out the chimney to Gordon, the vent. Steam rises from the top of the mound, the breath and body heat of the beavers below it keeping all of them alive. If I were a beaver, where would the entrance to my lodge be? Only one way to find out. I ask Gordon to bring me the axe. (TBS, p. 271)

Malgré sa brève défection, Annie Bird n'aurait pas perdu ses connaissances techniques. Elle sait toujours reconnaître le lieu possible d'un habitat de castor sous la neige de l'hiver, elle

peut aisément déceler le nombre d'animaux qui y habitent, et elle l'attaque dès lors avec assurance. Pour Annie, qui effectue, à la manière de Jay dans *Le Chien*, un certain retour à sa terre natale, le piégeage des castors lui permet de reconstruire ses liens d'appartenance à la région de la Baie James. Mais surtout cette activité lui permet de tisser des liens avec son Oncle Will, qui lui a appris à piéger le castor. Quand Will sert de narrateur, il décrit le piégeage avec tout autant de précision :

I'd have to begin searching out beaver ponds and traplines. I'd find a dam, bust through part of it, and set up snares in front of the break. Beavers hate nothing more than the sound of water rushing out of their pond. In winter, when the ice settled thick, it would be a matter of finding the active lodges by looking for the vents, the air holes that puff out the animal's heat like steam. Then I'd chop through the ice and set snares by the entrance. (TBS, p. 267)

Les deux passages se font écho. Ils empruntent le même champ lexical, et décrivent l'activité avec les mêmes détails méticuleux. Les deux personnages ont aussi, visiblement, une connaissance approfondie de la vie des castors, de ce que cet animal aime ou n'aime pas. Alors qu'Annie dit penser comme un castor, Will s'imagine le déroulement précis de son intrusion dans leur monde. Cette capacité de se couler dans la peau de l'animal témoigne du lien étroit qui existe entre les personnages et le monde sauvage. Leur relation intime avec l'environnement naturel est réaffirmée par l'activité du piégeage. En outre, avec la réussite de la transmission du savoir, Annie prouve qu'elle s'inscrit dans son histoire familiale. Elle renoue avec l'activité qui semble définir sa famille et y trouve une raison d'être. Dans une entrevue avec Sam McKegney, Joseph Boyden soulignait qu'« *Annie in the city [was] a lost soul, but in the bush, she knows what she's doing; she's been taught well by her uncle Will*³⁷⁵. » Lorsqu'elle possède les mêmes connaissances que son oncle, elle est prête à les partager à son tour :

"The first beavers we get," I tell Gordon [...], "will probably be the kits. They're the most adventurous and have the least smart. In a week or two, we'll be pulling out the adults, and their pelts

³⁷⁵ Sam McKegney, « Manhood Through Vulnerability. A Conversation with Joseph Boyden », *op.cit.*, p. 164.

will bring good money.” I realize I like sharing with Gordon what you taught me, Uncle, over the years. (TBS, p. 272)

Grâce à cette activité, Annie peut même communiquer avec son oncle, voire communier avec lui, alors que ce dernier est dans un coma à l'hôpital. Le piégeage du castor permet leur réunion, même s'ils ne sont pas au même endroit. Quand Annie Bird devient le miroir des actions de Will, elle se sent, non pas habiter, mais utiliser le même espace, soit la forêt environnante. Dans son monologue intérieur, elle s'adresse à lui directement et l'interpelle comme si elle était en sa présence. Ainsi, la chasse au castor, travail effectué en forêt, sert ici de monument de mémoire pour l'oncle et sa nièce, comme le veut la théorie de Pierre Nora.

Dans la nouvelle « Legend of the Sugar Girl », tirée du recueil *Born With a Tooth*, une jeune fille est séparée de la forêt, retirée de son lieu du cœur, lorsqu'elle devient pensionnaire dans une école résidentielle. Elle en vient à oublier son patrimoine familial qui remonte au XVII^e siècle :

Her father was a hunter and trapper. Her mother made her family's clothing and cleaned the game that the father brought home, and she stretched and tanned the hides. They traded these pelts at the Hudson's Bay Company post for some of the wemestikushu's, the white man's goods – goods that the Anishnabe, the Indians, found made life a little easier in that cold place. (BWAT, p. 157)

Le travail forestier est non seulement lié à la mémoire, mais participe de la conservation de celle-ci, soit du maintien de la culture traditionnelle. La forêt, tel que démontré précédemment, peut être un lieu du cœur. C'est là l'utilisation que la jeune fille qui en est retirée en fait alors qu'elle s'habitue au monde de l'école résidentielle, au monde des Blancs :

The day finally arrived when it was time for the Sugar Girl to leave the residential school. Although she would never have imagined it when she first came there, she was scared to leave. Even though the nuns were generous with their whippings, they also gave her things she needed – her clothing, her food. But what they had neglected to give her was the ability to find these things on her own. (BWAT, p. 162)

En s'éloignant de la forêt, la jeune fille perd non seulement le contact avec ses parents, mais aussi avec sa culture et le mode de vie qui était maintenu par le travail en forêt ainsi que par

les rituels de chasse. Ultiment, elle ne se servira plus de la forêt et deviendra diabétique et alcoolique. Ainsi, « *Legend of the Sugar Girl* » avertit le lecteur des dangers qui découlent de l'oubli de ce la culture forestière.

Une attitude d'opposition

Ailleurs dans les œuvres, certains personnages ne désirent pas une symbiose avec la nature mais sont plutôt motivés par un désir de possession et de contrôle. Selon Gustave-Nicolas Fischer, chercheur en psychologie environnementale, certains cherchent à « occuper un territoire de manière à le contrôler et à y exercer une sorte de *droit de possession*³⁷⁶ ». Cet espace, qui devient dès lors « une zone d'emprise³⁷⁷ », est souvent compris comme « une extension du moi³⁷⁸ ». Quand l'attitude en est une de *possession*, la forêt est alors conçue comme un opposant pour l'humain, et le *wilderness* est compris selon une vision traditionnelle. Dans *Land Sliding. Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing*, New souligne le fait que la séparation entre le monde naturel et le « nôtre » promeut un certain paradigme social malsain, soit une hiérarchisation sociale qui conçoit l'humain comme étant supérieur à la Nature. La déforestation qui découle de cette vision anthropocentrique appartient dès lors à une tout autre attitude, celle de l'opposition. Il s'agit d'une déforestation conforme à la définition de Ressources naturelles Canada, soit la « perte permanente de forêt³⁷⁹ ».

³⁷⁶ Gustave-Nicolas Fischer, *Psychologie sociale de l'environnement*, St-Laurent / Toulouse, Éditions BO-PRÉ / Éditions Privat, 1992, p. 30.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Ressources naturelles du Canada, *L'État des forêts au Canada : rapport annuel 2015*, op.cit., p. 8. Ressources naturelles Canada soutient que la déforestation humaine n'est plus un problème au Canada actuellement : « Dans le passé, beaucoup de terres agricoles et de terres consacrées à l'occupation humaine ont été gagnées sur la forêt, mais ce phénomène de changement de vocation est devenu très faible. Environ 0,02 % des forêts du Canada disparaissent chaque année à cause du déboisement ». On rappelle aussi que « la foresterie

Dans les œuvres de Dalpé, cette déforestation absolue a surtout lieu dans le passé. Le travail véritablement contre la nature est associé aux colonisateurs du Nord et aurait été accompli à l'époque de leur installation dans la région. Dans *Wood. A History*, Joachim Radkau rappelle que ce travail est compris comme « nécessaire » pour l'établissement de lieux habitables : « *All around the world, from early times and often into the modern age, the expansion of a ruler's authority has been associated with clearances*³⁸⁰ ». Cependant, les effets de ce travail perdurent pour les générations qui suivent et ont un impact environnemental, en plus d'avoir un effet sur la transmission des valeurs.

Le travail de défrichage effectué sur la terre familiale dans *Le Chien* est un excellent exemple d'éradication de la forêt dans l'œuvre de Dalpé. Le grand-père est un « ancien colonisateur dans la région » (LC, p. 22), à qui on a remis une terre agricole qu'il fallait d'abord déboiser. Le patriarche exprime l'importance, voire la satisfaction, de *posséder* une terre :

Jay : C'tait fou pour grand-papa d'être venu icitte pour ça en partant. Que c'est y'ont ben pu leur conter pour convaincre tout c'monde-là?

Père : Une terre.

Grand-père : Une terre. Toé, tu peux pas savoir c'que ça voulait dire ça dans mon temps. Oh! tu peux ben penser l'savoir, mais tu l'sais pas au fond, pantoute. Regarder d'un bord à l'autre pis pouvoir se dire : « C't'à moé, ça! » (LC, p. 54)

D'abord, l'espace est identifié comme une « terre », soit une parcelle d'espace voué à être cultivée, avant même qu'un membre de la famille y mette les pieds, avant même que le grand-père y fasse le travail de déboisement. Malgré son état résolument naturel qui tiendrait du monde traditionnellement « sauvage », le grand-père exprime déjà son emprise avec

ne fait pas partie des causes principales » de la déforestation, et qu'elle découle davantage de désastres naturels, d'épidémies d'insectes destructeurs et de la pollution. (*Ibid.*)

³⁸⁰ Joachim Radkau, *op.cit.*, p. 324.

« c't' à moé, ça! ». Sa « terre » est un « territoire ». Selon Gabriel Moser, le territoire se distingue de l'espace personnel :

contrairement à l'espace personnel, le territoire est caractérisé par des limites stables et souvent visibles. Le territoire peut être défini comme un espace dont l'individu a, ou aspire à avoir le contrôle. Il entraîne des comportements et des cognitions résultant de la perception effective d'appartenance territoriale ou du sentiment de contrôler le territoire.³⁸¹

Mu par son désir de posséder un lieu qui puisse devenir un chez-soi, le grand-père établit, sans le vouloir, son emprise sur l'espace. Bien que ce ne soit pas son intention première, en éradiquant la forêt, il devient maître de la nature : « Demain m'as me rendre jusque-là, pis à fin d'la semaine, m'as avoir fini c' carré-là » (LC, p. 56). Par son travail de transformation de la forêt en territoire « civilisé », voire en tant que terre appartenant à un homme, le grand-père se rapproche de la figure de l'homme de la conquête de la *frontier*, pour qui l'exploitation de la terre symbolise la primauté de la civilisation sur la nature. Sa « terre » défrichée dans le « milieu du bois » (LC, p. 56) lui permet de subvenir aux besoins de sa famille, de gagner sa vie et de bien utiliser sa force physique. L'effort demandé par le défrichage de la forêt lui permet de mesurer en tant qu'*homme* :

Ça devait être quelque chose pareil... arriver dans c'temps-là au milieu du bois. Le vieux y m'contait des fois comment y travaillait de six heures du matin à onze heures du soir [...] Comment y s'endormait après, à belle étoile, en s'disant : « C'est d'la bonne ouvrage de fait ça monsieur. » (LC, p. 56)

Le dur labeur qui a suscité chez le grand-père une certaine fierté, est malgré tout le résultat d'un travail *contre* la nature, selon les normes actuelles : « À chaque jour tu vois c'que t'as fait, comment t'as avancé, pis tu t'poses pas de questions, parce que toute est là, drette là en avant de tes yeux. T'es en train de faire reculer une forêt, tabarnac! que ça fait des milliers, peut-être des millions d'années qu'est là!» (LC, p. 56) Le travail contre la forêt faisait manifestement partie de la colonisation du territoire car la terre promise, qui, tour à tour,

³⁸¹ Gabriel Moser, *op.cit.*, p. 121.

correspondait à l'Amérique, à la *frontier*, puis au Nord, était présentée aux nouveaux arrivants comme vierge, dépourvue de civilisation, et la nature, comme la corne d'abondance à laquelle le fier colon pouvait se servir afin de mener à terme le projet du progrès de l'ère industrielle. Le colon se définit donc en tant qu'être civilisé en se positionnant comme supérieur au *wilderness*. Le grand patriarche de la famille du *Chien* a transformé la terre sauvage en un terrain d'exploitation agricole et d'habitation humaine. Le grand-père percevait la Nature comme un opposant, comme un « Autre » à qui il devait disputer sa place.

Selon Michael Zimmerman, le *wilderness* de façon générale « *stands as a radical "otherness" to technological civilization, an otherness that serves as a reminder that humanity is itself inextricably bound up with a natural environment that cannot ever be fully "controlled"* »³⁸². » La nature sauvage est autonome, gérée par de nombreux cycles interdépendants. Elle possède indéniablement son propre ensemble de règles et peut même se reproduire sans intervention humaine. Sur la terre du grand-père dans *Le Chien*, les arbres, les plantes, les animaux, les minéraux et même les particules microscopiques, bref, toute la nature, travaillaient sans doute à se faire espace forestier. Sur cette terre comme dans les autres espaces naturels modifiés par l'humain, il faut une action constante pour maintenir la Nature à distance. Tel un être conscient, elle est indépendante, possède une certaine puissance et peut effectivement tenir le rôle d'adversaire, en particulier lorsqu'on travaille à l'éradication complète de l'un de ses biomes naturels.

Le grand-père a déjà eu à se battre contre d'autres ennemis pour l'occupation d'un territoire lors de son service militaire durant la Première Guerre mondiale :

³⁸² Michael Zimmerman, « The Blessing of Otherness: Wilderness and the Human Condition », dans Max Oelschlaeger (dir.), *The Wilderness Condition. Essays on Environment and Civilization*, Washington, Island Press, 1992, p. 249.

Parce que c'tait hier... hier, j'avais 17 ans. *Pause*. On était le 20 septembre 1916, à Marcq en Baroeul en France. Y pleuvait à boire deboutte depuis le matin, pis ça faisait une heure que les Boches nous tiraient dessus. [...] Mais ça, c'était avant-hier... hier... hier j'avais 17 ans. Encore vivant pis surpris de l'être. Trois ans avant, ma mère me donnait des becs avant que j'm'endorme. Pis là j'étais en enfer, trempé jusqu'aux os, le nez dans bouette, pis y fallait qu'on sorte, une fois le bombardement fini. (LC, p. 49)

À la guerre, il était traumatisé. Sa vie le « surprenait » alors parce qu'elle était en danger. À cause de son état de peur, il était marqué par une certaine perte de contrôle. Les ordres qu'on lui donnait (« fallait qu'on sorte ») lui paraissent alors impossibles à obéir ou le mettraient carrément en situation de danger de mort :

Quand t'à coup, les Boches nous rebraquent leurs canons dans notre secteur, pis v'là que ça recommence, pis nous autres comme des codingues en plein dans le *no man's land*. J'me garroche à terre si on peut appeler ça de la terre, pis j'me tasse sur moé-même comme un bébé qui veut dormir... (LC, p. 50)

Travailler contre la forêt est similaire au travail de soldat, mais l'adversaire est autre. Le grand-père a troqué les Allemands pour la forêt à faire « reculer » (LC, p. 56). Il a préféré la terre immaculée du Nord ontarien à la terre boueuse et ensanglantée de la zone de combat. Il échangé le *no man's land*, cet endroit maudit entre les tranchées, vers un *one man's land*, à prendre au sens possessif, c'est-à-dire *his land*, sa terre à lui. Le travail qu'il accompli sur la terre du Nord représente donc la possibilité d'enfin être propriétaire d'un espace, mais aussi de le contrôler, voire de pouvoir circonscrire un lieu où il puisse se sentir en sécurité.

Cependant, la nécessité et le désir de posséder une terre n'animent plus la prochaine génération et ce, même si le grand-père annonce qu'il veut « que ça reste dans' famille » (LC, p. 58). La pièce accorde ainsi une grande importance à la disparition du mode de vie lié au travail de la terre. Le fils à qui Grand-père lègue la terre meurt prématurément et son autre fils, le père de Jay, est incapable de prendre la relève du grand territoire : « Mon autre gars est mort pis on a vendu lot par lot, jusqu'à celui-citte, mon premier, qu'on a vendu à l'église pour le cimetièr » (LC, p. 60). Une fois le mode de vie du cultivateur abandonné, la terre

n'évoque que le souvenir d'un rêve perdu. Le cimetière, symbole de la mort, de la fin et du souvenir d'une vie y même été installé. Le père exprime avec nostalgie le regret d'avoir délaissé le terrain paternel : « J'aurais voulu qu'on reprenne la terre, la terre de ton grand-père, toé pis moé. La repartir, la rebâtir, revoir des affaires pousser dessus. Avec mes bras. Avec tes bras. » (LC, p. 53) Mais ce projet s'avère impossible car, tant pour le père que pour Jay, la forêt n'est plus un territoire à conquérir comme elle l'était jadis pour le grand-père. La perception de l'espace naturel a changé. Alimenté par une vision romantique du *wilderness* ainsi que le souvenir de la menace des ennemis de la guerre, le grand-père voyait un danger dans la forêt environnante. Le père, pour sa part, n'a pas besoin de contrôler la nature, et ne la perçoit pas comme un adversaire, car il est lui-même le danger. En effet, il laisse des « bleus sur [l]es cuisses » (LC, p. 89) de son fils enfant et menace sa femme : « Y prend le rôti de bœuf dans une main, regarde ta mère pis y dit : “Si tu t'fermes pas 'a yeule, ma sacramente, j'te garroche ça dans' face.” » (LC, p. 45) Son acte le plus violent est indéniablement le viol de sa fille adoptive :

Père : « Que c'est tu fais? »... pis je l'ai frappée. « Arrête, Pa! » qu'a criait... pis je l'ai refrappée.

Céline : Après ça, pis jusqu'à c'qu'y ait fini, j'ai pus rien dit...

Père : Mais je l'ai refrappée quand même. (LC, p. 102)

Incapable de contrôler la terre, le père domine donc sa femme, sa fille et son fils. Son adversaire est la colère qui l'habite avec insistance :

Père : C'est comme un feu qui s'allume icitte. Ça me brûle dans' poitrine, pis y faut que j'fesse sur quelque chose ou sur quelqu'un pour que ça l'arrête... pour que ça s'éteigne.

Mère : La fois, j'ai menti à l'hôpital, je leur ai dit que t'avais été jouer sur le toit pis que t'étais tombé en bas. Personne m'a cru mais y'ont fait semblant.

Père : J'sais pas trop d'où ça vient. Toujours été de même, j'cré ben. (LC, p. 89)

Ces actes violents provoquent le désir d'émancipation de Jay. Si le fils stipule que le projet de défrichage lui paraît « fou » (LC, p. 54) et qu'il n'a ni l'intérêt ni l'ambition du grand-

père, c'est que, pour lui, la terre ne connote pas le bien-être, elle est plutôt le lieu de son enfance violentée. Plutôt que de désirer posséder la terre, Jay cherche plutôt à se détacher de la terre à tout prix et, à la suite d'une dispute marquante avec son père, quitte la terre familiale pour voyager aux États-Unis où il travaille dans le domaine de la construction. Parce qu'il quitte son milieu d'origine, Jay représente véritablement la fin du projet de colonisation :

J'parti d'icitte en courant, pis j'ai pas arrêté de courir depuis. Sept ans, t'sais. Sept ans de trips de fou d'un boutte à l'autre du Canada pis des États... [...] L'Amérique tabarnac! Free spirit ostie! James Dean easy Rider sacrament! Le bicycle à gaz au Texas câlice!... J'en ai eu un. L'ai gagné d'un noir dans une partie de cartes en Alabama [...] J'me suis rendu jusqu'à San Francisco là-dessus. Cent milles à l'heure qu'a faisait sur les lignes drettes dans l'désert, la vieille Harley! Cent milles à l'heure! Pas un chat sur la route. Pas un nuage dans l'ciel. Chriss, le monde est beau à cent milles à l'heure. L'espace. J'roulais pas, j'flottais. J'flottais pas, j'volais. Un ange! Pareil comme un ange! (LC, p. 82-83)

Jay a quitté sa terre natale à toute vitesse, sans vouloir s'arrêter. Ses phrases, marquées par des points d'exclamation, dénotent son exaltation, sa joie totale de quitter la terre maudite. Il apprécie par-dessus tout le fait de « voler » comme un oiseau sur sa motocyclette, dans le grand espace qu'est le désert. L'oiseau, la moto et les grands espaces sont tous des symboles par excellence de la liberté.

Selon le père de Jay, des raisons économiques rendent aussi le travail de la terre difficile puisque « de toute façon, ça aurait pas pu marcher. Prend trop d'argent à c't'heure. » (LC, p. 54) Ce genre de travail ne se fait plus à petite échelle. Le père, qui semble tenir l'une des rares « job[s] payante[s] » (LC, p. 59) refuse de prendre la relève : « J'vois pas pourquoi j'me lancerais là-dedans. » (LC, 59) Le travail serait seulement réalisable par l'une des compagnies de l'industrie forestière et celles-ci ont déjà quitté la ville : « Icitte ça ferme. King Lumber y'en a pus, pis y'a deux shifts de coupés chez Brie, pis y'en a un de parti de chez nous. » (LC, p. 29)

Puisque la terre est ainsi abandonnée, la forêt peut reprendre ses droits. Elle n'appartient plus à la famille ni à l'industrie forestière. Le retour au pouvoir du *wilderness* forestier se fait sentir dans la communauté toute entière, car le village est en train de devenir un village-fantôme. L'enterrement du grand-père sur son ancienne terre rend aussi compte d'une Nature qui reprend avec aplomb sa place originelle : « On l'a enterré à matin. Dans le champ qu'y avait défriché. Y nous disait tout le temps ça : "Vous allez m'enterrer dans le champ que j'ai défriché en premier en arrivant icitte." » (LC, p. 30) Nous avons droit ici à un renversement des rôles. Alors que le grand-père arrivait à posséder et à contrôler la terre lorsqu'il était défricheur, la terre contrôle maintenant le grand-père en l'avalant en son sein. La nature s'occupera dès lors de décomposer le corps et de l'intégrer pleinement au cycle naturel. Le grand-père se décrit donc comme « en train de pourrir dans [s]a tombe » (LC, p. 27). Cependant, le grand-père ne disparaît pas complètement. Comme s'il résistait en quelque sorte à la mort, son fantôme hante les lieux et prend la parole même si on annonce bel et bien son décès à Jay : « T'as su que ton grand-père y'était mort? On l'a enterré à matin. 87 ans. C'est pas rien ça, 87 ans! » (LC, p. 30) De fait, la nature « sauvage » n'a aussi jamais véritablement quitté la terre. Elle aurait plutôt attendu, refoulée par la main humaine jusqu'à la période de l'abandon, pour finalement revenir reprendre possession du territoire agricole et bientôt du village. Il y a alors deux fantômes sur un même lieu si l'on considère le village dépeuplé comme un « village-fantôme ». En somme, malgré les tentatives de civilisation, la nature sauvage ne peut jamais être complètement irradiée. La nature persiste : elle est un signe de l'éternel échange entre la nature et la culture, car, comme le rappelle Michael Zimmerman,

*Wilderness is a direct reminder that not everything can be reduced to the status of a human product, project, or construct; wilderness is the “other” which reminds humanity of its own dependency on the powers at work not only in wilderness, but also in humanity itself.*³⁸³

Le *wilderness* ne peut pas disparaître entièrement parce que l’humain le porte en lui. Le père toujours colérique, abuseur, violeur et bagarreur reste violent et fait preuve d’un comportement indéniablement sauvage. Ses actes causent autant de dommage que le travail de déboisement.

La Nature qui (re)prend possession du territoire agit aussi comme synecdoque de la relation entre le père et le fils. Jay et la forêt ont plusieurs points communs. Nés dans le même espace, ils ont longtemps été dominés par un patriarche. Ils ont aussi vécu une période de violence puis d’abandon. Tous deux ont dû quitter les lieux – Jay s’absente pour voyager et la forêt s’éclipse pour céder le territoire à l’agriculture – pour ensuite y revenir avec une mission rédemptrice. Quand le fils tue le père à la toute fin de la pièce, la dictature paternelle se termine de façon définitive :

Temps. Jay tire son père, trois fois, mais celui-ci ne tombe pas. [...]

Jay : Câllice! Câllice! Câllice! Pis moé?

À chaque « câllice », Jay touche la poitrine de son père. Là où il touche apparaît le sang sur sa chemise blanche du dimanche. (LC, p. 103)

Jay, comme la forêt est alors libéré du contrôle du père.

Dans *Un vent se lève qui éparpille*, le roman de Jean Marc Dalpé, un autre fermier désire contrôler la terre. Tout comme dans *Le Chien*, être propriétaire de sa propre terre acquiert de l’importance à cause de la tradition mise en place par les ancêtres. Aussi, Joseph croit que

son père, en lui léguant sa terre, lui avait également transmis sa foi en la rédemption par le travail, cette foi peut-être naïve peut-être aveugle mais qu’il partageait avec cette race d’hommes qui sont arrivés dans ce coin reculé de pays en apportant avec eux cette feuille pliée, ce document officiel que la plupart ne savaient pas lire mais qui au bas portait le sceau du gouvernement qui voulait dire (et ça ils

³⁸³ *Ibid.*, p. 247.

le savaient très bien) que de telle épinette à telle épinette, de tel ruisseau à telle butte, cette terre-là leur appartenait. (UVSL, p. 121)

Il est possible d'établir de nombreux rapprochements entre *Un vent se lève qui éparpille* et *Le Chien*, car les deux textes partagent un univers similaire. Il y a d'ailleurs une certaine continuité entre eux comme entre les romans de Boyden. Dans une entrevue accordée à Robert Dickson, Jean Marc Dalpé dévoile qu'il y a en effet un rapport « très direct³⁸⁴ » entre ses deux œuvres :

le roman a été commencé très peu après la pièce *Le Chien*. Finalement, il a été créé à partir de ce que j'appelle « les scories de l'écriture » du *Chien*. C'est-à-dire qu'en cours de la création de la pièce, il y a plein d'éléments que j'ai laissé tomber. Pendant que j'écrivais *Le Chien*, il y avait plein d'images, de dialogues, de thèmes... plein de choses qui se sont trouvées sur ma table de travail...³⁸⁵

Le roman dalprien se déroule dans le même espace que *Le Chien*, un « coin reculé », où les mêmes valeurs sont véhiculées par une même « race d'hommes ». La transformation, voire l'humanisation du territoire présumé sauvage y est tout aussi important, bien que dans le roman, le lien à la terre cultivée est légitimé par un « document officiel que la plupart ne savaient pas lire mais qui au bas portait le sceau du gouvernement » (UVSL, p. 121). Certains éléments toponymiques sont présents dans le roman et la pièce, comme le magasin « chez Paquette » (UVSL, p. 127 et LC, p. 62), la voie ferrée, cette « track d'la CN » (LC, p. 57 et UVSL, p. 79). La description de l'habitat des personnages du roman, la « *maison au fin fond d'un rang qui ne mène nulle part* » (UVSL, p. 35), est presque identique à celle décrite dans les didascalies du *Chien*. Dans la pièce, l'action se déroule dans « *la cour en avant d'une maison mobile au bout d'un petit chemin de terre, près du village* » (LC, p. 22). De même, « King Lumber » (LC, p. 29), la compagnie forestière nommée dans la pièce, rappelle beaucoup la « Pitt Lumber » (UVSL, p. 13 et autres) évoquée tout au long du roman. Il ne m'importe pas cependant de déterminer s'il s'agit effectivement d'un seul et même lieu, du

³⁸⁴ Robert Dickson, « Portrait d'auteur : Jean Marc Dalpé », *Francophonies d'Amérique*, n° 15, 2003, p. 96.

³⁸⁵ *Ibid.*

même village sans nom, mais plutôt de retenir que l'espace diégétique est construit selon la même posture dichotomique entre l'espace sylvicole et l'espace agricole.

Les cultivateurs dans *Un vent se lève* associent la terre à « la valeur du travail, celle de la sueur et de la douleur (UVSL, p. 121). Le travail de la terre est exécuté avec effort parce que les premiers propriétaires « croyaient dur comme fer que ce lien (lutte, pacte ou amour) entre eux et elle [la terre], allait leur procurer non seulement leur pain quotidien et celui de leur famille tout au long de leur vie, mais leur donnerait également droit à la paix en fin de parcours » (UVSL, p. 121). Les travailleurs sont à nouveau liés à la terre par un sentiment de fierté, une raison d'être qu'ils n'obtiennent qu'en s'opposant à la forêt qu'il y avait jadis. Ils la modifient jusqu'à ce qu'elle soit méconnaissable, de sorte que seulement quelques arbres y sont préservés, parce qu'ils servent à délimiter leur territoire qui va « de telle épinette à telle épinette » (UVSL, p. 121). Dans cette position de pouvoir de l'Homme qui se veut pour ainsi dire absolument extérieur à la Nature, Joy Porter voit une « *overestimation of man's potential relationship to the non-human world*³⁸⁶ ». On peut y voir aussi un anthropocentrisme certain. Les résultats de cette attitude seront, tel un châtiment, désastreux.

Au contraire du bris de la filiation des hommes du *Chien*, la deuxième génération des personnages du roman de Dalpé a préservé son désir de propriété. L'oncle Joseph, l'héritier, a été marqué par les mots de son père :

« Ça. Ça pis ça. Pis tout ça. » tandis que son père lui montrait bâtiments, champs, machineries, outils, bêtes et une fois aux abords de la forêt, maintenant le relâchant pour pouvoir se servir de ses deux mains, son père avait ramassé une motte de terre « Pis elle! » lui avait mis sous les yeux « Elle! » ensuite il avait ouvert ses bras « Tout c'que tu vois, ça va être à toé Mais faut que tu m'jures! [...] Faut m'jurer que tu la quitteras jamais! » (UVSL, p. 159-160)

³⁸⁶ Joy Porter, *op. cit.*, p. 19.

Dans ce grand discours sur l'importance de vaincre l'espace, Joseph ne retient que la nécessité de dominer, c'est-à-dire le besoin de posséder le territoire qui « va être à [lui] ». Le « Ça. Ça pis ça. Pis tout ça. » du patriarche rappelle l'exclamation « C't' à moé, ça! » (LC, p. 54) du grand-père dans *Le Chien*. Gouverné par son égocentrisme, l'oncle associe aisément son emprise sur la terre à celle qu'il exerce sur la jeune Marie, sa nièce avec qui il aura une relation incestueuse. La promesse faite à son père quant à la terre s'étend à celle qu'il a faite à son frère lorsqu'il a pris en charge sa nièce lorsque ce dernier était mourant. Il est révélateur que les descriptions de Marie empruntent au champ lexical habituellement réservé à l'espace forestier :

la « p'tite » qui, au cours de sa dix-septième année, était devenue une jeune femme, ou plutôt non, parce que ça ne s'était pas passé au cours de l'année, mais, lui semblait-il, en une seule nuit, peut-être celle-là même du solstice (cette nuit-là, l'écho en quelque sorte de celle, six ans plus tôt, quand la première goutte de sang tacha le drap; écho mais aussi éclosion de ce qui depuis germait, poussait ses racines invisibles mais profondes); elle donc, la nuit du solstice, passant de l'enfance à l'âge adulte, basculant au même moment que le printemps basculait, devenait l'été (les astres et les cycles des astres étant liés aux saisons de nos corps [...]) (UVSL, 119)

Joseph jure alors que Marie est devenue une « chose nouvelle » (UVSL, p. 120). Elle lui rappelle la nature sauvage car elle est mystérieuse et hors de son contrôle, comme les astres et le cycle des saisons qu'il évoque; d'autant plus mystérieuse que le passage de fille à femme se serait produit « en une seule nuit » (UVSL, p. 119), celle du solstice (UVSL, p. 119), soit une soirée qui évoque les célébrations païennes d'autrefois. Marie rappelle donc la figure de la sorcière des forêts qui voue un culte à la nature « épanouie³⁸⁷ ». Par ailleurs, le champ lexical crée aussi un lien entre Marie et la nature sylvestre. Ses premières règles sont décrites comme une « éclosion » (UVSL, p. 119), qui rappelle la sortie du bourgeon de la ramure ou de la fleur du bourgeon. Depuis, quelque chose « germait » en elle, telle l'apparition d'une graine, d'un bulbe, d'un tubercule, et « poussait ses racines » (UVSL, p.

³⁸⁷ Anne-Marie Lassalette-Carassou, *Sorciers, sorcières et néopaiens dans l'Amérique d'aujourd'hui*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 146.

119) de plante, ou, plus précisément, parce que celles-ci seraient particulièrement « profondes » (UVSL, p. 119), ce qui indique une espèce plus grande et plus tenace, d'arbre. En somme, le corps de Marie devient sauvage, car il rappelle, par la puberté, qu'il est géré par des forces naturelles extérieures, qui paraissent presque magiques parce qu'elles sont instantanées et réglées avec le solstice, mais aussi parce qu'il s'inscrit, par le langage, dans le domaine sylvicole. Dans son passage de fille à femme, Marie change de rôle tout d'un coup, et ce, malgré ses nombreuses années de cohabitation avec son oncle et sa tante, au cours desquelles elle était uniquement leur nièce. En devenant femme, Marie devient sauvage comme la forêt.

Il est nécessaire ici de s'attarder d'abord aux liens entre la femme et la forêt. Il existe effectivement une tradition symbolique en littérature qui unit la femme, voire le féminin, à la nature dans son ensemble. D'abord, la nature est liée au féminin par sa cyclicité et sa fertilité, car le cycle menstruel et reproductif de la femme rappelle le cycle de la moisson. Comme les femmes donnent la vie, elles sont souvent associées aux saisons et à la renaissance de la terre agricole. Le lien entre les femmes et la nature remonte à la mythologie grecque. Plusieurs déesses, dont la mère Déméter (dite Terre-Mère) et sa fille Perséphone, sont fortement liées aux fleurs, à l'agriculture et au temps des moissons. Le symbole de Mère Nature est donc très ancien et est invoqué fréquemment dans de nombreux imaginaires culturels. Les ethnologues Milstein et Dickinson rappellent justement que « *many cultures frame and perceive nature as “mother nature” and “mother Earth”*³⁸⁸ ». Pour sa part, Brinda Rao souligne elle aussi, dans « *Dominant Constructions of Women and Nature in Social Science Literature* », des similitudes entre les femmes et la nature qui permettent de les rapprocher.

³⁸⁸ Tema Milstein et Elizabeth Dickinson, « Gynocentric Greenwashing : The Discursive Gendering of Nature », *Communication, Culture & Critique*, vol. 5, n° 4, décembre 2012, p. 526.

Selon elle, toutes deux sont perçues comme féminines, toutes deux créent et soutiennent la vie et surtout, toutes deux ont souffert les effets de la colonisation³⁸⁹. Il existerait donc effectivement un lien entre la domination de la nature et la domination des femmes, concept qui est d'ailleurs prisé par les études éco-féministes³⁹⁰.

En littérature, la nature est surtout féminisée à l'époque romantique car elle est perçue comme possédant les mêmes qualités que celles associées aux femmes à cette époque. Les auteurs romantiques représentaient la sphère naturelle comme féminine parce que les femmes étaient considérées comme liées au milieu domestique. Elles étaient vues comme pieuses, morales, pures, douces et gracieuses alors que les hommes étaient perçus comme travaillants, rationnels, autoritaires, indépendants et fiers, des caractéristiques qui n'évoquent pas la nature³⁹¹. En somme, l'homme serait lié à la culture et la femme, à la nature et au corps³⁹².

La nature est en quelque sorte féminisée par la société patriarcale. Les récits de voyages romantiques, rédigés par des hommes, le démontrent aussi. Comme l'indique James Buzard, les hommes étaient plus susceptibles de donner des qualités féminines à la nature : « *The picturesque retained the assumptions of gender given to it by its founders, who imagined a male art of seeing that could correct and complete what a feminized landscape*

³⁸⁹ Brinda Rao, « Dominant Constructions of Women and Nature in Social Science Literature », *Capitalism, Nature, Socialism*, Pamphlet 2, New York, Guilford Publications, 1991, p. 17. Cité par Cecile Jackson, *op.cit.*, p. 396.

³⁹⁰ Il s'agit de la critique qui joint les préoccupations écologiques et féministes. Le néologisme « éco-féminisme » a été utilisé pour la première fois par Françoise d'Eaubonne en 1974. Voir Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou La mort*, Paris, Pierre Horay, 1974, p. 213.

³⁹¹ Voir Elizabeth A. Fay, *A Feminist Introduction to Romanticism*, Malden, Blackwell Books, 1998.

³⁹² Maria Inácia D'Avila Neto, Claudio Cavas et Gabriel Sena Jardim, « La décolonisation des femmes et de la nature. Exercices "sages" pour réfléchir à propos des femmes et de l'écologie », *Émulations*, n° 14, « Femmes et écologie », hiver 2014, [en ligne] (<http://www.revue-emulations.net/archives/n14-femmes-et-ecologie/la-dcolonisation-des-femmes-et-de-la-nature-exercices--sages--pour-rflchir--propos-des-femmes-et-de-lcologie>). Consulté le 18 juillet 2017. Voir aussi Nicole-Claude Mathieu, « Homme-culture et femme-nature ? », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, 1973, p. 101-113, et Luc Ferry, *Le nouvel ordre écologique*, Paris, Grasset, 1992.

*held forth*³⁹³. » La terre se verra donc représentée comme un corps féminin à conquérir, à s'approprier par la séduction ou le viol, image reproduite même dans la cartographie³⁹⁴. Malgré les nombreux changements sociohistoriques, il n'y a pas de doute que le lien entre femme et nature a marqué l'imaginaire culturel et littéraire et persiste encore à l'époque contemporaine.

Il n'est dès lors pas étonnant que l'on retrouve l'image de la femme-forêt chez Dalpé dans *Un vent se lève qui éparpille*. Comme la terre qui n'est utile que dans son devoir de servitude et à qui on refuse toute autre vocation, Marie ne sera prisée par Joseph que dans son rôle d'objet sexué. Séduit par la nature sauvage à posséder, Joseph voudra modeler sa nièce en amante comme son père avait façonné la forêt en terre agricole. L'analogie femme – terre se trouve renforcée alors que le travail de la terre sert à Joseph à se distraire de la tentation que représente Marie :

il travaillait sans relâche comme un forcené parce que tant qu'il conduisait le tracteur, traçait sillons, répandait fumier, tant qu'il réparait faucheuse, herse, maniait marteau, égoïne, tant qu'il se remplissait la tête de projets et de plans, de mesures et d'angles, du prix des vis, des clous, [...] il parvenait à oublier... (UVSL, p. 121)

Les tâches d'agriculteur et de menuisier servent à maintenir l'état *cultivé* de la terre, c'est-à-dire à tenir la forêt à distance. Comme Marie est femme-forêt, ce travail l'éloigne elle aussi de ses pensées, et Joseph refoule, si ce n'est que temporairement, son désir sexuel interdit. Du même coup, Joseph pratique ce que Vandana Shiva appelle le modèle masculiniste du progrès³⁹⁵, soit celui centré sur le développement économique et pour lequel « *nature in itself has no value, unless controlled and exploited by western masculine*

³⁹³ James Buzard, *The Beaten Track : European Tourism, Literature and Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 16

³⁹⁴ Voir Cecelia Tichi, *Embodiment of a Nation: Human Form in American Places*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2009.

³⁹⁵ Vandana Shiva, *Staying Alive: Women, Ecology, and Development*, New York, South End Press, 2010 [1989], p. 218.

*science*³⁹⁶ ». Shiva associe ce type d'activité à l'assujettissement des femmes car elles sont perçues comme n'ayant aucune valeur « *because they, like nature, have no intrinsic intellectual or economic worth : they are the bearers of ignorance and passivity while western man is the bearer of knowledge and progress*³⁹⁷ ».

Dans le nouveau rôle qui lui est attribué, Marie semble être unidimensionnelle aux yeux de son oncle. Pourtant, elle n'est pas que son amante. Elle est, comme la forêt, intrinsèquement complexe et multiforme. Marie et la forêt sont à la fois à la portée de la main, facile d'accès, à même le terrain, mais interdites selon les normes sociétales, car ni l'inceste ni la terre sauvage ne sont conformes à la civilisation en bonne et due forme. Marie, qui a été adoptée dans la famille, mais qui a les « cheveux d'une Irlandaise » (UVSL, p. 132), est à la fois familière et exotique. La forêt de la région, comme elle, est aussi particulière qu'universelle puisqu'elle représente le grand biome boréal, les forêts du Canada et les forêts du monde. Puisqu'on ne connaît pas véritablement l'histoire de la conception de Marie, ses origines appartiennent au domaine de la légende. On raconte que « sa mère était une déesse : “Est sortie de l'la mer, ma belle, drette là d'vant moé. J'marchais sur la place, j'étais perdu. Pis y'a une grosse vague qui est arrivée avec elle dessus.” » (UVSL, p. 126) Marie aurait donc une ascendance presque mythique, qui la rend sacrée, et qui fait d'elle un être mystérieux comme sa mère et comme l'ont longtemps été les forêts.

Pour l'oncle Joseph, Marie sera un mystère à résoudre et à désacraliser. Il semble en effet qu'une force mystérieuse l'amène à convoiter sa nièce. Il décrit son désir pour elle comme « quelque chose de [...] sauvage, violent, qui relève de la bête [...] en rut » (UVSL, p. 156). Joseph devient « aveuglé par [un] appel impérieux, irrépissible » (UVSL, p. 156)

³⁹⁶ *Ibid.* p. 218-219.

³⁹⁷ *Ibid.*

pour sa nièce, qui rappelle dès lors l'appel de la forêt. Son désir est aussi « terrifiant » (UVSL, p. 131) et, même s'il veut y résister, il perçoit, chez Marie, une essence « impalpable, à la limite du perceptible mais tenace (un parfum?), distillée par sa présence qui d'abord le trouble sans trop qu'il sache pourquoi, ensuite l'envoûte puis enfin l'effraie » (UVSL, 120). Lors de leurs premiers ébats, Marie est certainement mystérieuse et adopte même, aux yeux de Joseph, l'apparence d'un spectre puisqu'il ne la voit au départ que comme une « silhouette noire sans visage » (UVSL, p. 128) avec la porte de la grange qui « se referme derrière elle en claquant » (UVSL, 128) car elle est « poussée par un coup de vent » (UVSL, p. 128). L'oncle réussit à désacraliser en quelque sorte le mystère en prenant la virginité de la jeune fille. Si Marie semble se donner volontairement à Joseph lors de leur première relation sexuelle, elle voudra toutefois l'éviter par la suite et s'enfuira même de la maison. Elle pense d'abord « proposer [à Marcel] de quitter ensemble pour Dieu sait où De toute façon c'est certain qu'y va vouloir » (UVSL, p.180). Puis, Marcel accepte de l'amener « à Timmins sur sa moto; il l'aurait amenée jusqu'à Montréal si elle le lui avait demandé, il l'aurait amenée n'importe où si elle le lui avait demandé » (UVSL, p. 53). Marie lui fait même comprendre qu'il ne peut pas la prendre chez elle « à cause de [s]on oncle » (UVSL, p. 53). Il est donc clair que la jeune femme veut s'enfuir du village avec son ami pour échapper à son oncle et à la situation familiale oppressante.

La Nature, pour sa part, s'offre aux hommes qui se sont installés sur le territoire où elle régnait. La forêt qui reste se donne encore à Joseph en lui permettant de bûcher le bois dont il se sert pour faire du bois de construction: « des deux par quatre, des deux par trois, du plywood, du presswood, du pressboard » (UVSL, p. 121). Mais l'oncle possède et exploite la

forêt à outrance, jusqu'à provoquer sa disparition. Il pratique donc ce que Gustave-Nicolas Fischer appelle un « système *d'emprise*³⁹⁸ ».

Joseph a longtemps cru que leur attirance réciproque était « juste dans sa tête » (UVSL, p. 129), une impression surtout due aux nombreux systèmes de contraintes morales et légales, qui interdisent tout rapport intime entre l'oncle et sa nièce. Il se ravise lorsque Marie va vers lui pendant leur première relation sexuelle : « Tu viens Tu viens vers moi Ô chriss! C'est elle qui vient son cœur cogne, cogne, cogne Sa main monte vers sa blouse » (UVSL, p. 128). Ce n'est pas l'homme qui viole, mais bel et bien elle – Nature, terre, forêt, femme – qui se donne : « Soudain la peur qu'elle le rejette d'un coup, le repousse, Vieux sale! Vieux cochon! Mais non, elle s'approche encore un peu jusqu'à ce qu'ils se touchent. » (UVSL, p. 129) Mais Marie, comme la forêt qui devient terre fertile, va disparaître. Elle s'enfuit à cause de la honte, à cause de l'enfant bâtard qu'elle porte, mais aussi parce qu'elle change d'avis, parce qu'elle en aime un autre, parce qu'elle a peur... le roman ne dévoile pas de façon explicite les raisons de sa fuite, mais il est certain que son départ remet en cause ses intentions quant à la relation entre elle et son oncle. Il n'en demeure pas moins que, malgré les avances de Marie, il s'agit d'un détournement de mineur, puisqu'un homme plus âgé profite de sa position d'autorité pour avoir une relation sexuelle avec une mineure dont il a la garde. Il s'agit aussi d'un viol et d'un inceste. L'abus de Marie et l'abus écologique semblent aller de pair.

Si l'on en croit Shiva, selon qui « *the violation of nature is linked [to] the violation and marginalisation of women*³⁹⁹ », puisque l'opposition entre l'homme et la nature, qui fonde par ailleurs la définition classique du *wilderness*, aurait comme effet de produire une

³⁹⁸ Gustave-Nicolas Fischer, *op.cit.*, p. 91.

³⁹⁹ Vandana Shiva, *op. cit.*, p. 42.

vision problématique d'une nature assujettie à l'homme, soit « *a new world-view in which nature is (a) insert and passive; (b) uniform and mechanistic; (c) separable and fragmented within itself; (d) separate from man; and (e) inferior, to be dominated and exploited by man*⁴⁰⁰ ». De cette vision naissent donc de multiples représentations du « *power over nature*⁴⁰¹ », ainsi que des archétypes littéraires dans lesquels les femmes sont cantonnées, comme celui de la sorcière : « *The witch, symbol of the violence of nature, raised storms, caused illness, destroyed crops, obstructed generation, and killed infants. Disorderly woman, like chaotic nature, needed to be controlled*⁴⁰². »

Lorsque Marie disparaît, Joseph part tout de suite à sa poursuite, cherchant à tout prix à préserver cet amour. Il se perçoit comme son propriétaire et, par extension, comme son protecteur. Il ne veut donc pas qu'elle le quitte. La promesse faite à son frère de « prendre [la jeune fille] sous son toit » (UVSL, p. 123) et de devenir son père adoptif lui rappelle la promesse faite à son père au sujet de la terre paternelle :

« Mais faut que tu m'jures! » puis en l'agrippant de nouveau, cette fois-ci par le collet « M'entends-tu? » en le tirant vers lui, l'approchant tout près de son visage « Faut m'jurer que tu la quitteras jamais! » en le regardant dans le blanc des yeux « Jamais! » et lui, sans hésiter, en soutenant son regard, en pesant ses mots « J'te l'jure, Pa. J'te l'jure. » (UVSL, p. 160)

Mais dans ce souvenir, il y a aussi le rappel de l'emprise physique – puisque son père le tient par le collet, l'oblige à s'approcher de lui – ainsi que psychologique – puisqu'il hurle, qu'il le menace, et qu'il se sert de son regard pour marquer sa supériorité – du patriarche sur le fils. La violence du père possessif constitue une violence encore plus grande que celle que l'on a

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

⁴⁰¹ Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, London, Wildwood House, 1982, p. 2. Cité par Cecile Jackson, *op.cit.*, p. 390.

⁴⁰² Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, London, Wildwood House, 1982, p. 2. Cité par Cecile Jackson, « Women/Nature or Gender/History? A Critique of Ecofeminist 'Development' », *The Journal of Peasant Studies*, vol. 20, n°3, 1993, p. 390.

fait subir à la forêt défrichée. Il n'est dès lors pas étonnant que la recherche de Marie soit aussi une quête de la forêt car Marie rappelle à Joseph son

ancienne obsession, celle de la terre promise (plus loin, toujours plus loin) : verte vallée où vivre en paix, où l'air pur, l'eau pure et propre descendent des montagnes aux cimes blanches, étincelantes de neige et de glace, où se dressent contre le ciel immense et clair, les silhouettes de chevaux racés sauvages, mais souvent aussi ce sont des wapitis, parfois des chevreuils, et c'est à la tombée du jour ou plus tard dans la lumière douce bleutée d'une lune ronde qu'ils viennent boire à la rivière qui coule froide et saine où les puissants saumons du Pacifique sautent si haut qu'ils scintillent en s'élevant dans l'air tout plein de l'odeur de la forêt des grands pins (UVSL, 160)

La forêt que décrit ici Joseph, ce paysage de vertes vallées paisibles, d'air frais et d'eaux immaculées, où abondent les animaux élégants, ce monde de lumière, scintillante, relève plutôt d'une utopie. Puis, tout comme cette forêt idéale et irréaliste, la femme qu'il désire demeure inatteignable et est « plus loin, toujours plus loin ». Joseph tient pourtant à cette image de la forêt rêvée, tout comme il tient à avoir une relation avec sa nièce, malgré le tabou de l'inceste, malgré sa femme en colère, malgré les lois et surtout, malgré la peur qui aurait causé le départ de la Marie :

C'est parce qu'elle pense que j'l'aurais laissée tomber C'est pour ça Parce qu'elle ne sait pas Que j'y ai pas dit C'est parce qu'elle a peur Mais quand elle va me voir Me voir là devant elle Me voir arriver, débarquer de mon camion, j'aurai même pas besoin d'le dire parce, et il s'accroche à cette image d'elle qui (en voyant le pick-up rouge s'approcher) dépose à ses pieds cette vieille valise en cuir brun qu'avait rapportée son frère, qui dépose aussi le billet de train ou d'autobus qu'elle tient à la main, et il voit qu'elle porte sa robe, la verte, celle qui fait que sa peau paraît plus blanche et que le roux de ses cheveux [...] La retrouver. (UVSL, 132)

Au cours de sa poursuite, Joseph vient à désirer, non seulement la forêt, mais aussi le monde sauvage qui lui permettrait de vivre sa sexualité controversée. Dans une scène importante, une envie de masturbation le prend sur la route, et Joseph sort de son camion pour passer à l'acte : « Bande Bande mon Joseph Vieux, Envoye, vas-y Bande! Tandis qu'il s'appuie le dos contre son pick-up rouge, les yeux plantés dans la noirceur, comme des clous dans la noirceur, Bande, vieux tabarnak! celle de la forêt » (UVSL, 153). Pour accéder à sa propre noirceur, c'est-à-dire à son côté incestueux, interdit, répréhensible, mais aussi à sa sexualité, gérée par l'instinct et la partie souvent dite « animale » de l'être humain, il s'identifie à la

noirceur de la forêt. Ses yeux y seront même « plantés », verbe qui appartient au champ lexical de la nature. Le désir de forêt *sauvage* de Joseph est synonyme du désir d'une relation *affranchie* avec sa nièce. Leur première copulation a d'ailleurs lieu dans la grange (UVSL, 127), la deuxième dans la cabane de la compagnie de train (UVSL, p. 155), soit des espaces définitivement cachés et intérieurs, qui appartiennent certes à la civilisation, mais tout de même en lien avec le *wilderness* par leur fonction. La grange, pour sa part, est une construction humaine mais appartient aussi au règne bestial car elle abrite les animaux. La cabane dans les bois se situe irrémédiablement en pleine forêt et est si peu fréquentée par les habitants du village qu'on la dit « abandonnée » (UVSL, p. 155). Joseph la choisit justement parce qu'il sent qu'il doit s'éloigner de sa demeure civilisée et, par extension, de la vie qu'il y mène. Il ne peut pas s'imaginer répéter l'acte charnel dans la maison où habite aussi son épouse : « Non, pas dans maison! Pas avec toutes les choses, les affaires à Rose, ses meubles, sa vaisselle, son linge C'est pour ça qu'ils s'étaient rendus jusqu'à la cabane abandonnée, celle au bord de la voie ferrée » (UVSL, p. 155) Il n'en demeure pas moins que cette cabane soit, à la base, une construction humaine. Enfin, la scène de masturbation en forêt a lieu, elle, dans un espace ouvert. Joseph communique avec la forêt pour suppléer à l'absence de la femme-forêt. Cet espace « sauvage » devient le lieu de sa débauche sexuelle. Sur le bord de la route 11, avec son sexe « dressé mais insensible, engourdi » (UVSL, p. 156) à la main, Joseph ressent un certain « appel impérieux, irrépressible » qu'il décrit comme non « plus du désir mais quelque chose de plus sauvage, violent, qui relève de la bête » (156) et qui est donc tant lié au désir sexuel qu'à l'appel de la forêt. Cependant, Joseph ne pourra pas atteindre l'orgasme, car en se replongeant dans ses souvenirs de Marie, il est frappé par le désespoir : « Je ne la verrai plus jamais? Je ne la toucherai plus jamais? » (156) Cette prise de conscience qui renvoie nécessairement à Marie peut aussi être vue comme une référence à

la forêt. Le pronom féminin peut renvoyer tant à la femme qu'à la forêt. L'alliance avec la femme, tout comme celle avec la nature, demeure ainsi inatteignable. Il est trop tard pour renouer avec la forêt disparue lors de la colonisation. Il est aussi trop tard pour rejoindre Marie qui, elle aussi, incarnant sûrement la femme-forêt, lui a glissé entre les doigts. En ce sens, la fugue de Marie et l'impossible orgasme de son oncle rappellent le danger de la déforestation et de la défloration, ainsi que les effets néfastes du désir de possession absolue.

Pour sa part, la nouvelle « Abitibi Canyon » du recueil *Born With a Tooth* de Joseph Boyden ne situe pas la déforestation dans un passé lointain mais en fait un problème d'actualité. À la grande différence des ouvrages précédents, les personnages principaux ne se positionnent cependant pas en opposition à la Nature et ne provoquent pas la disparition de la forêt. En effet, bien qu'on y aborde le thème de la déforestation, comme dans *Le Chien* ou *Un vent se lève qui éparpille*, la nouvelle de Boyden présente des alliés de la Nature. L'« Autre » n'est pas la forêt sauvage. L'adversaire est plutôt un groupe de fonctionnaires blancs, ces « *hydro people* » (BWAT, p. 168) qui veulent détruire le pittoresque Abitibi Canyon éponyme en venant y construire un barrage électrique. L'attitude des personnages, quant à l'espace forestier, tient résolument de la symbiose et leur lutte n'est pas pour la possession, mais pour la préservation de la forêt et de toutes ses composantes.

La narratrice de la nouvelle et la grande majorité des membres de sa communauté crie s'opposent à la prise en main soudaine de la gorge, qui est pour eux une partie essentielle du paysage forestier environnant :

You see the Abitibi Canyon from the Little Bear Express, appearing like a windigo's grave out of the trees, dipping slowly at first, then shooting straight down, the rock cliffs dropping for a lifetime until the brown water of the river licks them and swallows them up. Long fat pike there. Sturgeon big as my husband, Patrick. (BWAT, p. 168)

Le canyon est amalgamé aux arbres, aux roches, mais aussi aux humains. Il est, d'une part, inscrit dans le grand thème de la vie, de toute une vie, et du même coup rendu vivant, alors que ses montagnes semblent se prolonger « *for a lifetime* ». D'autre part, il est personnifié; il prend vie avec la langue et la bouche qu'on donne à la rivière, qui lèche et avale les roches dans ses vagues. La narratrice compare aussi les poissons de la rivière à son mari, inscrivant ainsi l'humain au plus profond du paysage naturel du canyon. Mais en plus d'être humanisé par la métaphore, le canyon tient aussi de lieu de rencontre humaine. La narratrice s'y rend souvent pour camper avec un groupe de ses amies qui ont des enfants handicapés comme le sien. On dit de Remi et de ces autres enfants qu'ils sont comme des animaux, plus spécifiquement des grenouilles :

Big bulging eyes. Thick, muscled limbs. A long sloping back. His voice a croak. The old ones on the reserve, they named him first. Aneegishush. Little frog. And when more came, over the years, to different women near the Abitibi Canyon, anigeeshe awasheeshuk. Frog children. (BWAT, p. 168)

D'un point de vue symbolique, la comparaison animalière entre ces enfants handicapés et les grenouilles fait en sorte qu'ils n'appartiennent pas pleinement au monde humain. Ainsi, le canyon Abitibi, parce qu'il est à la fois sauvage et humain, est l'endroit idéal pour ces jeunes qui sont aussi pris entre deux mondes.

Le canyon participe aussi de la spiritualité autochtone, parce qu'il est considéré un lieu sacré : « *If there's a sacred place still left for us, it's Abitibi Canyon.* » (BWAT, p. 168) La narratrice souligne aussi que le canyon est doté d'une magie puissante (BWAT, p. 169) et qu'il s'agit d'une « *place of power, a place where the manitous live* » (169). En effet, les esprits y sont fréquents; on y aperçoit même des lumières, qui ne sont pas, elle le précise, des aurores boréales, mais des « *sky children* » (BWAT, p. 169). Dans *God is Red*, Vine Deloria Jr. précise que le lieu sacré est un élément important de toutes les religions autochtones et qu'il est toujours situé au cœur de la nature. S'il est vrai, ajoute Deloria, que d'autres

religions identifient aussi des endroits dits sacrés, ils seraient davantage associés à l'histoire. La Terre Sainte, par exemple, a été un champ de bataille pour les trois principales religions monothéistes. Or, les lieux sacrés aborigènes sont choisis parce qu'ils permettent aux individus « *to look out along the four dimensions and locate their lands, to relate all historical events with the confines of this particular land, and to accept responsibility for it*⁴⁰³ »; ils assurent ainsi une certaine sensation de « *permanency and rootedness*⁴⁰⁴ ». La narratrice de la nouvelle soutient justement que la présence de son peuple aux abords du canyon sert à rappeler une relation ininterrompue à la terre ancestrale, car les Cris sont « *in the same bush by the same river we've lived by mawache oshkach, from the beginning.* » (BWAT, p. 177) Ainsi sacralisé, le canyon est incontestablement un lieu idéal pour les rites importants : « *Lots of boys been sent there by their fathers for a first fast and vision. Many girls for their first blood of womanhood, their strawberry ceremony* » (BWAT, p 169).

La spiritualité crie ou objib-crie, les peuples qui nous intéressent ici parce que les personnages habitent la région boréale subarctique et sont donc des Ojibwés et des Cris, est un thème prépondérant dans l'ensemble l'œuvre de Boyden et mérite d'être explicitée ici. Elle est d'abord intrinsèquement liée à l'environnement. En effet, de nombreux éléments naturels figurent dans leurs mythes et légendes, un thème qui est commun à la mythologie de tous des peuples autochtones. Chez les Cris, les animaux (renards, lynx, serpents, oiseaux, ours et autres) sont souvent des figures importantes. Le *Great Beaver*, par exemple, aurait participé à la création du monde⁴⁰⁵, en construisant des barrages à la suite de la grande

⁴⁰³ Vine Deloria Jr., *God Is Red. A Native View of Religion*, Colorado, Fulcrum Publishing, 2003 [1973], p. 73.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁰⁵ Native Languages of the Americas, « Cree Flood Myth », [en ligne] (<http://www.native-languages.org/creestory4.htm>). Consulté le 16 juillet 2016.

inondation. *Wesucechak*, ou *Wesakechak*, *Wisakedjak*, *Whiskey-Jack*⁴⁰⁶, ou encore *Weesageechak*, épellation privilégiée par Boyden (voir BWAT, p. 234, par exemple), est aussi une figure bien connue. *Weesageechak* communique avec tous les animaux et prend souvent la forme d'un loup ou d'un orignal⁴⁰⁷. Surtout connu pour son humour, qui est parfois malveillant (il est alors appelé le « *trickster* »), *Weesageechak* joue aussi un rôle dans le mythe cosmogonique cri. Dans la légende des *Mudjikiwis*⁴⁰⁸, le tonnerre est dit être une femme, que l'on appelle la « *Thunderer wife* ». On connaît aussi « *Mother Earth* », appelée Mère Nature en français, qui, chez les Cris, représente la nature toute entière, en particulier au moment de la Création.

William New rappelle que, même si les croyances et pratiques varient d'une région à une autre, ainsi que d'un clan à un autre, un bon nombre d'éléments sont tout de même communs à toutes les religions autochtones⁴⁰⁹. Ceci est un reflet de l'inscription dans la culture de la chasse et du piégeage, que les anthropologues associent aussi aux sociétés de chasseurs-cueilleurs définies par leur dépendance à la nourriture sauvage. Le shamanisme, le recours aux esprits-gardiens, mais aussi la nécessité des processus de renouvellement du monde, sont des croyances fréquentes dans ces sociétés⁴¹⁰. Comme le souligne New, « *myths of transformation frequently assert both the connection between human beings and nature and the aspirations of humankind for revival or restoration*⁴¹¹ ». En effet, on ne croit pas simplement que l'humain est associé à l'environnement, mais plutôt qu'il en est une partie

⁴⁰⁶ Native Languages of the Americas, *Important Cree Mythological Figures*, [en ligne] (<http://www.native-languages.org/cree-legends.htm>). Consulté le 14 juillet 2016. Il existe aussi plusieurs autres épellations.

⁴⁰⁷ Sam D. Gill et Irene F. Sullivan, « *Wesucechak* », dans *Dictionary of Native American Mythology*, New York / Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford paperback Reference », 1994, p. 334.

⁴⁰⁸ Native Languages of the Americas, « *Mudjikiwis (The Complete Version)* », [en ligne] (<http://www.native-languages.org/creestory.htm>). Consulté le 16 juillet 2016.

⁴⁰⁹ W.H. New, *A History of Canadian Literature*, *op.cit.*, p. 11-12.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

fondamentale, et qu'il participe aux cycles naturels. La relation entre l'humain et la nature serait même nécessaire à leur bien-être mutuel. Il en résulte un « *generalized spiritual imperative toward all landscapes*⁴¹² » qui sert de base au concept traditionnel du respect de l'environnement. Bien plus qu'un terme général, ce respect se définit comme une relation co-dépendante entre les humains, les animaux et les plantes. Le respect veut que l'on considère les besoins des autres éléments naturels, surtout lors de l'extraction de ressources naturelles : « *notions of respect posit that sufficient resources must be left behind to ensure the continuing survival of other living communities*⁴¹³ ». Car, après tout, les richesses naturelles ont été créées pour le bien de toutes les créatures.

Parallèlement à cette notion de respect intégral de la nature, l'animisme, qui veut que tout dans la nature possède une âme, est la croyance dominante de la spiritualité autochtone. L'anthropologue Adrian Tanner avait noté le phénomène chez les Cris de Mistissini au Nord du Québec, dans son importante étude de 1979 : « *Each person is believed to have a "spirit" (aataacaakw) [...]. I was told that everything in the world has an aataacaakw, animals, plants, rocks, clothes, tents, even doorways of tents*⁴¹⁴. » Deloria précise, pour sa part, que

*this sentiment is considerably greater than a simple allegiance to abstract religious principles, even to principles that purport to give instructions in cosmic salvation. It speaks of an identity so strong as to be virtually indistinguishable from the earth itself, the human being, as it were, completely in harmony with the Mother Earth and inseparable in every way.*⁴¹⁵

Compte tenu de ce qui précède, il est clair que préserver la nature largement sylvicole du canyon a une résonance culturelle importante pour les personnages cris de la nouvelle boydienne. Malgré les potentielles retombées économiques que promettent les constructeurs

⁴¹² John Lewis, Stephen R. J. Sheppard, « First Nation's Spiritual Conceptions of Forests », *op.cit.*, p. 213-214.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Adrian Tanner, « Bringing Home Animals : Religious Ideology and the Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters », *Social and Economic Studies*, n° 23, St. John's, Institute of Social and Economic Research of the Memorial University of Newfoundland, 1979, p. 114.

⁴¹⁵ Vine Deloria Jr., *op.cit.*, p. 146.

du barrage, telles que de nouvelles écoles et des maisons, la narratrice et ses concitoyens croient que les effets de la déforestation nécessaires au projet sont beaucoup trop néfastes : « *The down side is that thousands of hectares of traditional land will be swallowed up by water. No more hunting. No control in our own country. Negative environmental impact.* » (BWAT, p. 168-169) En effet, des arbres ont déjà été arrachés par les tracteurs et les hommes qui construisent la digue. La narratrice remarque tout de suite les « *white workers standing by a pickup truck on the new little gravel road that's been carved out of the bush* » (BWAT, p. 173). Le chemin, un élément qui appartient d'ailleurs aux villes et non aux forêts, est coupé dans le bois, premier signe de la déforestation totale qui pourrait s'ensuivre. Puis, dès les premières étapes de la construction, des sédiments amassés par les tracteurs viennent brouiller la rivière qui devient « *so muddy now that [their] children can no longer swim in it* » (BWAT, p. 178). La boue s'amasse tout au long de la rivière, déjà plus lente, et jusqu'à la réserve alors que son eau est essentielle à la communauté : « *We rely on the river for everything from transportation to food to drinking water. Now it is going to end up in someone else's control, its volume and even its course changed by the flick of some stranger's fingers on a couple of buttons.* » (BWAT, p. 179) En effet, la redistribution de l'eau de la rivière, résultat découlant de la construction du barrage hydro-électrique, viendrait inonder la forêt de la communauté abitibienne. Le barrage bloque tant l'eau que la relation homme-nature. La catastrophe environnementale imminente est, en fait, le bouleversement d'un écosystème tout entier, qui inclut justement la communauté autochtone. Aussi, la perte de « contrôle » ne connote pas les mêmes valeurs pour les Cris que pour les « *hydro people* ». La compagnie hydroélectrique veut posséder et contrôler le canyon pour lui donner une nouvelle vocation capitaliste, alors que pour la narratrice et les siens, la forêt tient du « *garden ethic* » qui se fonde sur une relation de respect mutuel entre l'homme et la nature.

Le jardinier participe à la Création de la nature et travaille avec elle. Il peut, par exemple, planter une semence, mais doit laisser à la nature le devoir de faire éclore la plante. Dans une telle perspective, le « contrôle » ne revient pas aux humains mais est partagé avec les forces naturelles. Les habitants des abords du canyon Abitibi veulent ainsi participer au travail de la nature sauvage dans la perspective du « *garden ethic* ». Le contrôle négatif est toutefois utilisé par la compagnie hydro-électrique. Leur barrage paraît donc monstrueux aux yeux de la narratrice : « *I push from my mind the image of a concrete monster lying in our river and controlling it like some greedy giant.* » (BWAT, p. 178) Le béton, mais aussi la machinerie lourde et les travailleurs majoritairement blancs, se démarquent parce qu'ils sont « civilisés » et opposés au *wilderness* et n'ont donc pas leur place dans le paysage naturel de la gorge sacrée.

Empêcher la construction du barrage devient dès lors une priorité. Le projet a une certaine valeur spirituelle car, dans les mythes cris, l'inondation annonce la fin du monde. Le mythe de la Grande Inondation parle de la destruction de toutes les nations⁴¹⁶ : « *In several instances the creator (or a succeeding culture hero) is displeased with the world after it is created, usually because of some characteristic of the people. As a result, the world is destroyed by flood.*⁴¹⁷ » Motivés par un désir de prévention de catastrophes environnementales, personnelles mais aussi spirituelles, la narratrice et ses amies, ainsi qu'une grande partie de la communauté cri qui se rallie à elles, se rendent tout près du site de construction pour manifester contre la construction du barrage. Ils s'installent avec leurs tentes et allument leurs feux de camps sur le bord de la rivière : « *The great fires at night, tree trunks stacked in teepees ten metres high, are our sign to the crew and the manitous*

⁴¹⁶ Native Languages of the Americas, « Cree Flood Myth », *op.cit.*

⁴¹⁷ Sam D. Gill et Irene F. Sullivan, *op.cit.*, p. 92.

watching that we are still out here in Abitibi Canyon » (BWAT, p. 177) La revendication se fait d'abord par l'usage de feux et de grands tipis traditionnels, qui servent de symboles de leur lien ancestral à la terre.

Un soir, les fondations du barrage sont détruites dans une explosion que personne ne revendique. La narratrice y voit d'abord un certain jeu du destin, une manifestation de la magie qu'elle attribue au canyon : « *The way I figured it, the manitous were protecting special land.* » (BWAT, p. 180) Mais Remi, l'enfant handicapé de la narratrice, et des travailleurs avec qui il croyait s'être lié d'amitié, sont accusés du geste violent. Ainsi, l'explosion est une victoire qui signale l'arrêt des travaux et la conservation subséquente de la forêt environnante : « *We won [...] Within hours we have broken camp and are on the river back to home* » (BWAT, p. 180), mais c'est aussi un « *horrible accident* » (BWAT, p. 180) qui a causé la mort du contremaître de la construction. Le monde naturel ne triomphe pas à la fin. Remi, parce qu'il est impliqué dans un acte perçu comme criminel, est arrêté par la gendarmerie royale et placé au *North Bay Centre for the Mentally Challenged*, loin de sa mère qui doit voyager près de dix heures en train pour lui rendre visite. Même s'il ne semble pas saisir la gravité de l'acte, le jeune homme est emprisonné. Sa mère remarque alors qu'il se renferme sur lui-même, qu'il refuse de parler, et que son handicap mental devient plus marqué : « *Remi just sank back into wherever that place is that he goes.* (BWAT, p. 184) Ainsi, une inondation a bel et bien lieu, malgré les efforts de la communauté. Certes la terre sylvicole est épargnée d'une fatalité aquatique, mais Remi, lui, se noie dans son esprit. La tragédie est même double, car Remi est expatrié de sa terre natale et sacrée. Le Centre, qui en est bien éloigné, tient dès lors lieu de barrage symbolique. Il sépare aussi Remi des siens et du monde naturel.

En définitive, la différence la plus marquante quant au thème de la déforestation dans les œuvres à l'étude est l'attitude d'opposition à la forêt exprimée chez Dalpé et l'attitude d'appréciation de la forêt davantage présente chez Boyden. À cet égard, il semble aussi que la prise de conscience de la crise environnementale est seulement présente lorsque l'humain se positionne du côté de la nature, indiquant que la fraternité s'avère nécessaire pour la perception de la crise écologique.

Conclusion

La conception classique du wilderness s'avère donc être largement incompatible avec l'imaginaire spatial des œuvres à l'étude, en particulier en ce qui concerne l'espace forestier du biome boréal. Même si elle contribue à l'isolement, voire à l'exiguïté des villages et communautés mis en scène, la forêt boréale agit non seulement comme décor, mais aussi comme voisine. Les personnages de Dalpé et de Boyden habitent à proximité de cet espace conçu comme sauvage, certains même en son sein, et tous la fréquentent quotidiennement. L'inévitable relation des personnages à l'espace forestier souligne la nécessité d'une redéfinition du *wilderness*. Certains concepts, dont l'*erä*⁴¹⁸ finlandais, une vision humaniste⁴¹⁹, le « *garden ethic*⁴²⁰ » ou encore le « *working landscape*⁴²¹ », participent d'une nouvelle conception de l'espace naturel du Nord ontarien, sans toutefois se substituer complètement à la sauvagerie et à ses importantes connotations polysémiques. Plus que tout, un *wilderness* plutôt symbolique est de mise, puisqu'une telle vision maintient certains éléments de la définition classique qui perdurent au sens culturel, et qui font partie du mythe

⁴¹⁸ Vance G. Martin, *op.cit.*

⁴¹⁹ Rosemary Sullivan, « *La forêt or Wilderness as Myth* », *op.cit.*, p. 38-40.

⁴²⁰ Michael Pollan, *op.cit.*

⁴²¹ Tony Hiss, *op.cit.*

fondateur canadien, nordique et régional. Le *wilderness* symbolique permet aussi une plus grande flexibilité quant à la présence des humains qui y habitent et qui y travaillent.

Dans les œuvres à l'étude, le *wilderness* forestier surtout symbolique est d'abord caractérisé par l'épinette noire, un écosymbole des plus prégnants. Bien présent dans les œuvres, cet arbre est à la fois un emblème de la région et un symbole personnel. Le travail en forêt caractérise aussi la région et participe à la redéfinition du *wilderness* comme espace de vie. Mais il importe aussi d'analyser la relation entre les personnages et la forêt environnante, qui se scinde en deux attitudes, soit l'appréciation ou l'opposition. La première est une relation symbiotique avec l'environnement naturel qui permet une intimité certaine et une connaissance accrue des composantes de l'espace sauvage. Sous cette optique, le travail effectué en forêt n'est pas nécessairement dévastateur, car, en plus d'avoir une valeur identitaire, l'espace sauvage possède une certaine valeur écologique et l'Homme y voit la Nature comme son égal. Au contraire, quand un personnage adopte une attitude d'opposition, le *wilderness* forestier est voué à être détruit. Le travail des personnages s'oppose ici à la forêt car l'Homme se croit supérieur à celle-ci et fait usage d'une certaine autorité, d'un pressenti droit de possession. Cependant, malgré le désir de l'Homme de la dominer, la forêt sauvage ne peut pas être véritablement anéantie ou réduite au simple produit de la complaisance humaine. Elle tente alors de reprendre sa place sur le territoire, de revendiquer son droit à dominer le paysage. En somme, les œuvres à l'étude montrent une nature sylvestre qui ne peut être contrôlée par l'humain. Cette notion de l'incontrôlable nature serait un élément essentiel de la grande définition de ce qui est dit sauvage. Puisqu'on ne peut véritablement la maîtriser, la forêt, par exemple, mais tout autant les massives agglomérations rocheuses, les eaux souvent troubles et le froid nordique, bref, le *wilderness* dans son ensemble, peuvent être perçus comme étant dangereux.

CHAPITRE 3 : LE WILDERNESS DANGEREUX

« lorsque la nuit tombe ou que la végétation semble plus dense,
l'image de la forêt se fait répulsive. »
Frédéric Chauvaud⁴²²

« Every dwelling is a fortress built to defend
its human occupants against the elements;
it is a constant reminder of human vulnerability. »
Yi-Fu Tuan⁴²³

Pourquoi les êtres humains, qui ont pourtant vécu au sein de la nature pendant des siècles, ont-ils si souvent peur face à l'espace sauvage? Pourquoi la peur est-elle présente même chez ceux qui sont habitués à fréquenter les lieux naturels? Les théories de la psychologie environnementale peuvent expliquer cet effroi irrationnel. Dans « *Distinguishing Experiential and Physical Conceptions of Wilderness* », John A. Vucetich et Michael P. Nelson ont décrit ce qu'ils nomment « l'anatomie » du « *wilderness experience*⁴²⁴ ». Selon eux, l'expérience de l'espace sauvage se déroule en trois étapes :

*(1) a physical stimulus significantly characterized by some nonhuman element; (2) a perception of the stimulus that may be negative, positive, or some mixture of negative and positive; and (3) a psychological reaction to the perception that may also be positive, negative, or some combination of positive and negative*⁴²⁵

Dans le chapitre précédent, il a été établi que les personnages des œuvres du corpus entrent souvent en contact avec la nature, ce qui coïncide avec la première étape du « *wilderness experience* ». Les attitudes d'appréciation ou d'opposition face à l'espace forestier correspondent à la deuxième phase. C'est la dernière étape, soit la réponse psychologique

⁴²² Frédéric Chauvaud, « Les représentations morbides de la forêt au XIX^e siècle », dans Andrée Corvol, Micheline Hotyat, Paul Arnould, (dir.), *La forêt : perceptions et représentations*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 367.

⁴²³ Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 [1979], p. 6.

⁴²⁴ John A. Vucetich and Michael P. Nelson, « Distinguishing Experiential and Physical Conceptions of Wilderness », dans Michael P. Nelson et J. Baird Callicott (dir.), *The Wilderness Debate Rages On. Continuing the Great New Wilderness Debate*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2008, p. 612.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 611.

accompagnant la mise en relation de l'humain à son environnement, qui doit à présent être analysée afin de voir comment elle est vécue par les personnages des œuvres du corpus,

Face aux éléments sauvages, l'humain vit une « constellation de phénomènes psychologiques⁴²⁶ », mais les réactions négatives, dont la peur et le sentiment qu'une menace pèse sur nous, abondent de façon marquante dans les ouvrages de Dalpé et de Boyden. La réaction d'effroi naît d'associations symboliques, car la nature est depuis longtemps associée à la cruauté, la violence et la souffrance⁴²⁷ puisqu'elle a été « *indifferent to humankind's arrival, and she is indifferent to our survival*⁴²⁸ ». Les espaces sauvages sont dès lors compris comme des entités ennemies. Selon Margaret Atwood, la nature dangereuse est bien présente dans la littérature canadienne et serait même un élément essentiel de l'imaginaire littéraire canadien. Son omniprésence découlerait de l'expérience coloniale du Canada, puisque c'est par une « guerre contre la Nature⁴²⁹ » que le nouvel arrivant a pris possession du territoire. Or, cette posture d'affrontement « laiss[e] supposer que [la Nature] était hostile au départ; l'homme pouvait combattre et perdre, ou combattre et gagner⁴³⁰ ». La nature sauvage perçue comme malveillante provoque donc une peur de perdre, et j'ajouterais aussi de *se* perdre, en s'exposant au *wilderness*.

Les œuvres de Dalpé et de Boyden donnent raison à Margaret Atwood, car le *wilderness* y est d'abord et avant tout compris comme *dangereux*. La forêt, mais aussi d'autres types d'espaces sauvages, dont les paysages hivernal, minéral et aquatique, sont compris comme étant menaçants. Même si les personnages vivent à proximité de ces

⁴²⁶ *Ibid.* Ma traduction libre de « *experiential wilderness is a constellation of psychological phenomena* ».

⁴²⁷ Voir Michael Pollan, *op.cit.*, p. 192.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, *op.cit.*, p. 60.

⁴³⁰ *Ibid.*

espaces, ou les fréquentent de façon assidue, leur mépris détermine leur « *wilderness experience* ». Pour eux, le *sentiment de wilderness* est synonyme d'un sentiment de danger.

La forêt de la terreur

Il y a plusieurs façons d'appréhender l'espace forestier et d'en faire l'expérience. Dans « *Terror, Error or Refuge : Forests in Western Literature* », Catherine Addison distingue justement trois types ou trois conceptions possibles des forêts. Elle identifie d'abord la forêt comme une « *place of wandering or error*⁴³¹ », ce qui en fait un lieu à la fois de danger et de magie⁴³², c'est-à-dire de mystère, où doivent se rendre des personnages en quête d'éclaircissement moral. Cette conception date d'une époque littéraire plutôt révolue; Addison l'associe à *La Divine comédie* de Dante, par exemple. Il n'est dès lors pas étonnant que la forêt magique n'apparaisse pas dans les œuvres du corpus. Les personnages de Dalpé et de Boyden sont rarement uniquement des *vagabonds* forestiers, car s'ils se promènent en forêt, ils le font avec un but précis. Dans *Un vent se lève qui éparpille*, par exemple, il y a « [des jours] où il [le jeune Marcel] partait dans le bois » (UVSL, p. 11). Bien qu'il puisse sembler que la forêt devienne un lieu d'errance lors de ces promenades, il importe de souligner que Marcel profite néanmoins de ces randonnées pour chasser : « chaque fois, oui, chaque fois en espérant tomber sur l'ours, qui, il sait, passe par là parfois » (UVSL, p. 13). Dès lors, l'espace devient plutôt une forêt utilitaire, où le jeune homme joint récréation et fonction. Ce type de forêt, qui serait plus pratique et qui servirait d'habitat ou de lieu de travail est absent des diverses conceptions de la forêt définies par Addison. Bref, la forêt de l'errance ne sera pas retenue pour mes analyses puisqu'elle ne cadre pas avec l'utilisation

⁴³¹ Catherine Addison, *loc.cit.*

⁴³² *Ibid.*

que les personnages en font, ni avec leurs réactions psychologiques lors de leur incursion dans l'univers forestier.

En deuxième lieu, Addison note que la forêt peut servir de refuge. Elle devient dès lors une « *place of safety to which the outlaw or exile can flee and in which she or he can find solace, or even delight*⁴³³ ». En effet, la forêt provoque, chez certains, une sensation de bien-être. Parmi les œuvres du corpus, c'est davantage chez Boyden que la forêt aurait cette fonction protectrice. Pour Chanie dans *Wenjack*, par exemple, l'espace sylvestre servira de cachette après sa fuite de l'école résidentielle. Le jeune Chanie se sent en sécurité dans les bois qui lui sont familiers, et qui lui permettent de se défaire de son persécuteur, un certain religieux blanc particulièrement maléfique : « *The Fish Belly man is not coming for us. He has lost our path and he won't find us because we are better in the woods than him.* » (*Wenjack*, p. 48) La forêt peut donc être bienveillante pour le jeune Chanie, et le sera aussi pour d'autres personnages boydiens.

Cependant, c'est surtout la dernière vision d'Addison, soit celle de la forêt de la terreur primitive⁴³⁴, qui est présente dans l'ensemble des œuvres, tant chez Dalpé que chez Boyden. La forêt terrifiante menace la civilisation⁴³⁵, rend confus, cache de nombreux dangers dans ses ténèbres et est pleine de dures épreuves⁴³⁶. Lorsqu'elle est appréhendée comme un espace terrifiant, la forêt devient un lieu fondamentalement mystérieux. Elle est, par extension, associée à l'ombre, image que l'on retrouve dans les textes. Dans *Un vent se lève qui éparpille*, par exemple, Joseph a « les yeux plantés dans la noirceur, comme des clous dans la noirceur [...] celle de la forêt » (UVSL, p. 154). Ailleurs, dans un passage de

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁴³⁵ Voir *Ibid.*, p. 116.

⁴³⁶ Voir *Ibid.*, p. 122.

Through Black Spruce, l'appellation « *the bush* » (TBS, p. 80) est mêlée, dans un même paragraphe à l'obscurité : « *The bear found the ham, sunk her teeth into it, and took it back into the shadows, but didn't go far. [...] It didn't take long for the bear to polish the ham off and crunch back into the bush by the side of the road, stumbling and tripping into the darkness* » (TBS, p. 80). Cette association entre forêt et ombre – ici « *the shadows* » et « *the darkness* » – rappelle le titre et les propos de Robert P. Harrison dans son ouvrage *Forests : The Shadow of Civilization*. Harrison y souligne que le sentiment de peur que l'on associe aux forêts, ce qu'il appelle aussi une « obscurité⁴³⁷ », n'a rien de nouveau : « *It is not only in the modern imagination that forests cast their shadow of primeval antiquity; from the beginning they appeared to our ancestors as archaic, as antecedent to the human world⁴³⁸.* » La terreur serait donc perçue comme une caractéristique innée des espaces sylvestres.

Les menaces des forêts

Les forêts font surtout peur parce qu'elles renferment de nombreux dangers qu'on peut trouver ailleurs. Dans les forêts de Boyden et de Dalpé, il y a effectivement un mal caché, un piège d'abord imperceptible ou, du moins, « *something bad [...], just through the trees* » (TBS, p. 309). Selon Catherine Addison, la terreur associée aux forêts découle du fait qu'on s'y sent toujours observé : « *[we are] watched by the wild beast, the fugitive and the shapeless monster⁴³⁹* ». Les textes du corpus offrent des exemples de menaces concrètes, qui correspondent, fidèlement même, aux exemples d'Addison : des bêtes, des hommes ou des monstres.

⁴³⁷ Robert Progue Harrison, *op.cit.*, p. I.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Catherine Addison, *loc.cit.*, p. 120.

D'abord, les animaux qui habitent la forêt boréale, dont le lynx, le loup et les ours, pourraient présenter un danger pour l'humain. Dans *Un vent se lève qui éparpille*, Marcel sait qu'un ours fréquente le même sentier boisé que lui, car « il avait trouvé ses traces justement sur le chemin, les grosses empreintes dans la boue qu'il avait suivies puis perdues » (UVSL, p. 13). Pour anéantir le danger, Marcel veut tuer la bête sauvage, la « descendre d'un seul coup de carabine » (UVSL, p. 13). Il semble que la peur passe ici par le phénomène psychologique de l'instinct de fuite ou de lutte, qui, chez Marcel, se traduit en confrontation. L'exclamation finale du jeune homme souligne son désir de prouver ses prouesses de chasseur, mais surtout de prouver sa masculinité. Le « vrai » dans « comme un vrai ! » fait référence à un *vrai* chasseur, mais aussi un *vrai* homme. L'ours menace sa vie, certes, parce qu'on sait qu'il s'agit d'un animal à la physionomie imposante, mais il menace surtout son orgueil. En abattant l'animal, Marcel serait le plus grand et le plus fort. Face au danger, il réagit avec indignation et avec toute l'agressivité de la lutte.

Dans *Through Black Spruce*, l'animal sauvage vient aussi éveiller une réaction combattive chez l'homme. Dans un exemple encore plus marquant puisque la bête dangereuse est à nouveau un ours, mais polaire cette fois, Will, qui trouve l'énorme animal sur les lieux de son camp forestier, dit simplement que « *it was not a good visit to come home to* » (TBS, p. 259). Le danger est accru par le fait qu'il était seul sur une île, sans aucune autre présence humaine. Alors qu'il était parti se chercher des victuailles, l'ours blanc s'est imposé avec force :

I heard the tearing of fabric, the smashing of glass. Fuck. People? Something big. Something with uncaring hands. I began to run toward it then stopped. Christ. More smashing. Too big to be wolves. Something big. Black bear? [...] Running now, then slowing as I came closer, I dropped and crawled through the last of the bush. The crack of wood splintering, and then the huge and snot-filled draw of breath, forced me to stand. A bear. A huge white one. A polar bear. (TBS, p. 246)

On sent la peur chez le narrateur dans les phrases courtes qui sont comme une respiration haletante, mais aussi par le juron qui s'échappe, dénotant la frustration. Puis, l'ours est décrit comme plus grand qu'un humain, plus gros qu'un loup, si énorme qu'il faut se lever pour lui faire face : le verbe « *forced* » souligne d'ailleurs cette obligation. L'animal est aussi personnifié, et sa force destructrice connote le comportement familier d'un enfant en crise : « *The polar bear [is] destroying my camp like an angry, hungry child* » (TBS, p. 259). Il est assurément incontrôlable. Pour se réapproprier son campement, ses possessions et son sentiment de sécurité, l'Oncle Will va donc tenter de lui faire peur : « *I screamed at it so loud I scared myself. I shook my rifle in the air, my voice swallowed by the snorts and growls of that huge white bear not far from me. A warning shot did nothing, but now my voice, the sound of a human, did.* » (TBS, p. 259) Finalement, il tire sur l'ours avec sa carabine :

I slipped the rifle onto my shoulder, hands shaking, and tried to aim at the white bulk of its chest. It seemed three of them, at least, in my fogged scope. [...] I pulled the trigger. The rifle barked. [...] Blood stained its paw and forearm. The bear brought its paw to its mouth and sniffed, began licking, then raised it back to its head. » (TBS, p. 259-260)

Will ne réussit pas à abattre l'animal, mais ce dernier s'enfuit en courant et retourne dans les profondeurs de la forêt, « *crashing through the thin spruce* » (TBS, p. 260). L'ours polaire devait être expulsé du camp parce qu'il s'attaquait aux installations, aux réserves de nourriture et même aux vêtements chauds. Cette destruction est une menace en soi, car Will, qui est un intrus humain dans le monde sauvage, a besoin de ces objets pour s'adapter, voire pour survivre, à la vie en plein cœur de la forêt :

My askihkan lay crushed, the embers of the fire smoking. I dragged out my belongings, my ripped duffels, torn boxes of canned food, my good rifle and shotgun, my sleeping bag and winter clothing. All the geese I'd shot, plucked, and begun preparing, ruined. Dozens of them once, now eaten or partially eaten or trampled so badly I kicked them in anger. (TBS, p. 260)

Le passage de l'ours le désole et le secoue. Il imagine ensuite « *that polar bear on top of [him] [...] its jaws crushing [his] skull with its teeth, [his] head spurting like a foamy can of*

Coke » (TBS, p. 261). En plus d'être une preuve du danger du monde sauvage, le passage de l'ours polaire soulève des questions écologiques. Bien que Will soit alors dans la forêt près de Moosonee, et donc aux abords de la toundra, il est quand même étonné de croiser un ours blanc, plutôt que son cousin l'ours noir beaucoup plus commun. À cause des changements climatiques, l'ours polaire descend vers le biome boréal. Motivée par la famine, son espèce vit un exode graduel de son territoire naturel. Du point de vue du symbolisme littéraire, il est surtout pertinent de noter que l'ours polaire, à titre d'intrus dans la région boréale, est le double de Will qui tente alors de s'installer dans le plus creux de la forêt sauvage. Même s'il essaie d'y être à l'aise et qu'il sait chasser pour subvenir à sa faim, il dépend trop des commodités du monde moderne pour pouvoir rester en forêt après que l'ours ait détruit ses provisions : « *I looked around. The sod pile had been left alone and at least I'd still have the rest of my smoked trout and goose. A couple of weeks at best. Fuck.* » (TBS, p. 260). La mise en parallèle de l'homme et de la bête tous deux sortis de leur habitat explique en partie le regard qu'ils s'échangent après le coup de fusil : « *The animal looked at me, and I think I saw accusation in the black eyes.* » (TBS, p. 260) Par ailleurs, lorsqu'il est vu comme une proie, l'ours n'est plus comparé à un enfant. Le narrateur utilise plutôt l'appellation « *the animal* » pour s'y référer, comme pour s'en distancier afin de justifier la violence de son coup de fusil. En revanche, Will ressent une certaine culpabilité parce qu'il compatit avec l'ours. Il sait que l'animal ne lui voulait pas de mal, qu'il était simplement à la recherche de nourriture. Puisqu'il était, lui aussi, mené par son instinct de survie, Will se reconnaît dans l'animal.

Ailleurs dans *Through Black Spruce*, les menaces de la forêt sont, conformément aux dangers énumérés par Addison, un homme, puis un monstre informe. L'Oncle Will craint d'abord son ennemi juré, le très violent Marius Netmaker, qui semble toujours le guetter tel

un prédateur : « *Once I'd tied my boat off at my little dock I walked cautiously up the bank, looking for signs of unwanted visitors. Marius made me this way. Marius made me a careful hunter again.* » (TBS, p. 104) Parce qu'il croit que Will est un informateur auprès des policiers, Marius le menace et le tourmente : « *He followed me from Joe's with his two buddies and beat me in the bush. He threw a Molotov cocktail through my window. He handed some town punks money or drugs to smash my leg with a bat.* » (TBS, p. 121) Or, même s'il est persécuté par Marius et ses confrères et harcelé par le refrain « *snitches die like witches* » (TBS, p. 83), ce n'est pas Will qui informe les policiers de la Police provinciale de l'Ontario, mais sa sœur Lisette. Cette dernière participe à une enquête qui incrimine Marcus, le baron de la drogue de Moose Factory, ainsi que sa famille. Mais Lisette n'avait en tête que de retrouver à tout prix sa fille, Suzanne, portée disparue qui s'était auparavant liée au neveu de Marius Netmaker :

They helped her to file a formal missing persons. But then the cops began calling your mother with questions. Was Suzanne last seen with Gus Netmaker? Had Lisette ever spoken to Gus? What was Suzanne's business in Toronto with a Netmaker? [...] When she pressed them to tell her what they knew, they told her that first she had to tell them what she knew if they were to help. They convinced your mother that if they were to be cooperative, she had to be cooperative first. Your mother, she is an innocent. I watched the river pass and listened to how they worried and bullied her. (TBS, p. 123)

À cause de sa colère aveuglante et mal placée, Marius serait, aux yeux de Will, le plus dangereux des hommes. Il le craint même après qu'il ait tenté de le tuer (TBS, p. 167) et même après qu'il apprend que Marius, ayant survécu au coup du fusil qui l'a atteint à la tête, souffre désormais d'une lésion cérébrale (TBS, p. 303). Marius, avec ou sans toutes ses capacités mentales, est plus épouvanté que les policiers qui pourraient venir arrêter Will pour son acte de vengeance : « *I still waited for the police car to pull onto my dirt road. Or worse, Marius to appear like a windigo from the trees that surrounded me* » (TBS, p. 306). Marius fait si peur que Will le compare ici au *Windigo*, l'esprit maléfique des forêts du Nord.

Comme le *Windigo*, Marius est associé à la forêt dangereuse. Surtout, cet homme est si violent et sans remords qu'il appartient davantage au monde du monstre légendaire :

I'd killed dozens of moose in my life, dozens upon dozens of beaver, fox, marten. I never thought I would kill a man. But Marius was no longer a man. Maybe he never was. He was missing something that the rest of us have. He is what the old ones would call windigo. Marius, he needed killing. (TBS, p. 165)

La figure du *Windigo* représente l'ultime menace forestière.

Les mentions du *Windigo* abondent dans les œuvres de Boyden et bien qu'on puisse d'abord l'associer principalement au mythe, le monstre agit aussi, par moment, comme un symbole ou une parabole, et prend parfois une forme réelle comme c'est le cas de Will aux yeux de Marius Netmaker. Les légendes crieuses racontent que de tels monstres habitent au plus profond des bois. Dans la nouvelle « Old Man » du recueil *Born With a Tooth*, le narrateur raconte d'ailleurs que sa fille, perdue en forêt, est devenue une légende pour faire peur aux enfants : « *Some older ones on the reserve still tell their grand-children when they stray too far from home that the windigos, the forest cannibals, got her.* » (BWAT, p. 238) Le monstre forestier nommé *Windigo*⁴⁴⁰ fait certainement peur et est connu comme « *the most horrible creature in the lands of the Cree and Ojibwa Indians. Nothing strikes more terror in the hearts of the Anishinabek than the thought of the windigo*⁴⁴¹ ». Son nom dérive du mot algonquin « *wétikowatisewin* », qui veut dire « *diabolical wickedness or cannibalism*⁴⁴² ». Dans son anthologie sur le monstre nordique, John Robert Colombo souligne que le *Windigo* est en fait « *the personification of winter in nature and the frigid heart of man. Woe betides the lonesome traveler who, far from hearth and home, by moonlight treks through the woods*

⁴⁴⁰ Il y a environ 34 différentes épellations connues pour *Windigo* dont *Wendigo*, *Wetigo*, *Wetiko*, *Weedigo*. Voir James R. Stevens (dir.), *Sacred Legends of the Sandy Lake Cree*, Newcastle, Ontario, Penumbra Press, 1971, p. 122.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Grace L. Dillon, « Foreword », dans Shawn Smallman, *Dangerous Spirits, The Windigo in Myth and History*, Victoria, Heritage House Publishing, 2014, p. 19.

*or over the tundra of the north and passes into the domain of the Windigo*⁴⁴³ ». Le monstre est donc lié au Nord et à ses forêts, ainsi que, de façon symbolique, aux peurs primitives que l'on peut associer à ces contrées sauvages. Selon Margaret Atwood, le *Windigo* est en fait une forme de folie propre aux régions boisées du nord du pays⁴⁴⁴. Dans *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*, Atwood décrit le *Windigo* comme un « *giant spirit-creature with a heart and sometimes an entire body of ice, and prodigious strength*⁴⁴⁵ ». Sa caractéristique la plus marquante est « *its ravenous hunger for human flesh*⁴⁴⁶ ». Sherrill E. Grace décrit aussi ces « *quintessentially northern monsters*⁴⁴⁷ » comme capables de rendre les hommes fous, associés à la faim, voire à la famine, et conséquemment au cannibalisme⁴⁴⁸, car l'humain qui cède à la tentation de la chaire humaine devient un monstre : « *The Windigo is a projection of some of our deepest fears of the wilderness (extreme cold, starvation, and isolation)*⁴⁴⁹ ».

La folie et la peur des effets psychologiques néfastes des forêts sont évoquées dans *Through Black Spruce*. L'Oncle Will croit entendre des voix, et note qu'elles sont plus puissantes dans les bois :

I knew I was entering a dangerous place, nieces. What man who is well speaks to his dead father's rifle? And more, what man who is well hears his dead father's rifle speaking to him? But sometimes when you are all alone in the bush, deep in winter, and the northern lights come, you can actually hear them. A crackling. (TBS, p. 63)

Will n'est pas le seul à souligner le danger de la folie. Eva, la meilleure amie de la narratrice Annie, est plutôt inquiète que la forêt ait un effet sur la personnalité de la jeune femme : « *I keep telling Annie that the more time she spends out there, the weirder she gets* » (TBS, p.

⁴⁴³ John Robert Colombo (dir.), *Windigo. An Anthology of Fact and Fantastic Fiction*, Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 1982, p.3.

⁴⁴⁴ Voir Margaret Atwood, *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*, *op.cit.*, p. 68.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Sherrill E. Grace, *op.cit.*, p. 121.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*

34). Eva évoque ici la peur de perdre son humanité, dérèglement qui résulte d'un trop long séjour « *out there* » dans les bois. Il s'agit à nouveau d'une manifestation de la peur du *Windigo*, une peur des possibles effets transformateurs de la forêt. Le monstre représente justement la possibilité de perdre son humanité dans les profondeurs de la forêt :

*Fear of the Wendigo is twofold : fear of being eaten by one, and fear of becoming one. Being eaten is simpler : a matter of mere gulps and gollops. Becoming one is the real horror, for, if you go Wendigo, you may end by losing your human mind and personality and destroying your own family members, or those you love most.*⁴⁵⁰

Le *wilderness* forestier aurait donc une influence certaine sur le comportement humain. On devrait même s'en protéger : « *if attempts to dominate wilderness are destructive to identity, so is the alternative of surrendering to it as an end in itself. [...] Dissociating itself from wild nature is one way in which the ego seeks to protect itself from "regressing" into a more primitive level of awareness*⁴⁵¹. » La perte de l'égo est une descente vers la folie qui connote la descente aux enfers. Surtout, la folie de l'état primordial dépouille l'humain de ce qui le distingue le plus du monde naturel. Même s'il ne devient pas un *Windigo*, la forêt peut mener l'humain vers la folie. Le *wilderness* forestier peut donc transformer l'Homme en « *shapeless monster*⁴⁵² », même s'il n'y a pas de présence explicite du monstre des légendes autochtones.

Dans *Le Chien*, le père est d'emblée habité par une certaine folie primitive, qui se manifeste par son incontrôlable comportement violent. Mu par ses pulsions, celles qui mènent à l'abus physique et sexuel des membres de sa famille, il serait déjà partiellement déshumanisé. Il se sent, pour ainsi dire, à l'aise dans la sylvie de la terreur :

tout c'que j'ai envie de faire, c'est de m'en aller dans l'bois. [...] Même l'hiver. J'prends mes raquettes pis j'crisse mon camp dans l'bois. [...] Des fois j'me dis que si y'avait pas de bois, j'aurais fini dans un asile, fou braque. Souvent, quand j'pars de même, j'essaye de m'perdre. J'me dis que ça serait pour

⁴⁵⁰ Margaret Atwood, *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*, *op.cit.*, p. 67.

⁴⁵¹ Michael Zimmerman, « The Blessing of Others: Wilderness and the Human Condition », *op.cit.*, p. 264-265.

⁴⁵² Catherine Addison, *loc.cit.*, p. 120.

le mieux. C'est ça, j'me dis : « Envoie, perds-toé. T'es rien qu'un animal sauvage de toute façon. » Pis après, j'm'en reviens. Jusqu'à la prochaine fois. (LC, p. 90)

Le père reconnaît dans la forêt la partie « sauvage » de son soi. Selon François Terrasson dans *La peur de la nature*, « la Nature dans l'homme, l'inconscient, la sexualité, les pulsions sont en résonance avec la nature extérieure⁴⁵³ ». Dans le bois, la violence du père serait donc normale, voire permise. Au plus profond de la nature, le père se déleste de la responsabilité de la maîtrise de soi et peut se pardonner ses moments de rage. Du même coup, la forêt protège ses victimes, car, lorsque le père y est isolé, sa femme et ses enfants sont à l'abri de sa violence. Le père dans *Le Chien* est, comme Marius Netmaker dans *Through Black Spruce*, un homme-*Windigo*. Il personnifie la forêt de la terreur.

La forêt agissante : le monstre-Nature dans les feux de forêt

La forêt aurait aussi d'autres façons d'agir sur la psyché humaine. Dans *Le discours du roman*, Henri Mitterand évoque la possibilité pour l'espace littéraire d'être bien plus qu'un simple décor. Selon lui, l'espace peut être le moteur du récit et ainsi déterminer les relations entre les personnages et même influencer sur leurs actions⁴⁵⁴. À titre d'actant, l'espace possède la même fonction diégétique qu'un personnage, sans toutefois être dépossédé de ses fonctions symboliques. En passant d'être passif à force *agissante*, l'espace naturel peut se munir de moyens concrets pour terroriser l'humain qui pénètre en son sein. Dans son *Essai sur la littérature canadienne*, Margaret Atwood définit cette transformation du paysage naturel en tant que phénomène qui mène à ce qu'elle nomme le « monstre-Nature⁴⁵⁵ ». Selon Atwood, dans le poème « *David* » d'Earle Birney, par exemple, la Nature se transforme de

⁴⁵³ François Terrasson, *La peur de la nature*, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁵⁴ Voir Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

⁴⁵⁵ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, *op.cit.*, p. 57.

simple paysage à contempler, où à conquérir, puisqu'il s'agit ici de l'aventure de jeunes escaladeurs, en actant qui cause la mort d'un des personnages lorsqu'il tombe de très haut en pleine escalade. Atwood remarque alors que

le paysage s'est éveillé; ce n'est plus un océan, mais un corps, le corps d'un vampire, d'un cannibale ou d'un déterreur de cadavres avec ses crocs, ses lichens assoiffés et son odeur de pourriture. La chute de David dans la mort est celle du narrateur vers une vision de la Nature comme monstre destructeur et hideux.⁴⁵⁶

Dans les œuvres du corpus, l'espace forestier dangereux devient parfois agissant, de la même façon que la Nature devient monstre dans le poème analysé par Atwood. Par exemple, dans la nouvelle « Shawanagan Bingo Queen » du recueil *Born With a Tooth* de Joseph Boyden, une femme raconte que son mari est mort en tombant d'un arbre : « *nobody saw Ollie fall out of the tree or gasping for breath for half an hour with a branch through his stomach like the coroner told me. Ollie's luck ran out.* » (BWAT, p. 21) Si la chute provoque la mort d'Ollie, l'arbre en est la cause définitive puisqu'il lui transperce le corps, comme un soldat d'autrefois avec son arbalète ou son épée. L'homme est mort parce qu'il a été empalé par une branche. Le danger est ici physique et témoigne de la présence de la forêt agissante. Avec les feux de forêt, l'espace forestier revêt des caractéristiques encore plus monstrueuses. Manifestation physique des possibles menaces du monde naturel, le feu est mis en scène dans *Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé ainsi que dans *Three Day Road* de Joseph Boyden.

Ressources naturelles Canada désigne les feux de forêt comme des « perturbations naturelles⁴⁵⁷ » et souligne qu'ils « façonnent et modifient les forêts du Canada depuis des millénaires⁴⁵⁸ ». Parce qu'il peut détruire l'habitat humain, voire même en effacer toutes les traces, le feu nous paraît avant tout être dévastateur. Cependant, il peut être bénéfique pour

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Ressources naturelles du Canada, *L'État des forêts au Canada : rapport annuel 2015, op.cit.*, p. 14.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

l'espace naturel, puisqu'il aide en fait à « maintenir la santé et la diversité de la forêt⁴⁵⁹ ». Certaines espèces sylvicoles, dont les arbres qui peuplent la forêt boréale du Nord, dépendent même des feux pour se reproduire : « *Without fire, jack pine cones are kept closed by a resinous material and cannot release their seeds; only the heat of the fire destroys the volatile resin and opens the cones for propagation. Black spruce is similar*⁴⁶⁰. »

Il est essentiel de distinguer un feu de forêt naturel, c'est-à-dire allumé de façon subite, voire fortuite, par une force innée au monde sauvage, du feu de forêt allumé par l'homme. Il importe de signaler que le feu causé par l'homme n'est pas toujours associé au monde de la terreur. Par exemple, les peuples autochtones utilisent le feu de façon contrôlée depuis de nombreux siècles maintenant à des fins bénéfiques, soit pour améliorer le terreau agricole, pour déployer leurs proies et ensuite encercler ces animaux⁴⁶¹, ou pour agrandir le territoire d'habitation. Le feu de forêt dans *Un vent se lève qui éparpille* a une source contestée. D'entrée de jeu, le narrateur décrit des conditions idéales pour un feu de forêt naturel : « deux semaines ahurissantes de sécheresse, cause de plusieurs feux de forêt partout au pays » (UVSL, p. 11). Mais plus tard, le jeune Marcel, ébranlé par la nouvelle que sa dulcinée, la belle Marie, préfère son vieil oncle à ses avances, annonce : « C'est moi qui a mis le feu. J'suis allé passer la nuit dans l'bois pis je l'ai allumé. Le feu qui va tout brûler. » (UVSL, p. 53-54). Motivé par un certain ennui, mais aussi par une haine du lieu et de ceux qui y habitent, Marcel fait cette déclaration afin de paraître courageux, pour se donner des allures de grand et de méchant. Marcel est jaloux de l'homme qui lui a « volé » Marie, des habitants du village qui lui paraissent si heureux, et surtout du grand pouvoir destructeur du feu de forêt : « et quand Marcel avait entendu à la radio – est-ce que c'était hier ? – qu'il y en

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶⁰ Shepard Krech III, *op.cit.*, 2000, p. 112.

⁴⁶¹ Voir *Ibid.*, p. 103.

avait un qui menaçait à moins d'une vingtaine de kilomètres de la petite ville, Marcel avait pensé Qu'y brûle, ostie! Qu'y brûle! Qu'y brûle toute! » (UVSL, p. 11). Le jeune homme est donc habité par une convoitise des pouvoirs de la nature.

Un grand feu de forêt demeure un spectacle grandiose. Avec ses flammes monstrueuses qui peuvent rapidement anéantir de grandes parties du territoire, le feu est redoutable. La colère de Marcel s'exprime sans doute mieux par ce genre de force destructrice et surhumaine. Mais l'aveu incendiaire de Marcel s'avère faux, comme nous l'indiquent les personnages-narrateurs anonymes, ces villageois qui spéculent sur la direction du vent : « J'sais que c'est pas une lumière, pis qu'il faut être pas mal sans dessein pour allumer un feu à vingt kilomètres de la ville qu'on veut brûler quand le vent souffle dans l'autre direction » (UVSL, p. 61). Bien qu'il ait voulu imiter les forces maléfiques du feu de forêt, Marcel ne serait pas à l'origine du feu qui s'approche de la ville. Son feu à lui se serait dirigé ailleurs. Ce projet échoué rappelle qu'il est difficile, peut-être même impossible, de contrôler les forces du *wilderness*. Yi-Fu Tuan rappelle que la nature est incontrôlable car « *Nature's ways and moods fluctuated unpredictably*⁴⁶². » Marcel apprend donc qu'on ne joue avec le feu qu'à ses risques et périls. La Nature agit selon son propre gré, peu importe les désirs du jeune homme.

Dans *Three Day Road*, le feu de forêt est à nouveau une manifestation de la force de la Nature, et s'apparente encore plus au monstre-Nature d'Atwood. Les jeunes amis, Elijah et Xavier, sont surpris par un feu de forêt lors d'une expédition en canoë. En remarquant l'odeur du bois qui brûle, puis en s'approchant du brasier, Elijah fait part d'une impression lourde de sens : « *The world is burning.* » (TDR, p. 51) Il est clair que la forêt en flammes est ici une image infernale. Pour Gaston Bachelard, le feu est une image universelle et « les

⁴⁶² Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 [1979], p. 69.

intuitions du feu restent chargées d'une lourde tare⁴⁶³ ». Le feu évoque de façon claire l'imaginaire des flammes de l'enfer et est donc, par extension, lié au péché⁴⁶⁴. Aussi, dans cet enfer symbolique, les dangers sont nombreux. Les jeunes garçons s'arrêtent sur la rive de la rivière pour y passer la nuit sans savoir s'ils seront en sécurité ou s'ils s'installent plutôt directement dans la trajectoire des flammes : « *“Which direction do you think it's travelling now?” I ask. The wind has died and the night sky to the south is orange. “I don't know,” Elijah finally admits. [...] “Maybe you should sleep with your eyes open.”* » (TDR, p. 52) Le feu est incontrôlable et imprévisible. Il rappelle donc à l'Homme son impuissance devant les phénomènes naturels. Quand Elijah suggère à Xavier de dormir avec les yeux ouverts, il évoque la vigilance constante qui est requise par tout humain qui pénètre en espace sauvage, vigilance qui s'avère encore plus nécessaire si ce dernier doit faire face à une grande manifestation des pouvoirs du monde naturel.

Plus tard, au petit matin, le problème prend de l'ampleur lorsque Xavier et Elijah ressentent les séquelles immédiates et physiques du feu de forêt, qui s'est approché d'eux pendant la nuit et entoure maintenant leur campement :

I hear a booming in the distance like an elder's drum. My body shakes with the noise. Elijah shouts and kicks me. “Get up,” he says, as hot ash and cinders swirl around us. [...] I feel a burn like wasps stinging my scalp, and when I reach up to brush the annoyance away, the cinders that smoulder on my head burn my fingers as well. (TDR, p. 53)

En plus des brûlures, Xavier est aveuglé par la fumée qui l'empêche de retrouver son canoë ainsi que son ami. Elle rend aussi sa respiration difficile (53). Il n'y a aucun doute de la menace que représente le feu quand celui-ci prend des allures plus animées : « *“The fire's running north faster than we could.” We look around at the exploding world, the flames lighting up the night. “If we head back north, all we'll do is keep pace with the worst of it. It*

⁴⁶³ *Ibid.*, p.11.

⁴⁶⁴ Voir *Ibid.*

will eat us up. » (TDR, p. 54) Le feu est personnifié par l'utilisation des verbe d'action « courir », et surtout, « manger », mais il est plus grand, plus fort qu'une personne. Il se déplace plus vite que les jeunes garçons et pourrait les dévorer d'un seul et vif coup. Le feu est surhumain, invincible et, en un mot, monstrueux. Il rappelle dès lors le monstre-Nature⁴⁶⁵ de Margaret Atwood puisqu'il est cet élément agissant que décrit l'écrivaine canadienne. Tout en l'intimidant par sa démonstration de puissance, le feu monstrueux ramène l'humain à un certain mode d'être naturel, où l'être humain n'est régi que par son instinct de survie, par ces actions automatiques qui tiennent du côté animal. C'est en se laissant guider par cette partie plus « sauvage » en eux que Xavier et Elijah rampent à plat ventre, plongent dans l'eau, puis arrivent à se réfugier sur une île où ils peuvent passer la nuit en toute sécurité. Depuis leur nouveau campement, ils observent la forêt anéantie : « *“Do you think we'd be safe to sleep here a few hours?” Elijah asks. We look around at the blackened stretch of stumps and smoking ground. “There's nothing left to burn,” I answer.* » (TDR, p. 57) Devant l'ampleur des dégâts et le fait qu'ils aurait pu périr dans les flammes, leur humanité leur semble plus fragile que jamais.

Or, bien que le feu soit le symbole par excellence de l'enfer, il est également associé à la renaissance. En effet, comme le souligne Simon Schama, « *we cannot help but think of fire as the element of annihilation. But both mythographers and natural historians know better : that from the pyre rises the phoenix, that through a mantle of ash can emerge a shoot of restored life*⁴⁶⁶. » En effet, d'un point de vue biologique, les forêts renaissent de leurs cendres. Ressources naturelles Canada note même que « l'épinette noire, le tremble, le bouleau et le pin gris dominant le paysage de vastes régions du pays, parce que ces essences

⁴⁶⁵ Margaret, *Essai sur la littérature canadienne, op.cit.*, p. 48.

⁴⁶⁶ Simon Schama, *op.cit.*, p. 19.

ont la faculté de recoloniser rapidement une région après un feu⁴⁶⁷ ». Ainsi, l'espace forestier ravagé par le feu paraît d'abord être totalement détruit : « *As far as we can see, the ground is scorched black. What must have been bush too thick to walk through is now a great dead plain. Charcoal stumps stick up from the ground.* » (TDR, p. 58) Mais bientôt, la vie y renaît, même avec un élan de renouveau, grâce à certains processus chimiques : « *In many cases birds and mammals repopulate burn areas within one or two breeding seasons, and plants increase in vigor due to the ash*⁴⁶⁸. »

Il y a aussi d'autres bénéfices du feu de forêt, dont certains sont mis en scène dans les textes littéraires. Par exemple, dans *Three Day Road*, Xavier et Elijah trouvent un véritable festin parmi les cendres :

A darker shade, possibly night, has approached when Elijah spots the hulk of it on the shoreline. We'd have missed it if not for the unmistakable scent of burnt hide and underneath that the smell of cooked meat that makes our hungry stomachs groan. We beach the canoe and see that it's a bull moose, a big one, charred and blackened. Smoke rises from what is left of it. "That doesn't smell so bad to," Elijah says, looking to me for my reaction. (TDR, p. 57)

Ainsi, quelques heures à peine après l'incendie, le feu s'avère bénéfique pour les jeunes garçons affamés. Mais cette source inespérée de nourriture cache un piège, puisque ce don du feu est un cadeau empoisonné. En effet, il annonce les horreurs de la guerre que les deux hommes devront affronter à l'âge adulte. Alors que les rites d'initiation par le feu sont plutôt associés à la purification⁴⁶⁹, Xavier et Elijah ont plutôt vécu, grâce à lui, une première immersion dans le monde de l'horreur.

De nombreux parallèles peuvent effectivement être dressés entre l'expérience de l'incendie de forêt et celle de la guerre. D'abord, le paysage du grand feu de forêt ressemble à un paysage de guerre avec ces souches d'arbres incendiées qui évoquent des corps morts, le

⁴⁶⁷ Ressources naturelles du Canada, *L'État des forêts au Canada : rapport annuel 2015*, op.cit., p. 14.

⁴⁶⁸ Simon Schama, op.cit.

⁴⁶⁹ Voir Yolande Grisé, loc.cit., p. 273.

bruit assourdissant et la lumière orange qui illumine le ciel de la nuit. Un tableau semblable est décrit lorsqu'on retrouve nos héros dans les tranchées européennes :

We set in just above the flashes and fire mechanically, pumping round after round at each bright spurt until it stops. Then we move to the next. Much rifle fire sounds now, and our targets seem endless. I choose a flash of light through the smoke, aim just above it and fire. I know that my bullet penetrate skulls. (TDR, p. 194)

On peut établir un rapprochement entre le feu et les armes à feu, qui, comme en témoigne le nom de l'objet, entretiennent un certain rapport métonymique. En anglais, le fait de tirer avec une arme à feu est exprimé par le verbe « *to fire* ». Ainsi, l'arme, comme le grand braisier, illumine le ciel noir avec un « *flash of light* » (194) et brouille la vision de Xavier avec sa fumée. De plus, alors que dans la scène du feu on empruntait au vocabulaire de la guerre avec des expressions telles que « *booming in the distance* » (TDR, 53), et « *exploding world* » (54), dans une des scènes violentes du champ de bataille, le champ lexical est plutôt inspiré de celui de l'incendie :

A fiery explosion shoots up into an orange-and-black ball of flame. What was a man is now burning pieces of carrion on the ground. Elijah rushes down from the steeple. Graves is a smoking heap. The young private is still alive, the flames out now, but they've burned the clothes from his body and he reminds me of the charred moose that Elijah and I found on the riverbank so long ago. (TDR, p. 281)

Ce passage ne fait pas que signaler explicitement les ressemblances entre l'incendie de forêt et le champ de bataille par le fait que ce dernier rappelle à Xavier le premier, mais il écrit à partir d'un vocabulaire qui appartient au champ lexical du feu. En effet, les mots « *fiery* », « *ball of flame* », « *burning* », « *smoking heap* » et « *burned* » s'inscrivent dans ce champ sémantique. Finalement, le champ de bataille vient aussi réveiller l'instinct de survie des personnages. Ils se protègent à la guerre en se cachant dans les tranchées et en se terrant dans des cratères : « *In ten minutes we've created a blanket to cover ourselves with. [...] When I crawl back inside I tell [Elijah] we've become a part of the earth.* » (TDR, p. 194) Ceci fait

écho au moment où ils ont dû « recouvrir leurs canoës d'une couverture trempée » (56) pour ensuite s'immerger dans le monde aquatique.

En revoyant le lieu précis du feu de forêt plusieurs années plus tard, Xavier se souvient de l'horreur qu'il y a vécue. Dans ce lieu maintenant méconnaissable à cause de la régénération des arbres et de la flore, il se dit que le « *fire is sometimes good for the bush, makes it come back more fully. But back there, back at Ypres and the Somme, I think the earth is so wrecked with shells and poison gas that nothing good will ever grow again.* » (TDR, p. 50) Alors que la forêt peut se régénérer après un sinistre, Xavier, comme les autres survivants de la guerre, sera toujours marqué par les horreurs qu'il a vues et commises. Il s'imagine le paysage français ou belge, comme l'incendie de forêt, figé dans le temps :

I look around at the ruins and wonder if this place will ever heal. I try to imagine the countryside here in ten years, in fifty years, in a hundred years, but all I can see in my mind are men crawling in and out of the tunnels in these hills like angry and tired ants, thinking of new ways to kill the other. (TDR, p. 205)

En somme, la forêt peut être un endroit d'ombre, un terrain ardu, un espace qui peut cacher des ennemis et des monstres. On risque d'y perdre son humanité ou encore d'être consumé par le feu. Il s'agit certainement d'un endroit dangereux et la peur est incontestablement une réaction saine à la suite de l'expérience que fait l'humain du *wilderness* forestier.

La forêt comme prison

Pour certains personnages, la forêt n'est pas qu'épouvante, elle est aussi intimidante, voire paralysante. Si les arbres peuvent connoter un certain espoir, ils sont également associés à la verticalité, à l'ordre et à la hiérarchie⁴⁷⁰. La verticalité – ainsi que le symbolisme y associé – et la densité de la forêt génèrent l'image d'un lieu contraignant

⁴⁷⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Éditions Robert Laffont/Éditions Jupiter, 1982 [1969], p. 62-68.

qu'on peut associé à une prison. Le personnage, petit parmi les arbres de haute taille qui lui masquent le chemin, perd ses repères. Le paysage sylvestre provoque alors, chez lui, un sentiment d'oppression.

Dans *L'arbre en Occident*, Andrée Corvol définit la forêt sauvage en lui assignant comme caractéristique fondamentale d'être un lieu « difficile à accéder⁴⁷¹ ». Selon elle, l'adjectif « sauvage » est d'abord et avant tout un synonyme de « forêt profonde⁴⁷² ». La forêt boréale, en plus d'être sauvage, est toujours dense et remarquablement immense, ce qui la rend bien difficile d'accès, et ce, plus que d'autres forêts dans d'autres biozones. Dans son article « La forêt dans le roman ontariois », Yolande Grisé souligne d'ailleurs que la profondeur de la forêt boréale a marqué l'imaginaire forestier littéraire, notamment dans le roman *François Duvalet* de Maurice de Goumois⁴⁷³. Grisé note que le personnage principal est ébahi devant l'immensité de la forêt du Nord :

Ainsi, dans ce pays nouveau, parmi une foule de choses qu'il n'a jamais vues [...], Duvalet demeure véritablement *confondu* : *l'infini se mêlait au prosaïque pour fausser ce qu'il avait cru simple et normal*⁴⁷⁴. A chaque tentative d'implantation dans ce pays étranger, l'univers impénétrable de la forêt montre un visage hostile qui risque de lui faire perdre pied.⁴⁷⁵

L'adjectif « l'infini » souligne l'étendue spectaculaire de la forêt boréale, qui est également perçu par le personnage, selon Grisé, comme « impénétrable » et « hostile ». Cette « hostilité » est attribuée à la nature à cause du fait qu'il est difficile d'y pénétrer, de l'explorer et de connaître ses profondeurs. Il en est de même de la forêt chez Boyden et Dalpé. Ainsi, Boyden décrit l'espace sylvestre boréal comme considérablement dense (TDR, p. 359) comme en témoignent les syntagmes « *deep in the bush* » (BWAT, p. 158), « *dense forest* » (TDR, p. 359), « *thick bush* » (TBS, p. 265) ou encore « *far in the bush* » (TBS, p. 269).

⁴⁷¹ Andrée Corvol, *L'arbre en occident*, op.cit., p. 145.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Maurice de Goumois, *François Duvalet*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1954.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 20. Cité par Yolande Grisé, loc.cit., p. 277. L'auteure souligne.

⁴⁷⁵ Yolande Grisé, loc.cit., p. 277.

L'ombre menaçante de la forêt et son immensité sont également convoqués : « *the black shadow of the bush that stretched on into forever* » (TBS, p. 266). La forêt s'avère donc anxiogène pour certains personnages, car « l'entassement équivaut à un sentiment de perte de liberté⁴⁷⁶ ».

Chez Dalpé, ces caractéristiques servent de base au thème récurrent de l'enfermement, notamment dans *Le Chien*, où l'épaisse et grande forêt d'épinettes se transforme en prison. Dans un monologue révélateur, la mère dit qu'elle se sent véritablement prise en otage par son milieu de vie qu'elle déteste : « J'haïs toute icitte. Toute. Nomme-le, pis j'l'haïs. J'haïs les arbres. Les hosties d'épinettes. Rachitiques, grises pis tassées comme dans une canne de sardines. » (LC, p. 57) Dans ce passage, les arbres sont décrits comme s'ils étaient à la fois les barreaux de la prison et les gardiens qui empêchent la mère de partir. Le sentiment d'emprisonnement est exacerbé par le fait que la forêt entoure le minuscule village où habite la mère. La géographe Claire Labrue soutient d'ailleurs que l'environnement forestier peut effectivement contribuer à provoquer un sentiment d'enfermement :

l'enfermement désigne le fait d'être encerclé, « dominé » par la forêt au fur et à mesure qu'elle se rapproche des habitations. La forêt est « enfermante », car les arbres dominent aisément les habitations; elle exerce une pression sur le milieu qu'elle enferme et provoque des changements dans le fonctionnement naturel, social et affectif des habitants. Même si les arbres ont un rôle paysager fort, voire de protection, ils provoquent non seulement des pertes paysagères, mais aussi de l'ombre, un sentiment d'étouffement pour les habitants.⁴⁷⁷

Dans *Le Chien*, les épinettes dominent tant le paysage et la mère, qu'elles semblent former une prison. Tassées les unes contre les autres, les épinettes s'élancent sans doute vers de très hautes cimes comme le veut leur spécificité biologique, s'érigent tels des barreaux pour

⁴⁷⁶ Gustave-Nicolas Fischer, *op.cit.*, p. 113.

⁴⁷⁷ Claire Labrue, « L'enfermement des habitations par la forêt, un enjeu de cadre de vie et de société », dans Antoine Da Lage, *et al.*, (dir.), *L'après développement durable : espaces, nature, culture et qualité*, Paris, Ellipse, 2008, p. 48.

l'enfermer. Si tous les troncs des arbres peuvent facilement connoter l'image de barreaux, l'omniprésente épinette noire du domaine boréal, s'y prête d'autant plus, qu'elle a tendance à pousser dans des peuplements hyperdenses souvent assez homogènes⁴⁷⁸. La multiplicité des troncs d'épinettes inspire d'ailleurs une image semblable à Boyden : « *the spruce like a wrought iron fence in black rows against the white [of snow]* » (TBS, p. 5). Qu'il s'agisse d'une prison ou d'une clôture, ces images témoignent du sentiment d'oppression propre à ceux qui habitent à même l'espace forestier, dont parle Claire Labrue :

En effet, l'enfermement correspond à l'expérience quotidienne de la forêt proche [...]. La forêt n'est plus regardée de l'extérieur comme un paysage ou comme un décor, mais de l'intérieur : l'observateur est *dans* la forêt, il n'est pas un visiteur, un promeneur, mais un habitant. La forêt est son cadre de vie, présent tout au long des saisons, partout autour de lui et depuis sa maison⁴⁷⁹.

Le sentiment d'enfermement n'est pas l'unique résultat de la vie en forêt, car celle-ci génère aussi une douleur quasi-physique, « à partir du moment où l'individu qui y vit en souffre⁴⁸⁰. Labrue souligne que quand la forêt « est proche, la dimension verticale de la forêt prend toute son importance. La hauteur des arbres de lisière donne corps à l'enfermement en constituant une paroi⁴⁸¹ ». Il n'est dès lors pas étonnant que les épinettes noires, singulièrement élancées, provoquent un puissant sentiment d'oppression. Selon Lucie Hotte, les épinettes du *Chien* « caractérisent le milieu claustrophobique qu[e la mère] déteste⁴⁸² ». La sensation d'enfermement propre à l'imaginaire spatial de la pièce s'inscrit également dans « la description [que la mère] fait des rues⁴⁸³ ». Or, les arbres, au contraire des quelques

⁴⁷⁸ Joachim Radkau soutient que « *with their slim trunks and thin branches, spruces grow closely together in the forest,* », dans Joachim Radkau, *op.cit.*, p. 251.

⁴⁷⁹ Claire Labrue, « Habiter la forêt : du rêve de s'enfermer à la réalité enfermante. Le plateau de Millevaches », dans Andrée Corvol (dir.), *Forêt et paysage : X^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 98-99.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Lucie Hotte, « En quête d'espace : les figures de l'enfermement dans *Lavalléville, Le chien* et *French Town* », *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸³ *Ibid.*

bâtiments du village⁴⁸⁴ viennent aussi bloquer l'horizon. Plus précisément, la forte densité forestière fait en sorte que le regard que la mère du *Chien* porte sur son paysage environnant n'offre rien d'autre à voir que les épinettes et l'ombre, reflet de l'immense et dense forêt qui recouvre la majeure partie du territoire. Ainsi, la forêt « déstructure et homogénéise les paysages⁴⁸⁵ ». Labrue note une angoisse persistante chez les habitants lorsque l'horizon est bloqué et que le ciel est davantage « cadré par la forêt⁴⁸⁶ ». La claustrophobie serait flagrante en milieu forestier dense.

Surtout, la perte de l'horizon empêche le personnage de se situer dans le monde et de s'approprier le paysage. Selon Michel Collot, dans *L'horizon fabuleux*, pouvoir repérer l'horizon empêcherait « l'angoisse de la déperdition⁴⁸⁷ », puisque l'horizon agit comme un ancrage et participe au sentiment de bien-être :

L'horizon définit le paysage comme mon territoire perceptif, pris dans le cercle de mon regard et de mes actes, agencé en fonction de mon point de vue; mais il articule aussi cet espace mien à une irréductible altérité. Limite appropriante, certes, mais qui d'un côté m'exproprie d'une zone étrangère, interdite à ma vue. Aux frontières de ce que je crois être mon domaine réservé, l'Autre vient s'inscrire. Je ne m'identifie au paysage qu'en acceptant de m'altérer⁴⁸⁸.

Comme elle ne voit que sa prison, la mère dans la pièce de Dalpé ressent une intense haine du lieu. Elle déteste effectivement « toute icitte » (LC, p. 57), c'est-à-dire la totalité de l'espace où elle habite. L'horizon bloqué rappelle à la mère que les humains sont dominés par la nature dans cet environnement, ils sont des intrus dans le monde forestier. Comme pour marquer leur suprématie, les arbres adoptent des caractéristiques humaines dans la description que fait la mère des épinettes : « On dirait qu'y s'égorgent, qu'y s'boivent, qu'y s'mangent les unes les autres... Pareil comme le monde. » (LC, p. 57) Cette personnification

⁴⁸⁴ Dont le bureau de poste (LC, p. 39), le motel du village (LC, p. 34), la taverne (LC, p. 40), une certaine « track d'la CN » (LC, p. 57), « chez Paquette » (LC, p. 62), « la mercerie à Jeanne Bigras » (LC, p. 62), ou encore le « stand à patates à Joe » (LC, p. 87),

⁴⁸⁵ Claire Labrue, « Habiter la forêt », *loc.cit.*, p. 101.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁸⁷ Michel Collot, *op.cit.*, p. 79.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

illustre non seulement le pouvoir que la mère accorde à la forêt, et qui s'oppose à sa propre vulnérabilité, on pourrait même croire que les épinettes, si nombreuses, finissent par remplacer les humains de moins en moins nombreux dans le village. Il est clair que le rapport de force entre la mère, voire tous les humains du village, et les épinettes est tel que l'être humain ne peut que se sentir très petit aux côtés de ces géants de la flore.

Le monologue de la mère est tout de même nuancé par une douloureuse ironie. En effet, tout en détestant les épinettes, elle remarque la beauté de l'espace naturel qui l'entoure : « J'haïs les ciels au coucher du soleil à l'automne, pis les aurores boréales, pis les matins de printemps, le jour que tout s'met à dégeler ... parce qu'y sont beaux ces sacraments-là, pis qu'y devraient pas avoir le droit d'être aussi beaux. » (LC, p. 57) Mais la monstruosité et le pouvoir opprimant des arbres sont aussi omniprésents et rappellent le père abusif qui se transforme, lui aussi, en bête cauchemardesque :

Mère : La fois d'la tondeuse que t'avais pas demandé la permission.

Père : J'peux tuer, dans c'temps-là.

Mère : La fois d'largent que c'était même pas vrai que t'avais volé.
[...] La fois, j'ai menti à l'hôpital, je leur ai dit que t'avais été jouer sur le toit pis que t'étais tombé en bas. Personne m'a cru, mais y'ont fait semblant.

Père : J'sais pas trop d'où ça vient. Toujours été de même, j'cré ben.

Mère : La fois, y'a fallu j't'écrive une note pour l'école pour pas que tu sois obligé d'aller en gym à cause des bleus sur tes cuisses. (LC, p. 89)

Le jeu constant entre la beauté et la laideur emprisonne donc aussi la mère, comme sa prison d'épinettes. De même, sa relation avec son mari est composée à la fois d'amour et de haine :

Mais dans ma tête... dans ma petite tête... j'nous vois le jour du mariage pis, drette à côté, j'me vois où c'est que j'suis rendue aujourd'hui. Ça s'éteint d'un bord pis de l'autre. Tout autour de ça, y'a d'autres photos qui viennent, qui partent... de quand j'étais jeune fille, de quand t'es né, de quand y t'frappait... des fois ça va vite, vite, vite, pis j'suis toute mêlée en dedans.

Pause

Je l'haïs. Comprends-moé ben, je l'haïs. Mais on dirait que je l'haïs pas comme y faut. (LC, p. 36)

Ce cycle émotif se superpose ici à l'aller-retour entre la jeunesse de la mère et sa vie d'adulte. Il rappelle aussi le cycle de la nature, ou plus précisément le cycle des saisons qu'elle évoquait précédemment en soulignant le printemps et le dégel. Le tout formerait une synecdoque du cycle de la violence conjugale dans lequel la mère est aussi prise au piège, la prison d'une relation qui est passée de la lune de miel à la crise, du calme à la colère explosive. Pour Mariel O'Neill-Karch, qui note d'ailleurs que « le trou est l'image spatiale exploitée le plus souvent dans le texte⁴⁸⁹ », les épinettes que décrit la mère au début de son monologue sont à la fois des « symboles de vie⁴⁹⁰ » et « des monstres qui peuplent ses cauchemars⁴⁹¹ ». O'Neill-Karch soutient ensuite que la mère est ainsi « réduite » à « détester [son espace] malgré sa beauté⁴⁹² ». La mère évoque effectivement un « trou » dans lequel elle s'installe à maintes reprises, afin d'exprimer son acceptation du cycle dont elle est prisonnière. Elle raconte, par exemple, qu'elle a eu peur quand le père a appris qu'elle parlait à un autre homme et, qu'après qu'il soit allé le battre, elle « [a] repris [s]on trou. » (LC, p. 36). Même la violence innée de son mari est décrite par la métaphore du trou : « Mère : C'était dans ses yeux. Y'a toujours eu quelque chose de dur dans ses yeux. Même aux noces. Mais avant, c'était pas gros. Juste comme un petit trou noir où c'est qu'y'avait rien de vivant, pis où c'est que rien pourrait jamais vivre. » (LC, p. 45) Le trou, qui est aussi, justement, une figure de l'enfermement est présent ailleurs dans l'œuvre de Dalpé.

⁴⁸⁹ Mariel O'Neill-Karch, « L'espace scénique comme représentation de l'espace dramatique dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé », *loc. cit.*.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 83-84.

⁴⁹² *Ibid.*

Mines et autres trous

Dans son étude des espaces sylvestres claustrophobes, Claire Labrue note que le regard porté vers le ciel depuis la forêt profonde correspond à celui « d'un individu qui regarderait depuis le fond d'un puits ou d'un gouffre⁴⁹³ ». Certes, tel que démontré précédemment, la forêt boréale participe pleinement de cette impression. Or, l'œuvre de Dalpé met en scène d'autres trous, parfois imaginés, mais parfois bien réels. Visiblement, cette prolifération de l'image du trou explique le fait que le thème du piège ou du terrier s'avère récurrent dans l'œuvre dalpéenne.

C'est dans *Le Chien* que l'image du trou est la plus prégnante. Comme le remarque François Paré dans « Jean Marc Dalpé : nationalisme et logique de classes », « le "trou" est le sujet même de la pièce⁴⁹⁴ ». C'est d'abord le village qui est qualifié de trou (LC, p. 57), mot utilisé pour souligner son insignifiance et son exigüité. En tant que « trou », le village enferme Jay et sa famille, qui sont, de fait, pris « dans ses murs ». La pièce se déroule dans un seul espace. Paré identifie d'autres trous présents dans la pièce, dont celui « que creuse de ses pattes l'animal emprisonné dans son impuissance et sa servilité⁴⁹⁵ », ceux « des cratères creusés par les bombes durant la guerre⁴⁹⁶ » et le « trou mortel que percera la balle de fusil dirigé vers le père⁴⁹⁷ ». D'autres chercheurs, notamment O'Neill-Karch⁴⁹⁸ et Nathalie Dolbec⁴⁹⁹, ont aussi écrit sur l'omniprésence de l'image du trou dans *Le Chien*. Dolbec note

⁴⁹³ Claire Labrue, « Habiter la forêt », *loc. cit.*, p. 103.

⁴⁹⁴ François Paré, « Jean Marc Dalpé : nationalisme et logique de classes », dans Larry Steele, Sophie Beaulé et Joëlle Cauville (dir.), *Appartenances dans la littérature d'Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, 2005, p. 115-116.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Voir Mariel O'Neill-Karch, *loc. cit.*, p. 79-94.

⁴⁹⁹ Voir Nathalie Dolbec, « La théorie du descriptif et ses applications à l'analyse du théâtre : l'exemple du *Chien* de Jean Marc Dalpé », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé. Ouvrier d'un dire*, Sudbury, Institut franco-ontarien / Prise de Parole, coll. « Agora », 2007, p. 79-96.

que la pièce contient « un nombre impressionnant de micropropositions descriptives qui épuisent, ou presque, le champ sémantique du mot *trou*⁵⁰⁰ ». Il m'importe tout de même d'analyser le trou pour noter les liens qui l'unissent à l'imaginaire de la forêt emprisonnante. En effet, les arbres qui entourent et enferment les personnages creusent, pour ainsi dire, une sorte de « trou » dans lequel ceux-ci s'enlisent. Le thème de l'emprisonnement est donc intimement lié à l'image du trou. De plus, le gouffre, parce qu'il est formé par des éléments naturels, ou parce qu'il s'inscrit à même l'espace naturel, s'inscrit pleinement dans l'imaginaire spatial monstrueux.

Le premier trou dans *Le Chien* est temporel. Il s'agit d'un trou métaphorique. Il est lié au monde naturel et il y a opposition du temps linéaire de la vie humaine et du temps cyclique de la nature. Cette opposition marque l'expérience que font les personnages de leur territoire. Dans *L'arbre en occident*, Andrée Corvol distingue l'arbre de l'humain par le fait qu'un « arbre, lui, garde ses aiguilles et, s'il perd ses feuilles à l'automne, il reverdit au retour du printemps. Le temps de l'arbre [est] cyclique; le temps de l'homme [est] linéaire⁵⁰¹. » Grâce à sa cyclicité, l'arbre est associé à la fertilité, à l'évolution, au cosmos⁵⁰². Or, les arbres ne sont pas seuls à appartenir au temps cyclique. C'est la nature au grand complet, c'est-à-dire tous ses éléments, qui sont en constante réjuvenation. Le cycle de la vie des arbres, certes, mais aussi celui des plantes, des saisons et même de l'eau, font en sorte que ces éléments ne partagent pas la ligne temporelle des humains. Le temps cyclique de la Nature déforme l'expérience du temps humain de la pièce parce que de saison en saison, d'année en année, les éléments naturels reverdissent, se reproduisent et se réapprovisionnent, alors que l'humain vieillit. Le temps de la Nature paraît ainsi éternel. La première réplique de

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.92.

⁵⁰¹ Andrée Corvol, *L'arbre en occident*, *op.cit.*, p. 10.

⁵⁰² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 62-68.

Jay – « T'es encore vivant toé! » – souligne que même le chien fou semble immortel. La première didascalie indique que « *le soleil ne veut pas aller se coucher* », et le père va aussi dire qu'il y a des « jours que l'soleil veut rien savoir d'aller se coucher » (LC, p. 57), comme si la journée était éternelle. C'est d'ailleurs grâce au fait que la nature échappe au temps que Jay a pu reconnaître sa terre natale de l'autobus qui le ramène chez lui. En effet, le paysage n'a guère changé depuis son départ sept ans auparavant, puisqu'il est peuplé d'épinettes toujours reconnaissables (LC, p. 85). Durant les sept années d'absence de Jay, les arbres matures comme les épinettes sont restés les mêmes. Conséquemment, la forêt ne semble pas altérée par le passage des années. À cause de la cyclicité de la nature, des pousses neuves ont remplacé les épinettes qui sont mortes durant l'absence de Jay et ne peuvent pas être différenciées de la végétation qui était là à son départ. Or, si le paysage naturel paraît immuable, ce n'est pas le cas pour les humains, qui, eux, sont marqués par le passage des années. À cet effet, Jay remarque l'effet qu'a eu le temps sur son père dès la première scène et s'écrit : « [T]oé, t'as vieilli son père. T'as vieilli! » (LC, p. 33) Jay est surpris de découvrir ce déclin, car, au contraire de la forêt boréale immuable, l'apparence du père s'est modifiée. C'est donc la vie linéaire humaine qui surprend Jay Or, si l'apparence des personnages change, d'autres éléments de leur vie semblent inaltérables. La rivalité entre Jay et son père, par exemple, a perduré malgré les années : « Trois jours pis trois nuittes, pis sept ans, pis y'a rien de changé chrisse! Ni toé, ni moé, ni la maison. C'est toujours pareil, pareil. Comme figé dans le roc. » (LC, p. 85) Il existe donc, par cette fixité temporelle, un trou métaphorique. Parce que ce trou est ici lié directement au roc, je le qualifie de naturel. Cette comparaison est de mise puisque le roc est indéniablement vu comme immortel, une qualité associée à la Nature dans son ensemble. La dispute semble ainsi être intrinsèquement liée à la maison familiale et à la métaphore du trou temporel qui y est associé. La relation

d'hostilité entre Jay et son père est clairement figée dans le temps. C'est pourquoi la relation père-fils s'apparente à l'immortalité de la Nature. Le paysage naturel immuable agit ainsi comme la synecdoque de la discorde familiale, qui, comme les épinettes que Jay reconnaît à son retour dans le Nord, demeure inchangée malgré sa longue absence. Jay et son père ne règlent pas leurs différends en se parlant et ne se pardonnent pas leur passé violent. La réconciliation tant espérée par Jay n'aura pas lieu. Les protagonistes restent en effet « figés dans le roc », sans paix. Pour tenter d'échapper à cette immobilité qui le prend au cou, Jay s'empare du fusil et tire sur son père, le marquant alors d'un autre trou – plus réel et bien mortel –, comme l'indiquent les didascalies : « *Jay tire son père, trois fois* » (LC, p. 103) et « *Jay touche la poitrine de son père. Là où il touche apparaît le sang sur sa chemise blanche du dimanche* » (LC, p. 103). Serait-ce qu'il a confondu la mort humaine avec la mort régénératrice du monde naturel? Paradoxalement, un cycle est déjà entamé, puisque Jay répète la violence de la guerre qu'a connue son grand-père, qui lui enlève le fusil des mains en répétant son souvenir : « C'tait hier... hier, j'avais dix-sept ans... » (LC, p. 103) Mais surtout, Jay fait alors preuve de violence extrême, comme son père avant lui.

Pour sa part, le père est aussi surpris par le passage du temps et voudra nier son vieillissement :

Père : J'ai vu ton grand-père juste avant qu'y meurt. Y'avait des tubes de *pluggés* dans lui, partout. Mais ça au fond c'tait moins pire, en quelque part, c'tait moins pire que les fois avant quand y'était juste étendu là, pis qu'y reconnaissait pus personne, pis pus rien, pis qu'y'avait de la bave qui y coulait de la bouche que les garde-malades venaient essuyer de temps en temps.

Pause.

Grand-père : Que c'est t'as à me regarder de même?

Père : Rien.

Grand-père : En train d'te dire comment c'est laid un vieux? En train d'te demander si au fond c'est pas un miroir que t'as là en avant de toé qui te montre c'que tu vas avoir l'air? (LC, p. 91)

Le grand-père tente bien de rappeler que la vieillesse, si bouleversante soit-elle, si dramatique soit-elle, qui fait en sorte qu'on ne reconnaît plus ses proches, est tout de même inévitable. Mais cela semble impossible à concevoir pour le père, car il répond ensuite : « Pas moé, chrisse! J'finirai pas de même, moé, chrisse! » (LC, p. 91) Le père habite si pleinement, depuis si longtemps, dans la nature régénératrice, que la vieillesse et la mort lui semblent étrangères, surtout lorsqu'elles sont présentées dans un contexte hospitalier bien éloigné de la nature, où les tubes, les machines et la technologie n'ont rien de naturel.

À l'enterrement du grand-père, le père souligne un autre désordre temporel : « J'ai pris un coup. J'ai pris un coup à l'hôtel avec les mêmes gars que j'ai pris un coup la semaine passée... pis depuis dix ans. Non. Depuis vingt ans! » (LC, p. 34) Comme la taverne et ses habitués n'ont pas changé, le père est surpris de constater que tant d'années se soient écoulées. Sur ce point, la taverne ressemble aux arbres, car le passage des années n'opère sur eux aucune transformation visible. Le temps itératif transparait dans le fait que l'action se reproduit depuis de nombreuses années, mais aussi par la répétition du syntagme « j'ai pris un coup ». La répétition de l'action et l'anaphore connotent la réitération du temps. Le père répète la même action au quotidien, sans évoluer, jusqu'à ce que son humanité le surprenne.

Un autre trou réel, celui-là, est évoqué par le grand-père qui se remémore son expérience dans les tranchées de la Première Guerre :

Quand t'à coup, les Boches nous rebraquent leurs canons dans notre secteur, pis v'là que ça recommence [...] Mais là, j'me rappelle d'un gars qui m'a conté que dans ces cas-là, trouve-toé un trou déjà creusé par une bombe parce que les chances sont qu'y'en retombera pas une autre à même place. [...] J'sais pas comment longtemps j'ai resté dans c'trou-là. Y pleuvait encore plus fort, mais au moins les bombes ont arrêté à un moment donné. Au moins ça, que j'me dis. Mais comment m'as faire pour retourner à tranchée? (LC, p. 50)

Alors qu'il est physiquement « dans un trou » (LC, p. 51), c'est-à-dire terré dans le creux boueux déjà laissé par une bombe, le grand-père évoque aussi le trou métaphorique de la mort : « Pis je l'ai vu. Encore plus jeune que moé, j'pense. Les yeux sortis de la tête de peur.

Pis y'était allemand. Pis c'est moi qui l'a eu en premier. Ça fait un gros trou noir. » (LC, p. 51) Le « trou noir » connote ici la finalité de la mort.

Une autre sorte de trou appartient à la morbidité soit celui de la tombe creusée dans la terre, ici aussi, boueuse. Évoquée par Jay, la tombe du grand-père est ici associée à la ligne de partage entre deux combattants sur le front militaire, lieu qu'a bien connu le grand-père lors de la guerre : « Toé d'un bord, moé de l'autre. Comme si j'étais dans un trou de bouette, le même trou de bouette que celui de grand-papa... » (LC, p. 85) L'enlèvement dans le « trou de bouette » est polysémique. Premièrement, il renvoie au sentiment de stagnation qui résulte du fait que rien n'a changé au village. Il connote également le sentiment d'emprisonnement et d'étouffement que Jay ressent dans son patelin et qui l'avait, en partie, poussé à fuir sept ans auparavant. Enfin, il évoque la dispute de Jay et son père qui perdure et s'avère aussi vivace que la vie de la forêt. Aussi, quand Jay comprend, en dénouement, qu'il n'y a pas de réconciliation possible avec son père, il le laisse avec une autre image de trou, tout aussi mortifère :

Jay : Pis je reviendrai pus. Que c'est qui m'a pris de penser qu'y'avait de quoi icitte qui m'attendait? Si je reviens, ça va être pour t'enterrer... Ouain... m'as revenir t'enterrer. Six pieds en dessous. Non, même pas. Dix pieds. M'as le creuser le trou moé-même. Pis si j'arrive trop tard, pis qu'y l'ont déjà fait... sacrament! M'as t'déterrè pis j'vas en creuser un autre. Vingt pieds chrisse. Non, plus gros encore. Parce que m'as toute mettre dedans : ton linge, tes outils, toutes tes patentes, tabarnac! M'as enterrer ton char pis c'te chrisse de maison-là avec... (LC, p. 93)

Comme le signale Mariel O'Neill-Karch, le nouveau tombeau évoqué ici est un trou qui « contiendrait non seulement le corps du défunt, mais tous les objets qui formaient son monde⁵⁰³ ». Le trou sous terre se joint ici en quelque sorte au trou temporel, puisque Jay souhaite y déposer son père, mais aussi tous les souvenirs qui y sont rattachés afin de l'effacer de sa vie, voire de l'effacer de la ligne du temps.

⁵⁰³ Mariel O'Neill-Karch, *loc.cit.*, p. 85.

Somme toute, l'image du trou, récurrente et importante dans *Le Chien* est, comme le signale Nathalie Dolbec, une métaphore filée⁵⁰⁴. Elle n'est cependant pas propre à cette pièce puisqu'on la retrouve dans presque toutes les œuvres de Dalpé. Ainsi, dans *Gens d'ici* et *1932, la ville du Nickel : une histoire d'amour sur fond de mines*, elle prend forme à partir des tunnels souterrains des mines, les « trous » des mineurs.

La mine s'avère une image particulièrement intéressante dans l'œuvre de Dalpé puisque, en plus d'être un « trou » par définition – le travail minier consistant à creuser la terre et le roc pour y pénétrer et y descendre toujours plus profondément – elle rappelle aussi les dangers possibles du *wilderness*. D'emblée, la mine ne semble pas appartenir à l'espace naturel puisqu'elle est une construction humaine liée à l'industrialisation alors que le *wilderness* est défini comme un territoire sauvage éloigné de la vie humaine. Il n'en demeure pas moins que la mine peut être vue comme appartenant au *wilderness*, puisqu'elle suscite, chez le commun des mortels, un « sentiment de *wilderness* », car elle leur apparaît comme dangereuse. En outre, la mine est directement liée au monde naturel puisqu'elle en exploite les ressources naturelles. Enfin, les personnages sont indéniablement confrontés à la nature lorsqu'ils sont immergés dans le monde minéral pour y exercer leur métier⁵⁰⁵. Chez Dalpé, les hommes se fondent d'ailleurs dans l'espace où ils vivent et travaillent puisqu'ils adoptent une « couleur de roche, [une] couleur de rouille » (GD, p. 58). L'humanité des mineurs disparaît devant « la poussière de[venue] crasse sur [leurs] visages » (GD, p. 72).

Les mines, qu'il s'agisse de « mines de Cobalt » (GD, p. 65), d'or ou de nickel, sont bien présentes dans le Nord ontarien réel extradiégétique. L'industrie minière, comme l'industrie forestière, a d'ailleurs permis la fondation de nombreux villages du Nord, fait que

⁵⁰⁴ Nathalie Dolbec, *loc.cit.*, p.92.

⁵⁰⁵ Voir Isabelle Kirouac-Massicotte, « Des mines littéraires : étude chronotopique de l'imaginaire minier dans les littératures abitibienne et franco-ontarienne », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2016, p. 38.

rappelle Dalpé dans *Gens d'ici* avec les vers : « villages d'ici / bâtis avec le bois, avec la pierre » (GD, p. 39). Les travailleurs miniers sont donc nombreux dans la région, et ce, encore aujourd'hui. Aussi, sans doute par souci de réalisme, mais également à cause de leur lien quasi consubstantiel avec la nature, les mineurs abondent dans l'œuvre de Dalpé. Dans *Un vent se lève qui éparpille*, par exemple, quand Joseph se rend à la gare, il remarque rapidement « des mineurs qui sont là depuis qu'ils sont sortis du trou à midi » (UVSL, p. 145).

Les mines sont aussi caractérisées par l'effort physique requis de ceux qui y travaillent. Comme les ouvriers forestiers évoqués au chapitre précédent, il résulte du dur travail des mineurs une certaine fierté. Dans *Nickel*, un mineur nommé Albert fait comprendre à sa fiancée que son travail détermine son identité :

Écoute-moi bien Yvonne Villeneuve... c'est un mineur que tu vas marier pas un notaire... faut que tu comprennes ça bien comme il faut... c'est avec mes bras que je la gagne ma vie. Puis si tu n'es pas prête pour ça, on est aussi bien de se serrer les mains puis de finir tout ça drette icitte. (*Nickel*, p. 39)

L'homme souligne surtout le travail accompli « avec ses bras », ce qui fait de la mine un espace où le corps est pleinement sollicité. L'opposition entre ce travail physique et le travail intellectuel, tel que celui d'un notaire, inscrit aussi la mine dans le monde du *wilderness* plutôt que celui de la civilisation, un univers où la force est plus nécessaire que le savoir livresque. Or le fait que la mine exige un travail physique en fait aussi un lieu dangereux. Le fier Albert ajoute d'ailleurs que « c'est dangeureux [*sic*] en bas là! Il y a 400 façons que je peux te nommer tout de suite que tu peux te casser le cou... puis il y en a 4 000 autres en plus que tu ne peux même pas imaginer jusqu'au jour où ça arrive. » (*Nickel*, p. 38) Ailleurs dans la pièce de théâtre de Dalpé et Haentjens, la mine dangereuse vient aussi prescrire un rôle aux personnages féminins. La jeune Clara révèle que les femmes sont reléguées à l'attente : « Vous, vous descendez dans le trou. Et nous, on devrait passer notre vie à attendre pour

savoir si vous allez en sortir vivants! » (*Nickel*, p. 27) Les mineurs, en particulier ceux de l'époque à laquelle se déroule *Nickel*, soit le début du XX^e siècle, s'enfoncent là où la lumière du jour n'éclaire pas, et se trouvent donc « au fond du trou comme des aveugles » (*Nickel*, p. 55), une situation bien hasardeuse. Le ciel n'est pour eux qu'« un toit de roches gris et noir » (GD, p. 71); ils ont donc « l'horizon au bout du nez » (GD, p. 71). Ainsi, le monde minier est caractérisé, comme la forêt profonde, par la perte de l'horizon qui provoque de l'anxiété. Cependant, ce n'est pas seulement la pénombre qui peut être effrayante, il y a aussi le caractère imprévisible de la nature :

Laurent : Un accident c'est un accident. Quelques roches qui tombent et vous autres, vous partez en peur. Tu es dans une mine le "wop" pas dans une église. Dans une mine, il y a des roches. Pose tout le bois que tu veux, il y aura toujours des roches, des petites roches, des grosses roches, des roches qu'on ramasse, des roches qui tombent. Tu capish l'Ukrainien, c'est une mine pas une partie de pêche. (*Nickel*, p. 7)

La roche, comme le feu évoqué précédemment, est un élément naturel qui s'avère souvent incontrôlable. Dans cet extrait, le mineur nommé Laurent soutient que les efforts et les interventions humaines n'ont guère d'effet sur le paysage rocheux qui s'apparente plus que jamais au monde sauvage. La mort d'un dénommé Youssef qui « a reçu une roche sur la colonne... » (*Nickel*, p. 15) confirmera, plus tard dans la pièce, le caractère imprévisible de la roche souligné par Laurent. Le danger de la mine est inné et perceptible. Comme le feu, le minéral peut être menaçant parce qu'il s'avère plus puissant que l'humain et capable de l'annihiler.

Il n'est dès lors pas étonnant que la descente dans le trou de la mine s'apparente souvent à une descente aux enfers et symbolise ainsi le danger ultime : la perte de sa vie et de son âme. Simon Schama, dans son étude des peintures de montagnes au XVI^e siècle, note que « *the fearful precipices and abysmal chasms are stage prompts for holy drama – descents*

*into perdition or sublime elevations*⁵⁰⁶. » Schama remarque que la montagne et le cosmos⁵⁰⁷ sont unis dans une imagerie qui fait que s'élever sur leurs hauts sommets équivaut à s'élever vers Dieu. Le gouffre du trou minier peut certainement apparaître comme le contraire des montagnes dont parle Schama : il est noir plutôt que blanc de neige, creux et non pas élevé. Ainsi, plutôt que de s'élever vers les cieux, la mine serait une descente vers les enfers et la déchéance. Dans *Gens d'ici*, le colonisateur rêve d'être « enterré au fond des mines » (GD, p. 13). Le mot « enterré », qui appartient au champ sémantique de la mort et du tombeau, connote que l'espoir est perdu, qu'il serait, comme le mineur, disparu dans un abysse. Aussi, les hommes, dans le recueil de poésie,

[...] se retrouvent bientôt
à quelques centaines de pieds sous terre
dans un monde sans jour
un monde de nuit et de sueur (GD, p. 58)

Les « centaines de pieds sous terre » rappellent l'expression « être six pieds sous terre » et a donc une connotation bien macabre. En fait, à cause des mines considérées comme infernales, le paysage tout entier s'inscrit dans le champ sémantique de la mort : « Sudbury / et les collines noires sans arbres, sans vie / de l'Inco et de la Falconbridge » (GD, p. 64) Ici, les vers décrivent les résidus minéraux et dispersés en monticules aux abords des terrains d'exploitation minière. Ces amas transforment le paysage sudburois, qui est déjà plus rocailleux que celui d'autres villes du Nord, en le virant sens dessus dessous, en exposant son ventre et sa noirceur habituellement dissimulée. À cause de l'absence d'arbre sur ce terrain rocailleux, l'imaginaire de la prison sylvicole n'est pas convoqué. Il est, de fait, remplacé, par celui de la prison minérale, tout aussi effrayante. La chaleur et la souffrance s'apparentent aussi à certaines caractéristiques de l'enfer. Dans le trou, « c'est chaud, c'est

⁵⁰⁶ Simon Schama, *op.cit.*, p. 426.

⁵⁰⁷ *Ibid*, p. 409.

sale, on tousse...comme d'habitude. C'est une mine! » (Nickel, p. 35) Les personnages rêvent donc d'émancipation, et de voyages, comme Jay et sa mère dans *Le Chien*. Mais même les endroits des voyages imaginés sont associés à la chaleur :

Oui. Si je sacrais tout ça là.
Si je n'y retournais plus au trou,
[...]
si j'allais dans le désert,
si je touchais avec ma main une pyramide en Égypte,
si j'allais en Chine, au Brésil (Nickel, p. 40-41.)

En rêvant à d'autres lieux tropicaux⁵⁰⁸, le jeune mineur Jean-Marie montre qu'il est véritablement pris au piège dans l'enfer qu'est la mine. Il se demande justement « à quoi ça sert de rêver pour du monde toujours coincé entre un "shift" et celui de demain? » (Nickel, p. 52). Finalement, la « chanson des mineurs » sur laquelle s'ouvre *1932, la ville du Nickel : une histoire d'amour sur fond de mines* énonce de façon exemplaire la métaphore infernale :

Quand j't'au fond du trou
Mon âme est partie.
Et j'ai peur de la perdre
Dans c't'enfer de nickel. (Nickel, p. 5)

Comme la forêt sauvage qui déroberait à l'humain sa raison, l'espace purement minéral du « fond du trou » semble rendre fou. La peur de perdre son âme va de pair avec la peur de se perdre, de perdre son humanité. L'espace minier génère, lui aussi, un sentiment de claustrophobie. Comme la forêt profonde, qui est plus sauvage que d'autres espaces forestiers, le fond du trou s'apparente au *wilderness* plus que tout autre lieu rocheux, et ce, sans doute à cause de sa dureté. En effet, au fond du gouffre, il n'existe que l'homme et le roc, soit un univers largement dominé par l'élément naturel, un monde singulièrement

⁵⁰⁸ La Chine n'est pas un pays tropical, mais c'est sûrement un lieu exotique associé à un climat plus chaud que le Canada, même si certaines régions chinoises sont assez nordiques.

« élémentaire et primitif⁵⁰⁹ ». Cet espace particulier appartient à ce monde minéral « sauvage et brutal, rude et sec⁵¹⁰ », que décrit Michel Onfray, un monde où « la puissance parle, celle de la nature radicale et amoral, tellurique et primitive, inhumaine et majestueuse⁵¹¹. »

Certes, le travail dans les profondeurs de la mine se caractérise d'abord par sa réalité physique et son danger potentiel : « Au fond du trou, / Il y a la nuit, la sueur, la dynamite, la mort. / C'est tout. » (Nickel, p. 37), mais la mine possède aussi sa propre temporalité, que Michel Onfray appelle « le temps géologique » et qu'il définit ainsi :

la géologie impose une durée inconcevable, une éternité incarnée, une immortalité prisonnière de formes dures, redoutables et muettes. Dans le silence du mouvement des hommes ou des mammifères auxquels ils s'apparentent, le minéral impose sa loi cardinale et impérieuse : l'atomisme pétrifié, les particules emprisonnées dans le métal d'un schiste ou d'un grès, d'un basalte ou d'un granite.⁵¹²

Le temps du minéral est donc « immémorial⁵¹³ » et « manifeste la transcendance dans l'immanence⁵¹⁴ ». Le temps de la pierre fait aussi « fondre⁵¹⁵ » le temps des hommes, parce qu'il le dépasse, rappelant, avec son illusion d'éternité, le temps des arbres décrit par Andrée Corvol⁵¹⁶.

Les mineurs sont donc eux aussi inscrits dans le temps géologique. Pour certains, cela devient aussi une forme d'emprisonnement. Jean-Marie explique à Clara qu'il désespère devant une certaine impression d'éternité. Le jeune travailleur minier considère son destin comme inévitable et sa vie entièrement vouée à la répétition :

Tu casses de la roche. Tu manges de la soupe. Tu te maries jeune.
Tu fais un petit puis un autre, puis un autre...
[...]
Tu continues à faire les mêmes gestes, à dire les mêmes mots,
mais la roche est plus dure à casser
puis la soupe ne goûte plus pareille

⁵⁰⁹ Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010 [2002], p. 18.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 15.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹⁶ Voir Andrée Corvol, *L'arbre en occident, op.cit.*, p. 11.

même le temps ne passe plus comme avant
parce que tu as la mer prise dans gorge
et puis il n'y a plus moyen de retourner en arrière

(*temps*)

Je ne suis plus capable de vivre rien que pour le fond du trou, crisse! (*Nickel*, p. 50)

La vie de Jean-Marie est déterminée d'avance et elle prendra la forme de celle de tous les mineurs avant lui et de tous ceux qui viendront après lui. La répétition ne tient pas uniquement au fait que les mêmes actions se répètent dans sa vie, jour après jour, mais aussi dans celui que sa vie répète celle des autres. En somme, la vie du jeune homme semble être dictée par le temps de la mine, qui détermine son quotidien au travail certes, mais aussi sa vie intime, de la soupe à manger au mariage jeune et aux multiples naissances. Toute individualité est perdue, aucune expression personnelle n'est possible puisque même la parole appartient à tous ces mineurs qui parlent avec « les mêmes mots ». La répétition des gestes donne l'impression d'éternité, et Jean-Marie semble effectivement pris au piège dans un cycle interminable d'actions devenues automatiques. Ce passage est aussi un reflet de la réalité du Nord, où plusieurs hommes (et maintenant femmes, je tiens à le préciser) travaillent dans l'industrie minière depuis plusieurs générations et souvent sans hésitation, comme il existe très peu d'autres emplois possibles ou aussi bien rémunérés. Mais le malheur qui s'abat sur Jean-Marie et le sentiment d'oppression qui l'envahit proviennent surtout du fait que le jeune homme est conscient de son emprisonnement. On peut se demander si la soupe ne change pas de goût que dans sa bouche à lui, ce qui indiquerait qu'il désespère de sa vie. Le passage évoque aussi la mer prise « dans [sa] gorge » (50). Cette image évoque les voyages jamais réalisés auxquels il rêve. Pas étonnant, dans ce contexte, qu'il ait vraiment « envie de tout sacrer là » (*Nickel*, p. 40). Au plus fort de son tourment, Jean-Marie pense même à se jeter en bas d'un précipice :

Il n'y a rien que quinze pieds... au pire, je me casserais une jambe!

(temps. Il rit, puis soupire.)

C'est tellement bête, la vie.
Tous les « si j'étais », « si j'allais ».
Tous nos « si ». Tous nos cris.
Et puis de toute façon,
le silence du bois sous terre,
le silence de la terre

Il est pour le moins ironique que, pour tenter d'échapper au trou qui l'étouffe, Jean-Marie considère se jeter dans un autre trou, si peu creux celui-là qu'il ne risque même pas d'en mourir. Ce geste peut être vu comme appartenant à l'immuable temps de la pierre puisqu'il n'existe qu'en rêve et n'est exprimé que sur le mode conditionnel que connotent les nombreux « si ». Bien qu'il renonce à son projet de suicide, il semble vraiment que la terre profonde l'appelle en son sein, là où le silence sous-terrain absorbe et rend inutile ses cris, là où l'humain est ramené à sa petitesse devant la force grandiose du roc. Plus que dominé par la nature rocheuse, l'humain sera pulvérisé et deviendra « poussière, / tu retourneras en / poussière, / tu retourneras en / poussière » (*Nickel*, p. 19). Comme l'indique la chanson « Sur ta peau » (*Nickel*, p. 17), qui agit comme une prière aux défunts, disparaître dans le trou rocheux, c'est aussi participer du cycle de la nature, aussi lent soit-il, et retourner à un état primaire.

Le danger aquatique

Comme le minéral, indéniablement doté d'une certaine puissance, un autre élément, l'eau, et plus particulièrement la rivière toujours en mouvement, sera associée à l'action monstrueuse de la nature. Tel l'appel de la forêt et l'univers tellurique qui invitait le jeune Jean-Marie en son sein, le *wilderness* riverain attire les personnages et les incite à se suicider. Souvent personnifiée, la rivière devient un personnage à part entière. Elle s'apparente ainsi

plus que tout autre élément au monstre-Nature identifié par Margaret Atwood. Le danger du monde aquatique s'avère particulièrement remarquable.

L'eau constitue un danger mortel pour de nombreux personnages, tant chez Dalpé que chez Boyden. Dans *Le Chien*, par exemple, un homme frôle la noyade à cause de la surface traître d'une étendue d'eau glacée : « y'a failli y passer en tombant à l'eau au mois de février en traversant une charge de billots sur la rivière, pis la glace avait lâché là où a l'avait pas d'affaire à lâcher. » (LC, p. 48) Dans *Through Black Spruce*, Annie note que « *despite the months of freeze, water sometimes doesn't want to submit to its different form. It keeps running under a thin layer of ice. Bad ice. Weak ice. Always waiting for you to step onto it so it can collapse and drag you down.* » (TBS, p. 271) Cette citation illustre bien l'actantialisation de l'eau qui refuse de geler, puis qui attend, comme si elle tendait volontairement un piège à la personne qui osera s'y aventurer. Ainsi, l'eau acquiert une volonté propre à elle et une agentivité certaine, particulièrement lorsque Annie précise qu'elle tire le malheureux vers le fond où la mort, qui est ici sous-entendue, sera inévitable. Des noyés sont aussi présents dans certaines des nouvelles de *Born With a Tooth*. Ainsi, le mari d'une certaine Mary dans *God's Children* « *drowned out on the river two years ago* » (BWAT, p. 225) ou encore la jeune femme de la nouvelle « *Old Man* » dont le corps est retrouvé par les policiers dans la rivière : « *When the Mounties came out days later they said she was dead and drowned in the swollen river.* » (BWAT, p. 238)

Les rivières appartiennent assurément au *wilderness*. Elles sont « puissantes, violentes / sauvages comme le cri solitaire d'un loup à la pleine lune » (GD, p. 57). En outre, comme elles sont des cours d'eau rapides et mus par le flux de courants constants, les rivières semblent être dotées de mouvement. Dans *Gens d'ici*, la rivière revêt justement la figure du monstre parce qu'elle est toujours agitée, décrite comme étant même « en débâcle »

(GD, p. 17) ou pleine « de torrents » (GD, p. 63). Le déplacement des rivières vers l'océan en fait des symboles du mouvement vers l'autre, de la volonté d'être relié au reste du monde. Elles s'opposent aux lacs immobiles comme « le petit lac des Mouffettes » d'*Un vent se lève qui éparpille* ou encore celui tout près de la maison familiale dans *Le Chien* où Jay et Céline se recueillent pour se remémorer de bons souvenirs (LC, p. 80). Ces lacs sont plutôt des eaux stagnantes. Par leur mouvance constante, les rivières peuvent aussi être liées au désir de partir et s'inscrivent dans le thème du désir d'échapper au piège.

La rivière monstrueuse et meurtrière mise en scène dans *Un vent se lève qui éparpille* est celle où Tante Rose se rend dans le but de se suicider. La quinquagénaire est troublée parce que son mariage avec l'Oncle Joseph est en ruines. Outrée parce que son mari la trompe avec leur nièce et accablée de remords puisqu'elle n'a pu défendre la petite dont elle avait charge, elle se rend à la rivière (UVSL, p. 69). La description du lieu laisse cependant croire que ce n'est pas que son désir de mort qui l'amène sur les rives de la rivière, mais bien que celle-ci l'appelle et l'incite à s'y jeter. Elle entend d'ailleurs une voix : « C'est comme le tonnerre Un tonnerre qui n'arrêterait pas, n'arrêterait jamais : la voix de la rivière Waba qui monte des chutes et rapides en amont qu'elle peut aussi voir, non seulement entendre une fois grimpée sur le rocher » (UVSL, p. 85). Le contraste est frappant entre la femme abattue et la rivière furieuse. La Waba rappelle la vigueur du monde naturel. Tante Rose détonne avec son « corps vieilli et usé qui, de saison en saison, depuis ce jour du mois d'août n'avait cessé – et ce en accélérant ces dernières années –, de dépérir, n'avait cessé de s'empâter, de se gonfler » (93). Ce gonflement présage celui qui viendra, celui du corps boursoufflé par la noyade, tel celui qui a été retrouvé dans la nouvelle de Boyden citée plus haut. Surtout, la voix de la Waba rappelle l'appel du *wilderness*. La rivière est ici personnifiée puisque ses éclaboussures et clapotements sont décrits comme une voix qui parle à Rose. Il est certain

que la rivière possède un magnétisme puisqu'elle attire Rose vers elle. Ainsi, la Waba devient un « lieu magique » (UVSL, p. 86) pour Rose, « une espèce de chapelle personnelle qu'elle imagine être habitée par un esprit bienveillant », mais aussi « un lieu de miracle possible » (UVSL, p. 86). Toutefois, la rivière lui tend un piège.

Le désir de mourir de Rose est palpable, mais le courage lui manque. Elle voudrait s'abandonner à une force plus grande qu'elle, à la nature et aux contrées sauvages de ses eaux troubles. Elle monte alors plus haut sur la rive, vers la chute, d'où elle pourrait se « laisser rouler » (UVSL, p. 89). Du sommet, elle se dit qu'il faudrait sauter, qu'il « faudrait le faire maintenant » (UVSL, p. 98). Son corps est alors décrit comme « attiré par le vide devant et dessous (le vide, mais peut-être surtout par l'eau de la Waba) » (UVSL, p. 98). Malgré cet envoûtement, Rose ne se jette pas à l'eau. Alors qu'elle se retourne pour s'éloigner de la rivière, une pierre riveraine qu'elle croyait stable glisse et l'entraîne dans les flots : « C't'une pierre, une pierre lousse J'ai posé l'pied sur une pierre lousse » (UVSL, p. 102). Du coup, c'est la chute dans l'eau glacée :

puis le vide,
elle
tombe

Dessus, dessous la tête? de quel bord? pas long pas loin elle ne culbute qu'une fois : le ciel, l'eau, le ciel et le choc. Cogne contre Coup contre, la terre? des roches? Son dos contre Le coup contre, Mais aussitôt une main puissante l'empoigne, la prend, la descend, coule, dans l'eau noire glaciale (UVSL, p. 103)

La rivière devient, à ce moment, un monstre, comme le veut la théorie de Atwood. Personnifiée, la Waba devient acteur. Elle ne participe plus simplement du décor à la manière de la nature dans les romans et la poésie pastoraux, mais acquiert une « main puissante » (UVSL, p. 103), capable d'empoigner Rose et de l'entraîner sous les flots. Le courant est décrit comme « implacable, fou furieux qui fonce et se rue, une bête aveugle avec [Rose] dessus un temps, [qui] frôle des blocs de rochers, et le froid acéré qui griffe, puis

[elle] coule de nouveau, elle coule » (UVSL, p. 104). Lorsque la rivière devient une « bête », même la description des eaux glaciales emprunte au champ lexical animalier, avec des verbes comme « fonce », « griffe » et « rue » qui sont des actions déterminées d'une entité dotée de volonté, et non d'un cours d'eau passif et inoffensif. Happée par le monstre qui se fait de plus en plus présent, Rose est prise dans le courant de la rivière et a « mal! Mal! Mal! jusqu'aux os, jusqu'au cœur » (UVSL, p. 103). Devant la menace de la mort par noyade, elle ressent plus que jamais son corps et ses fonctions biologiques les plus essentielles. Son cœur, cet organe vital, se « contracte! Dur, un poing : son cœur, là, brusque battement, mais il n'arrête pas » (UVSL, p. 103). Du coup, son pouls fait écho à la voix de la Waba qui est, elle aussi, incessante. Mais surtout, quand elle est prise dans l'eau, Rose retourne à un état naturel, voire sauvage, comme la rivière qui l'a appelée à elle :

Si d'abord ses premiers gestes pour se débattre sous l'eau ne sont que simples réflexes, que les réactions nerveuses, les impulsions involontaires instinctives d'un animal qui se noie; si son esprit, pour un instant, détaché et comme suspendu, écoute une voix (qu'elle sait doit nécessairement être la sienne, mais qu'elle ne reconnaît pas) qui lui dit « Attends... Ça va finir, Rose. T'auras plus froid pantoute bientôt, Rose. [...] Ensuite : non! Tout de suite après : non! [...] le désir violent, fou, brutal et soudain de s'accrocher à la vie, à cette brûlure, sans comprendre (UVSL, p. 104-105)

Tante Rose devient comme un animal et se laisse guider par ce qu'il y a de plus naturel chez l'humain, soit son corps. Or, c'est aussi en se débattant avec la bête que Rose retrouve sa haine et sa colère, que l'on pourrait qualifier d'émotions primales, voire animales. Quand le monstre s'exécute et que « l'eau la prend encore par en-dessous, la tire vers le fond » (UVSL, p. 107), Rose se débat et, surtout, s'écrie « NON! tu m'auras jamais, PAS COMME ÇA! » (UVSL, p. 107). En luttant avec la rivière devenue bête, Rose fait face à un autre monstre, celui qu'est devenu son mari infidèle. C'est à Joseph qu'elle s'adresse lorsqu'elle hurle « CRÈVE BONYEU! » (UVSL, p. 106) et « CRÈVE écoeurant! » (UVSL, p. 107). Puis, lorsqu'elle lui reproche de l'avoir trompée, en lui criant « tu m'as fourrée FOURRÉE »,

elle s'adresse tant à la roche qui l'a trahie et entraînée dans l'eau et à la main du monstre riverain qui l'a empoignée, qu'à son mari traître et manipulateur.

Poussée par son « désir violent, fou, brutal et soudain de s'accrocher à la vie » (105), Tante Rose réussit à sortir des eaux de la Waba. Cependant, bien qu'elle se dise « purgée par l'épreuve » (UVSL, p. 108), elle demeure prisonnière du règne naturel. Sur la rive, elle est épuisée et se retrouve « à quatre pattes sur ses mains et genoux insensibles » (UVSL, p. 108), tel un animal. Elle s'étend ensuite « comme une tortue renversée sur sa carapace, vulnérable, la chair du ventre à découvert » (UVSL, p. 108). Alors qu'elle se croit survivante, ayant échappé à l'appel de la Waba, mais aussi à l'appel de la mort, elle lance à la rivière-mari un « Tu m'as pas eue » (UVSL, p. 109) tel un cri victorieux. Mais elle s'écroule aussitôt dans la neige (UVSL, p. 111), pour y mourir gelée. Elle n'échappe donc pas à l'énigmatique monstre-Nature. La figure de la bête entrevue dans la rivière Waba souligne la puissance du *wilderness* aquatique ainsi que, encore une fois, la cyclicité inévitable de la nature.

Dans *Through Black Spruce* de Boyden, il y a aussi une scène de tentative de suicide par l'eau, bien qu'elle soit beaucoup plus sereine. L'Oncle Will, qui, est désespéré parce que son ennemi juré le poursuit sans relâche, se laisse emporter par l'appel du *wilderness* aquatique lors d'une baignade d'abord bénigne :

I waded into the cold water, pulled sand and mud from the bottom and rubbed it over myself. I scrubbed with this sand, then dove in, my head encased in the cold black. I stayed down as long as I could, and listened to the silence. I felt the cold buzz of my body pulsing, wanting but not needing air yet. I stayed under for what felt like hours, the complete silence a new thing for me. A comfort came in this black. But just below it the fear swam. It always does. The water pulled me, and I didn't fight it. (TBS, p. 191)

Comme Tante Rose, Will subit une sorte de transformation vers un état plus naturel. Il se couvre du sable et de la boue du sol riverain, signe d'une première infiltration dans le monde sauvage. Sous l'eau, il passe à un mode plus primal, en écoutant son corps, son « *buzz* » et ses pulsations. Il devient même hyperconscient de ses réactions physiologiques, car le silence

lui permet d'entrer en contact avec son corps. Ainsi, l'expérience de Will diffère de celle de Rose, car elle est marquée par l'absence de bruit, de clapotis et de tonnerre. Cependant, bien qu'elle n'ait pas de voix, la rivière interpelle Will tout autant que Rose. En effet comme la Waba qui exerce une certaine force magnétique sur la femme, la rivière attire l'homme au fond des eaux. Lui ayant d'abord tendu un piège en lui procurant un certain réconfort, la rivière lui rappelle rapidement sa force et lui inspire de la peur, celle de la menace de Marius. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il ne puisse pas s'empêcher de se laisser emporter en son sein. C'est alors que la noyade s'annonce comme possible :

My lungs ached and my chest began to pulse and spasm, wanting to suck in air. But if I opened my mouth now, I would fill with water and drown. Maybe this was how it was supposed to end [...], food for the crayfish and the trout. In this way I'd become part of the world. (TBS, p. 191)

Comme Tante Rose, Will ressent une vive douleur. Il est, lui aussi, dominé par son instinct de survie, qui le fait se débattre, le pousse à vouloir inspirer et l'empêche d'aspirer de l'eau. Will, qui pense à abandonner le combat, se voit dès lors entrer pleinement dans le cycle de la nature. En se noyant, il redonnerait son corps à la nature et deviendrait « *part of the world* », c'est-à-dire une partie du monde sauvage.

Cependant, Will ne sera pas avalé par les eaux troubles de la rivière puisque, comme dans *Un vent se lève qui éparpille*, il verra apparaître des humains dans la rivière. Or les grandes mains que voit l'Oncle Will n'appartiennent pas à un monstre-Nature, mais à sa nièce Suzanne : « *I felt your hands on my chest, pushing me up to the surface. [...] I fought it, chest heaving, but you are a strong girl.* » (TBS, p. 191) Dans le roman de Dalpé, les mains sont celles de la rivière et elles tirent Rose vers le fond. Mais ici, les mains de Suzanne sont une apparition salvatrice et cherchent à tirer l'homme de l'eau. En somme, Will s'imagine un être cher quand il côtoie la mort par la noyade, alors que Tante Rose s'imagine son mari infidèle qu'elle déteste. Ainsi, dans *Through Black Spruce*, la haine est remplacée

l'amour et c'est cette émotion positive qui réussit à sauver l'homme aux prises avec l'appel de la mort.

Selon Atwood, « la mort par la Nature interposée », c'est-à-dire causée par la nature et non par un accident quelconque ou par une maladie, « est d'une fréquence surprenante dans la littérature canadienne⁵¹⁷ ». Parmi les éléments assassins possibles, elle inclut le feu, que nous avons analysé précédemment, ainsi que la « noyade et la congélation⁵¹⁸ », qui sont, selon elle, « les deux méthodes de meurtre “naturel” préférées par l'auteur canadien⁵¹⁹ » :

la première est privilégiée par les poètes, peut-être à cause de ses possibilités métaphoriques d'une descente dans l'inconscient; la deuxième, par les prosateurs. La raison en saute aux yeux, si on envisage les autres méthodes offertes par l'environnement réel. L'abondance de la neige et de l'eau au Canada constituent de bons outils meurtriers.⁵²⁰

Certains personnages de Dalpé et de Boyden attestent de la possibilité de la « mort par la Nature interposée », et plus particulièrement du danger incontestable du monstre-Nature aquatique. Bien que Will échappe à la noyade, Tante Rose, elle, périt sous l'attaque des deux éléments meurtriers les plus fréquents, alors qu'elle passe tout près de se noyer pour finalement mourir gelée, là où elle s'est « s'effondr[ée] avec ce qui reste du bonhomme de neige à moitié fondu, borgne et manchot, tout jaune de la pisse des chiens du voisinage » (UVSL, p. 111). D'autres passages s'arrêtent au danger du gel, ce qui n'est guère étonnant dans la description du *wilderness* nordique.

⁵¹⁷ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, *op.cit.*, p. 54.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ *Ibid.*

Affronter le Nord : le thème de la survivance

Dans l'imaginaire populaire, le Nord inspire et effraie; il est à la fois hostile et attirant⁵²¹. Comme les *wilderness* forestiers, minéraux et aquatiques, le Nord semble posséder une puissance magnétique, mais qui tend ultimement un piège, une voix qui hèle, mais qui « *would lead you on and do you in; [...] would drive you crazy, and, finally, would claim you for its own*⁵²² ». Le Nord est dangereux parce qu'il est associé à la perte : « *[It] has frequently been credited with driving strong men mad*⁵²³ ».

Les textes de Boyden ne cachent pas la dureté et la difficulté de la vie en forêt. L'espace littéraire y est décrit comme le « *rough country of Northern Ontario* » (BWAT, p. 81) même par ceux qui y habitent et qui fréquentent donc la nature sauvage de façon quotidienne. Les personnages qui se rendent dans la forêt profonde et qui s'immergent pleinement au cœur de l'espace forestier, font part de cette « *tough life in the bush* » (TBS, p. 306). Un certain savoir-faire forestier est requis pour naviguer la forêt dangereuse et survivre aux dangers du bois. Souvent cet ensemble de connaissances exige une grande force physique. Par exemple, quand la vieille tante dans *Three Day Road* retrouve son neveu après son service militaire, elle s'inquiète pour le jeune homme devenu amputé et toxicomane dans les tranchées de la Première Guerre mondiale. En le ramenant à la maison, elle se dit qu'il n'est plus assez fort pour la vie en forêt : « *Even if he were to survive this paddle home, how will he survive in the bush? He is clumsy on his crutches. In a few winters I will be too old to continue hunting for him. What then?* (TDR, p. 290) ». Les bois sont déjà dangereux, et l'infirmité s'avère être un défi de trop. L'oncle Will, dans *Through Black Spruce*, subit un sort semblable après de graves blessures : « *I'm told I won't be able to go out in the bush to*

⁵²¹ Margaret Atwood, *Strange Things*, *op.cit.*, p. 19.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*, p. 80.

make a living anymore. The right side of my body doesn't work too good. I might be prone to fits. » (TBS, p. 350) La sédentarité ne cadre certainement pas avec la vie dans les bois où il faut réagir vite et être constamment aux aguets. Le survivant forestier doit donc être un homme des bois typique, tel le personnage hypermasculinisé de la *frontier* américaine. La contrée sauvage dangereuse reste donc un lieu d'action, de vigilance constante et où la force physique est requise.

À ce sujet, Roderick Nash souligne la forte influence de Theodore Roosevelt, grâce à qui le *wilderness* vint à être associé à « *that vigorous manliness for the lack of which in a nation as in an individual, the possession of no other qualities can atone*⁵²⁴ ». Sherrill E. Grace, pour sa part, soutient même que le Nord sauvage « *has been constructed and represented as feminized space in which to test white male identity, virility, and competence*⁵²⁵. » Quand la mère d'Annie, dans *Through Black Spruce*, s'inquiète pour sa fille qui a décidé de s'installer dans le chalet familial aux abords du village, elle fait preuve de la persistance de l'image de la forêt comme étant le domaine des hommes : « *I'll never get used to you going out in the bush alone* », dit-elle (TBS, p. 34). Or, comme nous l'avons vu, Annie sait très bien se débrouiller. Boyden lui-même souligne qu'il a voulu renverser les stéréotypes machistes lorsqu'il a conçu le personnage d'Annie : « *I'm taking the "beautiful Indian maiden" and showing her to be really tough inside*⁵²⁶. » Boyden offre donc un exemple de femme forte, capable d'affronter le Nord.

Or le Nord comporte aussi un danger qui menace hommes et femmes, faibles et forts, tous, véritablement, de façon égale : son climat extrême. En effet, la région nordique, qui est

⁵²⁴ Roderick Nash, *op.cit.*, p. 150.

⁵²⁵ Sherrill E. Grace, *loc.cit.*, p. 73.

⁵²⁶ Sam McKegney, « Manhood Through Vulnerability. A Conversation with Joseph Boyden », *op.cit.*, p. 163.

connue depuis longtemps pour ses « *stern environmental limits*⁵²⁷ », a été décrite comme « inhospitalière⁵²⁸ », dès le XVIII^e siècle, par un marchand qui l’a parcourue en plein hiver :

*only a single family can live together in the winter season; and they sometimes seeks sustenance in vain, on an area of five hundred square miles. They can stay in one place till they have destroyed all the hares; and when these fail, they have no resource but in the leaves and shoots of trees, or in defect of these in cannibalism.*⁵²⁹

Ce genre de description horrifiante a marqué l’imaginaire collectif canadien, et persiste depuis les débuts de la colonisation. Le Nord est toujours vu comme un lieu « *where physical survival requires protection. As natural Northerners, our protection from the elements is paramount*⁵³⁰ », affirme West. Affronter le Nord, c’est donc vivre dans des conditions extrêmes et mener une bataille constante pour sa survie. Selon Atwood le thème de la survivance serait même « le symbole centralisateur pour le Canada⁵³¹ ». Elle fonde son assertion sur la récurrence du thème de la survie dans la littérature canadienne-anglaise et canadienne-française. La survivance est représentée dans la littérature, selon Atwood, par la mise en scène d’une appréhension de risque physique, de la sensation d’une menace contre sa personne ou d’une situation de vie ou de mort. La survivance est effectivement présente dans les œuvres de Dalpé et de Boyden, alors que de nombreux personnages doivent affronter le *wilderness* nordique.

⁵²⁷ Alexander Henry, *Travels and Adventures in Canada and the Indian Territory between the Years 1760 and 1776*, Rutland, C.E. Tuttle, 1969, p. 208-209, cité par James Daschuk, *Clearing the Plains. Disease, Politics of Starvation, and the Loss of Aboriginal Life*, Regina, University of Regina Press, 2013, p. 15.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ Douglas A. West, *loc.cit.*, p. 111.

⁵³¹ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne, op.cit.*, p. 32.

L'hiver et les grands froids

Daniel Chartier identifie le climat glacial comme un élément distinctif de la représentation de l'espace nordique⁵³². Le froid est effectivement une caractéristique incontournable de la définition du Nord canadien, une caractéristique qui serait même essentielle à la construction de l'identité canadienne. Mais ce sont aussi les températures glaciales qui font du Nord un *wilderness* dangereux. En plein hiver, le Nord s'avère plus menaçant que jamais. C'est parce que « tout s'écrit sous le signe de la rareté⁵³³ » :

le manque menace, la pénurie fonctionne comme un risque réel [...] La conservation de l'énergie vitale, mise à mal par le climat et les conditions d'existence, agit en objectif prioritaire. La chasse, la pêche et la conservation des aliments visent la pure et simple perpétuation du corps et de ses vitalités.⁵³⁴

Parce que la Nature y est sans pitié, on a « l'impression que l'homme qui vit au Nord a été “déplacé”, qu'il ne devrait pas se retrouver là, qu'il est un “déraciné volontaire” arraché du climat “normal”⁵³⁵. » Le froid serait « fait pour décourager l'humain, interdire l'homme et rendre impossible la vie normale⁵³⁶ ». À cause de ses grands froids, l'hiver du Nord s'apparente bien évidemment à un espace sauvage, là où l'homme n'aurait pas sa place.

Il importe donc de ne considérer, non pas seulement le Nord, mais plus particulièrement le Nord hivernal, comme un *wilderness* provoquant la terreur. À ce titre, dans l'entretien qu'il accorde à Daniel Chartier, Louis-Edmond Hamelin soutient que l'hiver est un espace⁵³⁷. Le chercheur distingue même deux « hivernies », c'est-à-dire deux hivers à considérer en tant que lieux. La première relève du « physique, naturel⁵³⁸ », soit l'hiver

⁵³² Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », *op.cit.*, p. 14.

⁵³³ Michel Onfray, *op.cit.*, p. 63.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Daniel Chartier, « Introduction – Penser le monde froid », *op.cit.*, p. 13.

⁵³⁶ Michel Onfray, *op.cit.*, p. 29.

⁵³⁷ Daniel Chartier et Jean Désy, *op.cit.*, p. 35.

⁵³⁸ *Ibid.*

météorologique tel qu'on le connaît, alors que la deuxième tient de la cognition, soit « ce que les gens pensent de l'hiver, [...] l'hiver qu'ils se construisent dans leur tête⁵³⁹ ». Selon Hamelin, ce phénomène correspond à vivre l'hiver bien avant l'arrivée des temps froids, c'est-à-dire à habiter l'hivernie mentale pour se préparer à affronter le gel, ainsi qu'à ressentir un malaise en fin d'hiver, voire « le “*cabin fever*” des anglophones⁵⁴⁰ ». Dans les deux cas, Hamelin suggère que ces gens vivent dans une « hivernie mentale », car il existe un « espace de l'hiver, bien qu'il ne correspond[e] pas à l'espace réel⁵⁴¹ ». En somme, « l'hivernie mentale est un concept qui permet de saisir la conscience de l'hiver⁵⁴² ». L'hiver est aussi un temps, il a une durée⁵⁴³, qui varie d'une région à l'autre, s'étalant sur une plus longue période pour les habitants du Nord que pour ceux du Sud⁵⁴⁴. Par ces deux caractéristiques, soit son inscription dans l'espace et dans le temps, l'hiver ressemble donc à d'autres formes de *wilderness* définies précédemment.

Pour Michel Onfray, qui étudie le Nord polaire, la température qui « descend à des chiffres inouïs » peut être caractérisée d'« inhumaine⁵⁴⁵ ». Bien que l'espace nordique circonscrit par l'étude d'Onfray soit un peu éloigné de notre région boréale, les associations symboliques sont bien semblables. L'hiver peut être, par exemple, un enfer semblable à celui repéré dans les trous des mines, alors que même Dante « l'associe aux châtiments infernaux réservés aux traîtres en tout genre⁵⁴⁶ ». Le danger de l'hiver dans les œuvres du corpus est mesurable puisque les températures atteintes sont certainement assez basses pour faire souffrir. Dans *Le Chien*, par exemple, on rapporte « des frettes de moins trente » (LC, p. 33)

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ Michel Onfray, *op.cit.*, p. 29.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

ou encore « de moins quarante » (LC, p. 90). Dans *Born With a Tooth*, le narrateur soutient que « *there aren't too many reasons to go outside in the dark when it's minus forty and trees pop and crack in the cold.* » (BWAT, p. 6) Ailleurs, on note même un froid encore plus extrême, qui serait « à pierre fendre; une semaine où le moins quarante en plein soleil est descendu souvent jusqu'à frôler le moins soixante en fin de nuit et même à l'aube! » (UVSL, p. 18) Il est donc évident que le froid de la région concernée peut, lui aussi, atteindre l'inouï.

Le froid excessif, comme la neige, isole les personnages. Les maisons et leurs habitants sont cloîtrés alors qu'il y a de la neige « *that's climbed up half the window* (TBS, p. 328). Dans une nouvelle de *Born With a Tooth*, le narrateur raconte qu'un blizzard particulièrement cruel a déjà « *shut down the rez and kept almost everyone indoors for three days* » (BWAT, p. 35). Parfois, ce sont les moyens de transport qui sont paralysés par le froid, ce qui rend impossible le déplacement : « *It's so cold outside, the battery on my snowmobile drained again.* » (TBS, p. 7) Le climat accentue ainsi l'effet d'oppression du lieu. Il semble que le mois de février, qui est en plein cœur de l'hiver canadien, soit considéré comme le plus difficile à vivre. On dit qu'il s'agit du « *deadest month* » (TBS, p. 5) et que les villageois en ressentent les effets : « *I guess people are February stir-crazy.* » (TBS, p. 46) Dans *Un vent se lève qui éparpille*, Marcel et ses amis partent justement pour une « fin de semaine de party » (UVSL, p. 18) parce qu'il « n'y a rien de mieux à faire en plein février » (UVSL, p. 18). En fait, le mois le plus brutal de la saison hivernale est même inscrit dans le langage métaphorique des habitants de la région, comme dans « *I'm cold in the way a Moose River night in February is cold.* » (TBS, p. 331) Somme toute, même s'il ne s'agit pas de l'Arctique, la région boréale, chez Dalpé et Boyden, est tout aussi frigorifique et il est difficile d'y vivre en plein hiver.

En fait, l'hiver a un effet sur tous les sens : « la vue, l'odorat et le toucher en souffrent, ce qui provoque une forme de paralysie saisonnière⁵⁴⁷. » D'abord, la vue est assaillie par le blanc aveuglant de la neige qui recouvre l'entièreté du paysage. Certains bûcherons dans *Gens d'ici*, par exemple, doivent travailler « au plus creux de l'hiver / dans une neige folle, blanche, éclatante de lumière » (GD, p. 57), ce qui rend leur tâche difficile. Dans *Through Black Spruce*, Annie souligne que les reflets des rayons du soleil sur la blancheur de la neige sont très problématiques :

The sun glaring on the snow begins to give me a headache. I narrow my eyes as much as I can so that the sun on snow flashes white with each bump of my snowmobile. I keep the throttle steady and just follow the wide river, my eyes squeezed nearly shut now against the bright light and wind. I begin to enjoy driving almost blind. A thrill in this, the light playing tricks with me. (TBS, p. 48-49)

L'hiver aurait aussi une odeur, qu'Annie remarque sur son amie Eva quand cette dernière entre chez elle lors d'une journée particulièrement froide : « *“You made it,” I say as Eva stomps inside, kicking snow off her boots. She smells of the cold. “Ever freezing out!”* » (TBS, p. 216) L'ouïe est aussi touchée, car l'hiver s'avère être un monde largement silencieux : « *It's so cold today, the world is silent.* » (TBS, p. 9) Seul le bruit des arbres gelés, qui languissent sous de lourdes charges de neige, percent le silence : « *The bush on the far side was quieter out of the wind, so quiet that the creak of bare limbs in the snowfall sounded like the muffled grinding of teeth* » (TBS, p. 280).

Selon Onfray, le froid est aussi une épreuve pour l'humain qui doit l'affronter, parce qu'il « transforme le corps en plaie, en perpétuelle occasion de souffrance. Le gel attaque sans prévenir, il pince, mord, coupe, sectionne et détruit sans qu'on s'en aperçoive⁵⁴⁸ ». Le froid mordant de l'hiver de la région boréale fait en sorte qu'il est difficile d'y vivre parce que le corps s'y adapte difficilement et en subit les effets pénibles : « *Pulling my moosehide*

⁵⁴⁷ Katri Suhonen, « “Partout de la neige entassée, comme du linge à laver” : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », *Voix et Images*, vol. 37, n° 2, (110), 2012, p. 119.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

hat tight over my ears, I roll out onto the river, the wind so cold my eyes water and the tears freeze on my cheeks. Goddamn it's hard to be back here. » (TBS, p. 7) Le froid fait mal quand on respire : « *The first breaths of cold air make my lungs hurt.* » (TBS, p. 97) Le gel, pour sa part, restreint le mouvement du corps : « *My jeans and jacket were already frozen worse than a straitjacket* » (TBS, p. 3). Mais surtout, il cause une douleur perceptible, faisant surtout mal aux plus délicates extrémités du corps, soit les doigts. Dans *Through Black Spruce*, Will annonce dès l'incipit que ses « *fingers had lost all feeling* » (TBS, p. 3) alors qu'ils sont exposés au climat glacial. Puis, la boucle est bouclée quand ses doigts gèlent aussi au dénouement : « *my naked hands are pressed into the snow under me. They feel like they're on fire. I can't move them. I know this pain. They're getting frostbitten.* » (TBS, p. 334) Le dégel de la peau est tout aussi éprouvant : « *My hands throb now. At least the burn is done, but if they ever begin to thaw again, I will scream.* » (TBS, p. 336) L'engelure est ici comparée à une brûlure, description assez juste de la sensation, qui rappelle aussi l'association de l'hiver à l'enfer chez Dante.

Mais le plus grand danger hivernal c'est sans doute celui de mourir gelé. Le menace constante est parfois métaphorique comme dans « *a ten-minute drive across the river and I feel like I'm freezing to death* » (TBS, p. 97), mais peut aussi être bien réelle, comme lorsque l'avion de l'Oncle Will, par exemple, s'écrase dans le bois au nord de Moosonee, un soir de janvier. Will passe immédiatement en mode de survivance : « *The snow's deep here, nieces. I'm tired but I have to keep walking. I'm so tired, but I've got to get up or I'll freeze to death.* » (TBS, p. 4) Dans le passage suivant, le *wilderness* hivernal emprunte des caractéristiques au monstre-Nature atwoodien :

the cold came, presented itself in such a forceful way that I had two choices. The first was to assume that the cold was a living thing that chased me and wanted to suck the life from me. I could get angry at it, desperat for some sense of fairness in the world, and then begin to panic. Or my second option

was to make up my mind that the cold, that nature, was just an unfortunate clash of weather systems. If I made my mind up this second way, that the physical world no longer held vengeance and evil just beyond the black shadow of spruce, then I'd try and make do with what I had. (TBS, p. 2)

Will remarque d'abord la force de la nature. Parce qu'elle semble lui vouloir du mal, et même désirer lui enlever la vie, elle lui apparaît comme monstrueuse et malintentionnée. Il perçoit en elle une volonté maléfique. Bien qu'il essaie aussi d'analyser sa situation précaire de façon plus rationnelle, il sent la panique monter en lui. Il s'avère impossible de contrôler le froid, car, comme l'expliquent les théoriciens de la psychologie environnementale, « il y a stress à partir du moment où il y a *perte de contrôle sur l'environnement* dans lequel on se trouve⁵⁴⁹ ». C'est la nature sauvage qui domine et qui s'avère, à nouveau, bien plus puissante que l'humain qui y pénètre.

Par ailleurs, Onfray soutient que « l'expérience du froid met en contact avec l'éternité des temps voués à Thanatos⁵⁵⁰ ». Le climat nordique appartient donc à un « temps primitif⁵⁵¹ ». Dans *Through Black Spruce*, l'Oncle Will souligne une temporalité spécifique à l'hiver. L'homme préfère d'abord le calendrier naturel : « *Who needs the white man's calendar when you have the sun and moon and stars?* » (TBS, p. 189) Il soutient même qu'il se sent en contrôle lorsqu'il opte pour le mode du monde sauvage, car « *out here in the bush, time is what you make it* » (TBS, p. 189). Cependant, après plusieurs mois en forêt, « *as the days and the nights turned colder* » (TBS, p. 279), l'hiver, avec sa neige et son climat, vient modifier sa perception des choses et brouiller ses repères temporels : « *Me, I'd lost track of counting days in this grey world I chose.* » (TBS, p. 282) Le début de l'hiver lui paraît donc perpétuel, et ce, parce qu'il est d'une seule couleur, soit le gris, le terne, qui, comme la première neige qui est « *thick and heavy, covering everything* » (TBS, p. 279), impose une

⁵⁴⁹ Gustave-Nicolas Fischer, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁵⁰ Michel Onfray, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

neutralité et une uniformité au monde. Vraiment tout lui semble soudainement être teint de cette même triste couleur : « *The grey of the sky melted into the earth* » (TBS, p. 283). Will craint plus que tout les nuits hivernales qui semblent elles aussi éternelles, « *the nights that didn't allow day to return for another sixteen hours. And it would only get worse.* » (TBS, p. 282) L'homme a peur parce que les journées raccourcissent et le plonge à nouveau dans une seule et même couleur – le noir. Il se met dès lors à rêver à cet autre monde, « *the world of warm houses and people and dirt roads* » (TBS, p. 282), c'est-à-dire à l'espace civilisé où il serait loin du *wilderness*.

Dans *Le Chien*, le lieu est défini par son froid quasi constant. Comme le dit la mère, dans le Nord, « soit t'es dans l'hiver, soit tu l'attends » (p. 57). Ainsi, la météo imposerait une temporalité liée au monde naturel. L'hiver dans le Nord n'est pas restreint aux mêmes mois que celui des régions plus au sud, « à cause d'la neige qui peut t'tomber sur la tête au mois de juin, pis les gels qui peuvent arriver début septembre » (LC, p. 54). L'hiver participe donc d'un certain « désordre » temporel. La mère, dans *Le chien*, rapporte qu'elle trouve difficile de distinguer un hiver de l'autre alors que l'hiver se distingue à peine de l'été :

Vingt ans. Ç'a pris un bout de temps avant que je m'en aperçoive. Le temps passe si vite. Un hiver en attend pas un autre. Tout à coup, ça n'en faisait cinq! [...] Un hiver en attend pas un autre, pis les comptes ont été payés pendant vingt ans à tous les débuts de mois. (LC, p. 35)

À cause du froid constant, les années se mêlent et deviennent indissociables les unes des autres. Le climat déforme donc l'expérience du temps, pour la mère de Jay comme pour l'Oncle Will. Dans la pièce, la mère se sent *immobilisée* dans le temps, et ce, malgré l'écoulement des années. L'hiver perpétuel donne l'impression d'une fixité temporelle. La répétition de la phrase « un hiver en attend pas un autre » souligne aussi l'impossibilité d'échapper à la saison insupportable. Il serait juste de dire ici que, l'hiver, comme les épinettes qu'elle déteste tant, rappelle à la mère qu'elle est prise au piège.

Conclusion

Somme toute, la dernière étape d'une expérience du *wilderness* telle que décrite par les théoriciens de la psychologie environnementale John A. Vucetich et Michael P. Nelson⁵⁵², investit la psychologie humaine et engendre une réaction de la part du participant. Il peut en résulter une certaine peur de la nature sauvage, surtout lorsque l'espace connote déjà le danger le plus primaire : « *One criterion of wilderness is its hostility, its "otherness", its ability to bewilder (as the etymology instructs)*⁵⁵³ ». La terreur suscitée par l'espace nordique est d'ailleurs bien présente dans les œuvres du corpus. D'autres réactions sont possibles, mais il est maintenant évident que le sentiment de danger constant a davantage marqué l'imaginaire littéraire des auteurs. En effet, la forêt boréale apparaît surtout comme un lieu dangereux. Elle est habitée par des hommes violents, voire des figures monstrueuses, tel le *Windigo*, qui symbolise la partie sauvage en soi, car « le sujet isolé dans la nature devient fou⁵⁵⁴ ». On y retrouve aussi le monstre-Nature, figure théorisée par Margaret Atwood. La forêt du Nord est capable d'emprisonner et de susciter un sentiment d'étouffement par sa densité.

D'autres types de *wilderness* sont aussi perçus comme dangereux. La forêt, les mines et les trous remplis de boue ou creusés dans le roc agissent aussi comme des prisons, et les personnages s'y sentent aussi pris au piège. La puissance tellurique paraît menaçante parce qu'elle confine les personnages dans des cavités physiques, mais aussi temporelles. Pour sa

⁵⁵² Voir John A. Vucetich and Michael P. Nelson, « Distinguishing Experiential and Physical Conceptions of Wilderness », dans Michael P. Nelson et J. Baird Callicott *op.cit.*, p. 612.

⁵⁵³ John Dixon Hunt, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁵⁴ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, *op.cit.*, p. 55.

part, le danger aquatique se manifeste par la force de ses rivières, où on risque de se noyer ou encore d'éveiller à nouveau un monstre.

Finalement, le Nord, ou plus spécifiquement le *wilderness* de l'hiver nordique, provoque la peur. Cet espace est d'abord genré, réservé aux durs qui peuvent affronter ses épreuves physiques et mentales. Puis, le froid fait en sorte que les personnages y sont isolés, et peuvent même en souffrir. Mais aussi, comme dans le trou, le temps de l'hiver paraît être en suspension, et promet une impression d'éternité.

La présence des personnages dans le *wilderness* s'inscrit donc sous le thème de la survivance. Ceux-ci doivent affronter une Nature « changeante, mouvante en permanence, [qui] [...] nous renvoie à une forme d'instabilité. Elle bouscule, empêche parfois d'agir, contraint, impose ses lois, naturelles, que nous ne pouvons pas toujours défier⁵⁵⁵. » La Nature semble donc posséder une certaine agentivité, qui, dans les textes de Dalpé et de Boyden, est représentée par la figure du monstre-Nature que prend forme dans les feux de forêt, dans le fond des rivières, et dans l'hiver qui inflige toutes sortes de maux. La métaphore de l'enfer parcourt tout autant les espaces que les éléments qui les composent, soit les feux, les puits de mines, et le froid de l'hiver.

Enfin, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les animaux et les autres bêtes vivantes qui vivent dans ces contrées sauvages évoquent un tout autre ensemble de symboles. Bien que certains fassent peur, ils ne sont pas toujours dangereux et il importe donc de considérer le *wilderness* vivant comme une caractéristique propre à l'espace nordique.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

CHAPITRE 4 : LE *WILDERNESS* VIVANT

« *Man responds to nature and his environment because he is part of them. He responds to the animals because he, too, is a living creature.* »
Kelly Oliver⁵⁵⁶

« *[L]’homme n’est pas spectateur ou acteur, il est simplement nature.* »
Giuseppe Penone⁵⁵⁷

L’Homme qui entre en relation avec le *wilderness* qui l’entoure entretient bien forcément un rapport avec tous les éléments qui le composent. Ainsi, dans les textes du corpus, les personnages créent des liens avec les animaux sauvages, tout comme ils le font avec la forêt, le roc, l’eau et le froid. Le rapport entre l’être humain et les animaux est cependant ambiguë puisque la place de l’Homme dans le règne animal est complexe. D’une part, l’Homme est un animal et est considéré comme tel par les biologistes et autres scientifiques. D’autre part, à cause de sa rationalité, l’Homme est vu comme distinct des animaux mais essentiellement par leur instinct, sans capacité de réflexion. Lorsque la bête est considérée comme l’Autre de l’Homme, l’animal est vu comme inférieur à l’humain. Mais, lorsque l’Homme est considéré comme « un animal parmi des millions d’animaux⁵⁵⁸ », les bêtes sont vues comme les égaux de l’Homme et entretiennent aisément une relation avec lui. Jean Birnbaun tranche la question lorsqu’il soutient que l’homme *doit* être vu comme appartenant au règne animal, car il correspond clairement à la définition qu’en proposent les biologistes, pour qui « l’animal est un être organisé pluricellulaire qui naît et qui meurt, capable aussi de se transformer, doué de volition et mobile, sensible, qui se nourrit d’autres

⁵⁵⁶ Kelly Oliver, *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*, New York, Columbia University Press, 2009, p. 72.

⁵⁵⁷ Giuseppe Penone, *Respirer l’ombre*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004, page de garde.

⁵⁵⁸ Jean Birnbaun, *Qui sont les animaux?*, Paris, Gallimard folio, coll. « essais », 2010, p. 69.

organismes vivants, élimine ses déchets et se reproduit⁵⁵⁹. » Selon Birnbaun, donc, « la question homme/animal n'est d'aucune pertinence⁵⁶⁰ ». Mon analyse adhère à cette conception de l'humain et de sa place dans le règne animal car c'est celle qui est privilégiée par les œuvres à l'étude. En effet, dans les textes du corpus, les animaux servent à représenter. Ils agissent alors comme des métaphores animales, aussi appelées des animétaphores⁵⁶¹, qui servent à représenter le Nord. Elles font habituellement appel à des figures du monstrueux. Les animétaphores et les rapports harmonieux avec les animaux sont tous les deux présents dans les œuvres de Dalpé et de Boyden

Mon analyse se fonde sur une démarche critique qui emprunte à la zoopolitique, telle que la définit Nicole Shukin :

*[Because] human social life [...] can[not] be abstracted from the lives of nonhuman others [...]. Zoopolitics [...] suggests an inescapable contiguity or bleed between bios and zoē, between a politics of human social life and a politics of animality that extends to other species.*⁵⁶²

Cette approche s'avère aussi idéale pour l'analyse littéraire car elle permet davantage d'analyses symboliques et anthropomorphiques : « *Animals are like us, but also unlike us. Because of this ambiguity, they are a perfect vehicle for expressing information about ourselves, to ourselves*⁵⁶³. » Mon étude des œuvres de Dalpé et de Boyden s'attardera aux relations entre les personnages et les insectes, les oiseaux, les multiples animaux qui font l'objet de la chasse, les espèces canines et la figure générique de la bête. J'étudierai aussi les transformations humaines en animaux, qu'il s'agisse de celles propres à la mythologie amérindienne ou encore celles qui tiennent plutôt du langage, voire de la métaphore.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ Ce concept est développé par Akira Mizuta Lippit dans *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000). J'aborde cette question en détail plus bas.

⁵⁶² Nicole Shukin « Introduction : New Life Forms and Functions of Animal Fetishism », *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 9.

⁵⁶³ Margo DeMello, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 287.

La représentation

Les animétaphores : le symbolisme à l'œuvre

Dans son ouvrage *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Lippit propose d'analyser des œuvres où se fusionnent aisément le monde humain et le monde animal. C'est pour désigner une figure de style intrinsèquement liée à l'animalité qu'il forme le néologisme d'« animétaphore » :

One finds a fantastic transversality at work between the animal and the metaphor – the animal is already a metaphor, the metaphor an animal. Together they transport to language, breathe into language, the vitality of another life, another expression : animal and metaphor, a metaphor made flesh, a living metaphor that is by definition not a metaphor, anti-metaphor – “animetaphor”⁵⁶⁴.

Dans les œuvres de mon corpus, un bon nombre d'animaux jouent le rôle d'animétaphores.

Ce sont d'abord les oiseaux qui servent à construire les nombreuses métaphores animales présentes dans les œuvres étudiées. Les perdrix, les huards, les corbeaux, les outardes et les geais gris sont investis de diverses significations précises. Soit les animétaphores aviaires se distinguent en fonction des espèces soit elles s'inscrivent dans le symbolisme traditionnel associé à l'oiseau qui représente la liberté.

La Fédération canadienne de la faune estime que « près de la moitié des oiseaux de l'Amérique du Nord dépendent de la forêt boréale à certains moments de l'année⁵⁶⁵ ». Certains y logent de façon permanente (les pics, les mésanges et les corbeaux sont mieux adaptées au climat hivernal que d'autres⁵⁶⁶) ou de façon saisonnière, comme les canards, les oies et les autres oiseaux migrateurs. Parmi les espèces les plus importantes dans les œuvres,

⁵⁶⁴ Akira Mizuta Lippit, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁶⁵ Fédération canadienne de la faune, *La forêt boréale canadienne, op.cit.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

la perdrix, gibier de chasse commun, aussi appelée gélinotte ou tétras⁵⁶⁷, évoque un fort lien à la forêt. Cet oiseau est présent seulement dans les textes de Boyden, où il est toujours découvert dans des lieux boisés. On aperçoit tantôt « *two grouse, fat but fast, scared up from a spruce* » (TBS, p. 263) ou on a droit à une comparaison comme dans « *like a grouse scared out of the bush by a shotgun blast* » (BWAT, p. 122). Généralement, l'oiseau appartient au ciel grâce à sa capacité de voler. Or, la perdrix, qui se cache au cœur de la forêt et qui semble s'envoler uniquement lorsqu'elle est menacée, appartient davantage à la terre. Ce lien, bien que surprenant, ne contredit pas le symbolisme traditionnel de l'oiseau. En effet, dans le *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, on note que « l'oiseau [...] a un rôle d'intermédiaire entre la terre et le ciel⁵⁶⁸ ». La perdrix semble appartenir davantage au premier lieu.

De façon similaire, le huard, aussi appelé plongeon huard⁵⁶⁹, agit pour sa part, à titre de lien au monde aquatique. Cette espèce, qui est « confinée à l'hémisphère nord⁵⁷⁰ » apparaît aussi uniquement dans les textes de Boyden. L'oiseau aquatique a « de la difficulté à marcher sur la terre ferme⁵⁷¹ » tant il a les palmes adaptées à la nage. Il va donc de soi qu'il serve de référent pour des comparaisons comme « *like a loon, I dive into the water* » (TBS, p. 162) quand un personnage s'adonne à la natation. Le huard possède aussi d'autres facultés remarquables. Dans la nouvelle « Painted Tongue » du recueil *Born with a Tooth*, le personnage éponyme entend un son reconnaissable, le cri du huard : « *Painted Tongue cocked his ear to a loon calling from the lake and it was like a dream, the sound dancing*

⁵⁶⁷ H.G. Lumsden, « Gibier à plume », *L'Encyclopédie canadienne*, [en ligne]

(<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/gibier-a-plume/>). Consulté le 13 septembre 2017.

⁵⁶⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 557.

⁵⁶⁹ R. D. James, « Plongeon (oiseau) », *L'Encyclopédie canadienne*, [en ligne]

(<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/plongeon-oiseau/>). Consulté le 13 septembre 2017.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

across the big water, the water pulling the sun into it. » (BWAT, p. 53) La plainte du plongeon huard, qui est dite « lugubre⁵⁷² ». Comme elle « rappelle le hurlement du loup⁵⁷³ », elle est souvent vue comme « le symbole de l'atmosphère du Nord canadien⁵⁷⁴ ». Pour Painted Tongue, qui est exilé à Toronto, le cri de l'oiseau et son lien consubstantiel au lac symbolisent son Nord natal. Le « *big water* » où nage le huard semble magnétique, avalant en son sein le soleil couchant. Le lac Ontario est, à ce sens, similaire au Nord et à la forêt qui sont, eux aussi, dotés de pouvoirs magnétiques. Dans cet « appel » du lac qui évoque l'appel du Nord ou l'appel de la forêt, on peut donc voir une nostalgie du lieu d'origine de ce jeune homme autochtone exilé dans la grande ville.

Les corbeaux sont présents chez les deux auteurs. Chez Dalpé, on retrouve cet oiseau dans le recueil de poésie *Les murs de nos villages*. On a droit à un visage qui « rit plus fort que le cri du corbeau noir » (LMNV, p. 14), puis à « un corbeau solitaire [qui] rit et chante » (LMNV, p. 29). Le corbeau est donc surtout retenu dans la poésie dalpéenne pour son bruit, mais aussi pour sa couleur. Traditionnellement, « la couleur [du corbeau], son cri lugubre, le fait aussi qu'il se nourrit d'animaux morts, en font pour nous un *oiseau de mauvais augure*⁵⁷⁵. » Le corbeau chez Dalpé est donc un symbole éminemment négatif, qui vient nuancer le thème de la fierté communautaire qui émane du recueil. Chez Boyden, l'oiseau noir est aussi associé au mauvais présage. Dans la nouvelle « Gasoline » (BWAT, p. 205), un jeune homme se donne le pseudonyme Crow et cette association évidente à l'oiseau de malheur annonce déjà une fin de récit tragique. Le jeune homme, dont le véritable prénom est Francis (BWAT, p. 215), préfère son nouveau nom qui symbolise « la solitude, ou plutôt

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 233.

de l'isolement volontaire de celui qui a décidé de vivre à un plan supérieur⁵⁷⁶ ». En tant que Crow, Francis est donc « *the invincible, invisible man. Stabbed one hundred times and still alive!* » (BWAT, p. 212). Malheureusement, Crow se croit véritablement invincible, ce qui le convainc de jouer au pyromane et de mettre le feu à la maison familiale. Parmi les flammes, le jeune homme revêt les mêmes couleurs que son animal totem :

Crow's arms stretching up higher until feathers made from that stuff that doesn't burn sprout from his arms, then his chest and shoulders, feathers sprouting on his ass, even, and on his legs. The feathers singe black and he lets out a might caw that swallows up the blue flame and Francis is Crow. Black Crow. Burnt by fire and slashed by knives and indestructible, flying above Sharpening Teeth and across the river, free. (BWAT, p. 209)

Crow se croit aussi capable de voler. Parce qu'il ici est sous l'effet de drogues, ce vol lui paraît vrai, mais il représente plutôt une désinvolture adolescente. Or, le prochain vol de Crow sera bien réel. En effet, après l'inhalation de gazoline et son jeu de pyromane qui devient un incendie criminel, Crow sera hospitalisé en attendant d'être envoyé en prison : « *Jack-ass the cop is posted at his door until he's well enough to fly out to Cochcrane for court. "There's no getting out of this one with easy time," Jack tells him. "No more juvie hall for you. You entered the big time."* » (BWAT, p. 214). Puis, Crow se met à tousser et cracher de la suie et du sang. C'est alors que le corbeau solitaire devient plutôt un corbeau de la solitude, car le jeune homme ne pourra pas se rendre aux funérailles de sa sœur, morte dans l'incendie qu'il a causé. Il demeurera seul avec sa culpabilité.

Par ailleurs, les outardes, autres oiseaux qui sont très fréquemment mentionnés dans les textes des deux auteurs, servent aussi d'animétaphores. Dans les textes de Boyden, elles sont plutôt des proies pour la chasse. Il s'agit d'une activité traditionnelle qui rassemble les familles : « *We sit with our old father and speak of the spring goose hunt.* » (BWAT, p. 82) Les camps de chasse sont transmis de génération en génération et les personnages prennent

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 235.

plaisir à se rendre à leur « *family's old goose camp* » (TBS, p. 8). Les outardes et la chasse sont donc liées aux souvenirs, à la tradition et aux aînés de la famille : « *Noah thought about the white canvas tent the family would live in for a week and the goose blinds he would help to repair and then sit quietly with Grandfather, waiting for geese to see the decoys set out in the water a few yards from the blinds.* » (BWAT, p. 142) Surtout, parce que les outardes sont des oiseaux migrateurs, elles sont associées aux changements des saisons et au passage du temps : « *October faded with the last of the geese.* » (TBS, p. 265) Leur départ sert donc de marqueur temporel comme dans « *when the geese left that autumn* » (BWAT, p. 159). Adrian Tanner, dans « *Bringing Home Animals : Religious Ideology and the Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters* », souligne que

*the two-season annual cycle is also seen by the Cree as being a major force in the lives of many of the animals on which they live; two important examples are bears [...] and migratory birds, the arrival of the earliest being determined by the presence of open water, and which fly south, in most cases, during the month before freeze-up*⁵⁷⁷.

Surtout, Tanner explique que le cycle migrateur des oiseaux sert de modèle ou impose un « *seasonal symbolic parallel*⁵⁷⁸ » entre la vie sociale des animaux et celle des humains⁵⁷⁹. L'arrivée des outardes indique donc la reprise des activités telles que la chasse : « *Grandfather pointed out some early geese arriving at their summer grounds, a small v that looked tiny so far up in the air. "We'll go to goose camp soon", he said* » (BWAT, p. 142).

La migration des bernaches sert aussi d'animétophore pour la mort ou le passage vers la mort. Traditionnellement, « le signe de l'outarde [est un] symbole de l'union des âmes et de la fécondité, de la descente des âmes dans la matière⁵⁸⁰ ». Dans la nouvelle qui porte son nom, Old Man établit un parallèle entre sa fille défunte Minnie, qu'il surnomme « *my Little*

⁵⁷⁷ Adrian Tanner, *loc.cit.*, p. 31.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 557.

Goose » (BWAT, p. 238) et une outarde qu'il a adoptée comme animal de compagnie. Il raconte qu'il avait laissé ses deux « oisillons » au camp de chasse alors qu'il était parti vérifier ses pièges. Puis, « *when I returned, my Minnie was gone [...] Hours later, I noticed that my bird was gone too. Both of them, gone without a trace* » (BWAT, p. 238). Plus tard, les policiers annoncent à Old Man que Minnie serait morte noyée. Le narrateur indique que le cœur de sa femme s'est alors brisé « *from the weight of [their] Little Goose being gone* » (BWAT, p. 238). Le départ de la petite outarde, Minnie, auquel il est fait allusion ici, est évidemment celui de la mort. Cependant, le fait d'avoir donné un surnom d'oiseau à sa fille permet dès le début une mise en parallèle entre la fille et l'animal, ce qui crée un lien intrinsèque entre leurs deux cheminements. La disparition de l'oiseau est un présage de la disparition de l'enfant. La migration aviaire est aussi liée au concept de la mort, car celle-ci pourrait être vue comme une dernière migration. En fait, Minnie entreprend même un véritable vol final lors de ses funérailles, alors que son corps sera transporté par avion :

I stood watching the plane come in. I watched it touch the earth, slide its wheels on the gravel like a goose slides its landing feet onto water. Then I watched some nephews and grandsons lift the casket from the belly of that goose and into the back of a pickup truck. (BWAT, p. 234-235)

Ici, c'est l'avion qui est transformé en outarde plutôt que la fille, mais l'image de l'outarde-faucheuse persiste puisque l'engin est doté de pattes d'oies à l'atterrissage et que sa soute se transforme en ventre d'oie. Ce ventre, d'ailleurs, connote la fécondité. Après son vol d'oiseau, Minnie sort du ventre de l'avion-bernache, signifiant ainsi une renaissance, alors qu'elle retourne ainsi à la matière et qu'elle s'inscrit dans le cycle naturel de la vie.

Dans une autre nouvelle du recueil *Born with a Tooth*, l'outarde sert à nouveau d'animétaphore de la mort. Le personnage de Legless Joe fait un rêve bien étrange dans lequel Dieu lui-même lui sert à souper :

We're all about to eat. He picks up a big silver lid in the middle of the table and a Canada goose pops out and struts about the table, ruffling its feathers. The goose stops in front of Linda and honks and Linda stands up. I'm happy I can picture her face again. She climbs onto the table and begins to grow small, shrinking before our eyes. She climbs on the goose's back and it flaps its wings and flies off as Linda looks back at us, smiling and waving. (BWAT, p. 200)

La jeune Linda qui s'envole à dos de bernache est la nièce de Joe qui s'est enlevé la vie alors qu'elle était « *all by herself at school in Timmins* » (BWAT, p. 190). Il y a donc ici deux migrations, soit celle du déménagement de la réserve vers Timmins, mais aussi celle de la mort par suicide. Legless Joe avait déjà fait un autre rêve prémonitoire la nuit de la mort de sa nièce : « *when I dreamt my niece Linda was dead last night, I knew she really was when I woke this morning. She killed herself, I knew.* » (BWAT, p. 190) Mais le deuxième rêve dans lequel il voit Linda, bien heureuse, monter sur l'outarde, confirme le cheminement de son âme vers le monde des défunts.

Chez Dalpé, l'envol des outardes est aussi une image assez sinistre : « nos rêves / envolées d'outardes et odeur du bois brûlé » (GD, p. 14). Les outardes, comme le bois qui brûle et s'envole en fumée, disparaissent dans le ciel. Les rêves qui y sont associés, sont donc, par l'entremise de la métaphore, eux aussi destinés à s'évaporer et à disparaître. Elles sont cependant d'abord et avant tout un symbole du Nord dans les textes de Dalpé. Aussi appelées bernaches du Canada⁵⁸¹, ces oiseaux font partie des espèces d'oies qui « se reproduisent dans la forêt boréale et dans la toundra⁵⁸² », du printemps à l'automne. Puisqu'elles sont très présentes dans la région nordique ciblée, il est donc normal qu'elles servent à la représenter. Dans *Gens d'ici*, l'énonciateur s'adresse aux gens éponymes en indiquant « vous qui avez entendu tellement souvent / les cris des outardes » (GD, p. 16). Il évoque ainsi la forte présence de ces grands oiseaux dans le nord ontarien. Dans *Nickel*, la

⁵⁸¹ F. G. Cooch, « Oies », *L'Encyclopédie canadienne*, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/oies/>). Consulté le 13 septembre 2017.

⁵⁸² *Ibid.*

découverte des outardes servirait même d'initiation au Nord pour les mineurs immigrants nouvellement arrivés dans la région :

GIUSEPPE : Alberto come si dice... les oiseaux-là?

ALBERTO : Des outardes.

GIUSEPPE : Cosa... Lente.

ALBERTO : Des ou-tar-des.

GIUSEPPE : Des outardés... (*Nickel*, p. 44)

La présentation des outardes sert alors de métaphore de l'accueil dans la région.

Il faut aussi souligner la présence du geai gris dit « *whiskeyjack* », oiseau qui joue un rôle central dans le roman *Three Day Road*. L'ami du narrateur, Elijah, explique à ses confrères soldats que son nom cri est *Weesageechak*, bien que les anglais le prononcent « *Whiskeyjack* » (TDR, p. 154), nom du geai gris. Elijah explique que selon la tradition crie,

Weesageechak is the trickster, the one who takes different forms at will. Hudson's Bay Company traders [...] saw the trickster in the whiskeyjack, the grey jay that loves to hear his own voice, is bold enough to steal food from their hands when they were not watching. (TDR, p. 154)

Le soldat Elijah se voit donc transformé en geai gris audacieux. Parce qu'il est un soldat prolifique, ayant tué cinq hommes par mois depuis son arrivée dans les tranchées (TDR, p. 154), ses confrères le surnomment d'ailleurs « *Whiskeyjack the Indian and Whiskeyjack the killer* » (TDR, p. 154), ce qui cadre bien avec la nouvelle image qu'il a de lui-même. Dès lors, le narrateur, Xavier, emprunte au langage aviaire pour décrire son ami. Quand Elijah se choisit une position de tireur embusqué, il trouve un cratère où « *he makes a nest* » (TDR, p. 327). Puis, quand ce dernier se drogue de morphine, Xavier dit qu'« *Elijah is flying* » (TDR, p. 326). Cependant, aux yeux de son ami Xavier, la transformation en geai gris sera plus néfaste : « *But here in this place Elijah is something more than just a bird, something more than the rest. Bigger and yet still more slight. Invisible.* » (TDR, p. 154) Xavier croit que, malgré son surnom, son ami est devenu, non pas le « *trickster* » des légendes crie, mais

plutôt un être encore plus monstrueux. Xavier voit son ami se métamorphoser en *wendigo*, animal qui cadre davantage avec la soif de mort de « *Whiskeyjack the killer* » (TDR, p. 154).

Finalement, les oiseaux, de façon générale, connotent la liberté. Dans son *Dictionary of Literary Symbols*, Ferber précise que les oiseaux sont friands d'indépendance⁵⁸³ et qu'ils seraient capables de transcender « *the mundane life*⁵⁸⁴ ». Grâce à leur capacité de voler, les oiseaux représentent « *freedom or escape from the gravity-bound lower world*⁵⁸⁵ ». Puisant ainsi dans le symbolisme traditionnel, les œuvres transforment les bêtes à plumes en symboles du désir d'émancipation des personnages. C'est d'abord le vol qui fascine et qui inspire un certain désir de transformation. Dans le langage poétique de Dalpé, la personnification est de mise. Dans *Les murs de nos villages*, le « je » énonciateur se voit en hirondelle : « qui vole sous le soleil tout haut tout haut / je ne suis qu'ailes et air et nuages / et je ne suis pas seul » (LMNV, p. 29). L'emprunt de la forme aviaire lui permet de s'élever vers le ciel et d'échapper à l'ennui du quotidien. Puis, parce qu'il n'est « plus seul », on devine que l'oiseau personnifié a aussi atteint le ciel au sens mystique, voire les cieux, là où il rejoint des proches défunts. Dans le langage tout aussi imagé du théâtre de Dalpé, l'oiseau servira aussi d'échappatoire libératrice. Dans *Nickel*, le jeune Jean-Marie rêve de se voir pousser des ailes :

Jean-Marie va grimper dans les roches...tout le monde va dormir puis Jean-Marie va se lever sur les roches, il va ouvrir ses bras... mais ça ne sera plus des bras, ça va être des ailes, des vraies ailes avec des plumes. (*Il rit.*) Tu ne savais pas ça toi que Jean-Marie c'était un oiseau, hein? (*Il rit.*) Alléluia! Il va battre un coup d'aile puis il va monter dans les airs... personne va le voir parce qu'ils vont tous être en train de dormir. (*Il rit.*) [...] puis ça va se mettre à sentir la mer. Tu ne savais pas ça toi ce que ça sentait la mer, hein? Ça sent le sel et le poisson. Puis là, je vais arriver... je vais la voir la mer... je vais la voir... parce que je suis un oiseau... je suis un oiseau... crisse! (*Il s'effondre.*) (*Nickel*, p. 58)

⁵⁸³ Michael Ferber, *op.cit.*, p. 26.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

L'oiseau est à nouveau personnifié, prêtant ses plumes à Jean-Marie pour qu'il se rende jusqu'à la mer. Pour Jean-Marie, qui travaille au creux d'une mine dans le nord ontarien, la mer représente le lointain, l'exotisme, mais aussi l'épanouissement que permet un grandiose espace ouvert qui s'oppose diamétralement au trou cloîtré de la mine. Le vol de l'oiseau qui connote déjà une certaine délivrance serait la meilleure façon de se rendre à ce lieu de liberté totale. Le jeune homme s'écroule à la fin du monologue car il ne peut pas véritablement atteindre cette liberté.

Si Jean-Marie veut ainsi se rendre à la mer, c'est qu'il est hanté par un certain désir d'émancipation. Tel qu'établi au chapitre précédent, de nombreux personnages se sentent prisonniers des espaces sylvestres ou des « trous » qu'ils habitent. Le symbole de l'oiseau sert à exprimer le désir des personnages d'échapper aux espaces devenus pièges. Dans la nouvelle « Men Don't Ask » du recueil *Born with a Tooth*, une femme nommée Sylvina décrit Moose Factory comme « *Her island. Her reserve. This place she so desperately wants to escape.* » (BWAT, p. 110) Cette déclaration rappelle justement le monologue de la mère dans *Le Chien* (voir LC, p. 57), qui, elle aussi, exprimait une relation d'amour-haine, voire un sentiment à la fois de fierté et d'enfermement, avec son espace délimité par la forêt d'épinettes. Comme la Mère, Sylvina ressent un sentiment d'appartenance à l'île où elle habite, qu'elle exprime avec l'adjectif possessif « *her* », mais qu'elle oppose immédiatement à son envie de fuir. Son désir de liberté trouve son apogée dans le prénom qu'elle donne à son enfant : « *Peneshish is Cree for "bird", a name Sylvina and her husband decided on one evening shortly after their daughter's birth. They both liked the idea very much of giving her something from the past, of grounding her in a better time.* » (BWAT, p. 112) Outre l'aspect traditionnel du nom qui connote effectivement les racines crie de l'enfant, la référence au monde aviaire est également signe d'espoir.

Ailleurs, dans la nouvelle « Bearwalker », un jeune homme qui se sent aussi prisonnier de son espace exiguë, s’imagine Toronto comme un idéal de liberté. La hauteur de la tour CN le séduit particulièrement : « *I would like to go up on that tower they got down there, stand on its balcony and look out at the sky. Pretend I’m an eagle.* » (BWAT, p. 92) Le narrateur veut donc sortir de son village, monter au point le plus élevé de la ville pour ensuite se transformer en aigle, un oiseau de proie bien puissant. Le désir de liberté, bien présent dans cette image, s’associe à des qualités propres à l’oiseau, soit le courage et la puissance, qui sont transmises à l’humain par l’animétaphore.

Finalement, le bien nommé Will Bird, dans *Through Black Spruce*, en plus de porter le patronyme « oiseau », exprime son désir d’émancipation par l’entremise d’une animétaphore aviaire. Dès les premiers chapitres, il raconte les origines de sa vocation d’aviateur : « *I wanted to be a pilot. I wanted to leave this place, this ground, this earth, and just soar.* » (TBS, p. 42) Will, comme les autres personnages qui se sont vus transformés en oiseaux, est mû par le désir primal de s’élever vers le ciel et de s’échapper. Will ne devient donc pas pilote par amour de la machinerie, ni par désir de découvrir la technologie qui permet à l’homme d’échapper à la gravité. Ces éléments sont secondaires à son désir de quitter la terre pour planer, comme un oiseau. C’est ainsi que Will se rend « *to the white man [...] to learn how to fly* » (TBS, p. 43). Il dit d’ailleurs qu’il obtient ainsi des ailes (TBS, p. 43). Selon Will, « *flying only feels unnatural at first but is the most natural thing in the world* » (TBS, p. 141). En devenant pilote, Will se sent donc libre comme un oiseau.

Ce ne sont pas que les oiseaux qui servent de métaphores animales. L’araignée, aussi présente chez les deux auteurs du corpus, est une animétaphore tout aussi marquante. Chez Dalpé, l’araignée s’impose dès l’incipit d’*Un vent se lève qui éparpille*. Bien qu’on fasse un

certain éloge de ses mouvements gracieux, elle est surtout une araignée de la peur, une figure associée aux phobies :

Le geste de la main dont la peau cuivrée paraît pourtant pâle, presque blême, contre le bois sombre, poli et lisse / évoque tout à coup l'araignée qui de sa parfaite immobilité se meut soudain, ses fines pattes tâtant les fils à peine visibles de la toile gluante dans laquelle s'est prise la proie qui se débat, frénétique et affolée, / lorsque ses longs doigts effilés, d'un lent mouvement continu et gracile, se redressent les uns après les autres, se tendent et puis reviennent, se referment, chacune de ses articulations étreignant mieux ainsi le métal froid de l'arme (UVSL, p. 9)

La peau de la main est ici « pâle » et « blême », malade ou sinon certainement apeurée. Les mouvements de l'homme qui manie une arme meurtrière sont efficacement associés à l'araignée qui bouge de façon calculée, comme tout prédateur qui approche sa proie. L'« immobilité » de l'araignée fait peur parce qu'elle en sort pour se déplacer de façon soudaine, imprévisible, préparant une attaque furtive. Sa toile évoque le piège parce qu'elle est « gluante » et que la proie s'y « débat », anxieuse à l'approche de la mort. En somme, l'araignée est une métaphore idéale pour un assassin qui saisit son arme, prêt à passer à l'acte. Elle fait peur et est irrévocablement associée au meurtre.

Chez Boyden, l'araignée peut aussi être une figure de la méchanceté. Dans *Through Black Spruce*, le dix-septième chapitre est intitulé « *The Spider in the Room* » (TBS, p. 138), titre métaphorique qui signifie qu'un danger guette Will Bird et que celui-ci est conscient de ce mauvais présage. Le narrateur indique même qu'il ressent la présence de la petite bête sous sa peau : « *the spider crawled up my spine. I knew this spider, had not felt its legs on me in a long time. This wasn't good. Not good at all. The spider was weaving.* » (TBS, p. 144) La description imagée d'un mauvais présage donne des frissons au lecteur qui ressent l'araignée dégoûtante, avec ses longues pattes qui semblent pénétrer le corps humain. Comme dans l'incipit de Dalpé, la toile de l'araignée est évoquée et connote le piège. Will est ici pris dans son angoisse dans une situation « *not good at all* » (TBS, p. 144).

Or, l'araignée peut aussi connoter des sentiments positifs. En effet, ailleurs dans l'œuvre de Boyden, la bête est parfois bienveillante. Elle serait alors inspirée de l'Araignée de la mythologie autochtone :

*The most powerful Spider goddess in mythology is the Native North American Grandmother Spider Woman. She is a Holy Woman/creatix goddess found in a number of indigenous spiritualities including the Navaho, Hopi, and Pueblo Indian mythology. In some myths she wove the web of the world and peopled it with figures from the earth made from clay.*⁵⁸⁶

Cette figure bienveillante est présente dans *Through Black Spruce*, alors qu'une araignée est associée au réconfort : « *I liked to stare at spiderwebs beaded with dew. Ahepik, the spider, huddled to one side of the web, the web glittering as the sun slowly heated it up, too.* » (TBS, p. 39) Will apprécie ici la présence de l'araignée parce qu'elle est capable de produire un élément de beauté, une œuvre d'art même, avec son fil, embellit ici par la rosée et le soleil qui le fait briller. Elle permet aussi de se concentrer sur ce soleil et sa chaleur apaisante.

Mais c'est surtout dans *Wenjack* que l'araignée boydienne s'apparente à la grand-mère des grands mythes autochtones : « *I listen to the uncle talk and watch the asabikeshii spider sitting like a grandmother in her web, listening also to the stories that the uncle tells* » (*Wenjack*, p. 46) Le jeune Chanie reconnaît en quelque sorte l'esprit de l'araignée ou l'esprit qui habite l'araignée parce qu'elle devient pour lui un personnage bienveillant, une grand-mère au sens premier : « *I know that grandmother spider watches me careful from the world she made from her body* » (*Wenjack*, p. 48) Certes, elle s'apparente aussi à la grand-mère araignée de la parabole de la création du monde, mais ce genre d'appellation familière indique aussi qu'il accepte l'araignée comme faisant partie de son monde, comme l'une de siens, comme, bien exactement, un membre de sa famille. Or, en opposition à cette figure grand-maternelle, les hommes de l'école résidentielle qui sont venus l'enlever sont des

⁵⁸⁶ Cassandra Eason, *Fabulous Creatures, Mythical Monsters and Animal Power Symbols. A Handbook*, Westport (CT), Greenwood Press, 2008, p. 14.

« *pale strangers* » (*Wenjack*, p. 51). Même s'ils sont de la même espèce, c'est-à-dire des humains comme lui, ils sont la figure de l'Autre, et représentent le contraire de Chanie. Du même coup, ces hommes sont bien plus dangereux que l'araignée, une bête qui inspire habituellement la peur. Les hommes de l'école sont plus répugnants que l'insecte, plus terrorisants, surtout lorsqu'ils amènent les jeunes garçons dans cette « *room in the basement that scares the life out of us* » (*Wenjack*, p. 1). Leur comportement violent et abusif est menaçant alors que la grand-mère qui observe le tout, tranquillement, depuis sa toile dans un coin de la cabane dans les bois, est indéniablement bienveillante.

D'autres types animaux ou insectes sont aussi des symboles importants chez Dalpé et Boyden, dont les mouches et les vers de décomposition qui accompagnent la pourriture et la mort. Dans certains récits, ils connotent, comme les insectes piqueurs omniprésents, une certaine douleur de vivre. Par exemple, dans *Nickel*, un mineur associe les vers qui se sont faufiletés dans sa collation à la conception qu'il se fait de sa vie. La didascalie signale d'abord que « *Giuseppe entre avec un casque de mineur, s'arrête, sort une pomme d'une poche, la polit, la croque et la crache aussitôt – des vers – il lance la pomme au loin* » (*Nickel*, p. 34). Puis, quand il en trouve finalement une sans vers, l'homme dit qu'il y a « enfin quelque chose qui ne soit pas pourri dans ce monde » (*Nickel*, p. 34). Ses pommes pleines de vers représentent pour lui toute une vie « pourrie ». Parce que les vers sont associés à la décomposition et provoquent le dégoût, il les rattache aisément au désarroi. Les pommes de Giuseppe paraissent d'abord jolies et il améliore même leur apparence en tentant de les polir. Mais à l'intérieur, les vers, on le devine, saccagent le fruit en se creusant des tunnels dans la chair. Les pommes affectées agissent ainsi comme la synecdoque de la terre minière où travaille Giuseppe; elle paraît d'abord pleine de promesses et d'espoir, attire même des immigrants italiens (*Nickel*, p. 12), comme Giuseppe, mais aussi polonais (*Nickel*, p. 12),

finlandais (*Nickel*, p. 12) et ukrainiens (*Nickel*, p. 7 et p. 12). Cependant, sous la surface, dans les trous creusés dans le roc, il y a effectivement quelque chose de pourri, comme ces « poutres [...] trop petites » pour soutenir le poids des toits censés le protéger des « roches qui tombent » (*Nickel*, p. 7). À l'intérieur du fruit qui paraissait d'abord être une terre promise remplie de richesses, Giuseppe et ses confrères ont plutôt trouvé « c't'enfer de Nickel » (*Nickel*, p. 5).

Dans *Un vent se lève qui éparpille*, les mouches et les vers représentent aussi le malheur pour le jeune Marcel. L'adolescent avait réussi à abattre un orignal lors d'une partie de chasse mais l'animal était trop lourd pour être sorti du bois. Malgré ses efforts, Marcel ne pouvait traîner toute la carcasse et « il avait accepté qu'il s'en retournerait chez lui en laissant ce qui restait de l'animal aux loups, aux corbeaux, aux mouches, aux vers Qu'y l'prennent, tabarnak! » (UVSL, p. 15) Le jeune homme ne s'avère pas assez fort pour transporter l'orignal de la forêt profonde jusqu'à chez lui et la grande bête abattue revient donc aux autres animaux, dont les mouches et les vers. Aux yeux de Marcel, il s'agit d'un véritable gaspillage. Lui, qui se croyait plus puissant que la Nature, doit, à cause de sa faiblesse physique, redonner au règne animal ce qui lui revient, bien que ce soit par défaut et avec colère. Pour Marcel, les insectes sont ici à la fois un symbole de sa faiblesse et un signe de la supériorité de la nature.

Au contraire de Marcel, Will Bird de *Through Black Spruce*, voit une certaine beauté dans le travail des insectes décomposeurs. Exilé sur une île qui frôle le cercle arctique, le narrateur trouve une baleine échouée sur la plage dont le corps est en pleine décomposition. Will ressent d'abord un certain malaise devant cette impressionnante vision de la mort : « *Not a good feeling in the whale this morning* » (TBS, p. 221). Mais il comprend vite que les animaux et les insectes de la forêt ont le droit à un festin grâce à ce grand corps marin :

animals on this island must have rejoiced upon its death, though. I pictured the marten, the lynx, the black bear and polar bear, the flies and their maggots, the fox, the wolf, the whisky jack and the crow, all of them meeting here and grinning at their good fortune. I saw the animals in turn coming up to feast (TBS, p. 221)

La baleine serait un don du monde animal aquatique au monde terrestre. Elle devient même le lieu d'une certaine célébration de la mort car les petites bêtes s'en réjouissent et Will s'imagine les voir sourire. La présence des « *flies and their maggots* » (TBS, p. 221) connote ici le renouveau et les bienfaits de la cyclicité de la nature.

Espèces marquantes du Nord ontarien : le réalisme à l'œuvre

Certaines espèces animales – dont les outardes dont j'ai déjà parlées – sont immédiatement associées au Nord ontarien, si bien que la faune nordique est indéniablement une partie intégrale de l'imaginaire régional. De nombreux animaux se retrouvent donc dans les œuvres des auteurs de mon corpus à titre d'écosymboles pour représenter le Nord, voire d'animétaphores à portée bien spécifique. La Fédération canadienne de la faune répertorie 85 espèces de mammifères⁵⁸⁷ qui habitent la forêt boréale, des plus grands comme « [le] bison des bois, [le] wapiti, [l']orignal, [le] caribou des bois, [l']ours grizzli, [l']ours noir et [le] loup⁵⁸⁸ », aux plus petits, comme « le castor, le lièvre d'Amérique, le lynx du Canada, l'écureuil roux, le lemming, et le campagnol⁵⁸⁹ ». Selon Allison Katherine, la région boréale est surtout connue pour le castor, l'orignal, l'ours et l'écureuil⁵⁹⁰. Ces animaux ne sont pas tous présents dans les œuvres de Dalpé et de Boyden, mais certains y occupent incontestablement une place de choix.

⁵⁸⁷ Fédération canadienne de la faune, *La forêt boréale canadienne*, op.cit.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ Allison Katherine, « Arctic Ecologies: The Politics And Poetics Of Northern Literary Environments », thèse de doctorat, University Of California Santa Cruz, juin 2013, p. 57.

Dans les œuvres Boyden, on énumère souvent plusieurs espèces animales dans un court passage. Dans *Through Black Spruce*, l'auteur recense de façon presque didactique les bêtes de la région. Les descriptions de la région de Moosonee/Moose Factory contiennent toutes des références aux nombreux animaux que l'on y trouve. Ainsi, quand l'oncle Will se réfugie dans la forêt, il décrit le paysage en passant d'abord par les bêtes qu'il voit à partir de son île isolée : « *beaver and muskrat, otter, ptarmigan, grouse, geese and ducks.* » (TBS, p. 184). À la page suivante, le narrateur voyage en canoë et reprend son recensement de la faune en établissant une liste des poissons qui vivent dans la rivière sur laquelle il navigue. En effet, le Nord compte aussi une importante population d'espèces aquatiques. Plus de 130 espèces de poissons⁵⁹¹ vivent dans les lacs et les rivières de la forêt boréale. Ici, les truites, certains types de brochets dits « *pike* » et « *pickerel* » (TBS, p. 185), ainsi que des esturgeons (TBS, p. 185) sont convoqués. D'autres animaux, dont le renard, le lynx (TBS, p. 185), les lièvres, les écureuils et les perdrix des boisés (TBS, p.192) se joignent à la liste. L'énumération de ces animaux sert avant tout à construire le réalisme de l'œuvre en soulignant les particularités fauniques de la région. Le lecteur se trouve dès lors situé au cœur même de l'espace boréal.

Le recensement des animaux de la région permet aussi de souligner un certain sentiment d'appartenance à la région chez les personnages. Will Bird soutient qu'il aime bien son chez-soi entouré de rivières parce qu'il y a « *everything you need there between the two banks. Fish. Geese. Water.* » (TBS, p. 29) Les poissons et les oies représentent ici l'autonomie et l'autosuffisance pour Will, car il peut, grâce à eux, subvenir à ses besoins alimentaires par la pêche et la chasse. Pourquoi aller ailleurs alors qu'il y a ici « *everything you need* »? Selon Gabriel Moser, « s'identifier à un lieu signifie que ce lieu acquiert une

⁵⁹¹ Fédération canadienne de la faune, *La forêt boréale canadienne, op.cit.*

fonction symbolique de représentation de soi et un rôle central dans le projet de la personne⁵⁹². » Les bêtes permettent à Will de se sentir chez lui dans ce lieu, qui forme aussi son port d'attache. Dans l'excipit de son premier roman, *Three Day Road*, Boyden utilise aussi l'énumération de nombreux animaux afin de faire valoir la biodiversité de la région :

I listen to the sounds of the night animals not so far away. I hear the fox and the marten chasing mice. I hear the whoosh of great wings as an Arctic owl sweeps close by, and after that the almost silent step of a bigger animal, a lynx perhaps, keeping watch with her yellow eyes. I lie here and look at the sky, then at the river, the black line of it heading north. By tomorrow, we'll be home. (TDR, p. 382)

Ce passage raconte le retour à la maison de Niska et de son neveu, le soldat Xavier Bird, qui a vécu une dure épreuve dans les champs de bataille de la Première Guerre. Il s'agit donc de retrouvailles avec la flore et la faune de la région. On sent l'amour que la tante Niska porte à sa région lorsqu'elle nomme les animaux qu'elle sait source de réconfort pour son neveu et elle. Toujours selon Moser,

le « chez-soi » représente aussi bien un espace physique qu'une idée abstraite de cet espace. Les aspects physiques ne constituent qu'une partie de la définition du « chez-soi », les dimensions sociales, cognitives, culturelles, et comportementales confèrent au « chez-soi » les qualités de lieu sûr (refuge), de confort, et de lieu symbolique auquel on retourne après les déplacements.⁵⁹³

C'est donc par la description des animaux que sont communiqués les sentiments de sécurité et de réconfort dans *Three Day Road*. Niska reconnaît les sons des animaux nocturnes et leurs sons familiers la réconfortent. Elle peut deviner les activités de certaines bêtes et les savoir près ou éloignées. Elle sent que ces bêtes, le lynx en particulier, agissent comme ses protecteurs. Le tout provoque un sentiment de calme et de quiétude qui vient clore les nombreux déplacements des protagonistes et les ramener vers le lieu qui est irrévocablement appelé « *home* », ou « chez-soi ». Les animaux rappellent ainsi l'épINETTE noire analysée au deuxième chapitre qui servait aussi à connoter l'espace, tout en agissant comme lieu du cœur important pour certains personnages.

⁵⁹² Gabriel Moser, *op.cit.*, p. 82.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 246.

Les insectes de la région boréale, aussi très présents dans les œuvres du corpus, sont une particularité régionale marquante. La Fédération canadienne de la faune estime que « 32 000 espèces d'insectes habitent dans la forêt boréale du Canada⁵⁹⁴ ». En plus de servir de nourriture aux autres espèces animales, « les insectes constituent une composante essentielle des réseaux trophiques boréaux⁵⁹⁵ » parce qu'ils « jouent un rôle écologique important comme pollinisateurs et décomposeurs⁵⁹⁶ ». Dans les textes à l'étude, les insectes les plus présents sont d'abord les insectes nuisibles à cause de leurs piques, soit les moustiques dits « maringouins » et les mouches noires. Mais on y retrouve aussi les mouches et les vers de décomposition.

Les maringouins sont présents sur près de l'ensemble des territoires de la planète mais leur nombre est particulièrement élevé dans les forêts du Nord. Au Canada, ils sont présents dans toutes les provinces et tous les territoires mais sont surtout « extrêmement abondants dans les régions septentrionales durant le court été arctique⁵⁹⁷ ». Pour leur part, les mouches noires sont aussi « particulièrement abondantes dans les régions boisées du Nord⁵⁹⁸ », car elles pondent leurs œufs, comme les maringouins d'ailleurs, dans la plupart des rivières et des ruisseaux, et ce « même dans les régions arctiques⁵⁹⁹ ». Les mouches noires, comme les maringouins, sont considérées comme des pestes et abondent tellement dans les forêts que certains travailleurs forestiers du nord « exigent, dans leur contrat, qu'on effectue le contrôle des mouches noires dans leurs sites de travail⁶⁰⁰ ». Dans les œuvres du corpus, ces

⁵⁹⁴ Fédération canadienne de la faune, *op.cit.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ Spencer K. Monckton et R.A. Brust, « Moustique », *L'Encyclopédie canadienne*, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/moustique/>). Consulté le 20 juin 2017.

⁵⁹⁸ R.A. Brust, « Mouche noire », *L'Encyclopédie canadienne*, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mouche-noire/>). Consulté le 20 juin 2017.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

petites bêtes assoiffées de sang sont aussi omniprésentes. Elles sont surtout représentées comme déplaisantes, et transforment parfois la présence humaine en forêt en épreuve. Elles font partie des conditions de travail difficiles pour les ouvriers forestiers dalpiens dans *Gens d'ici*, qui s'affairent dans les bois « malgré les mouches noires grosses comme des juments en famille / pis des tempêtes de maringouins » (GD, p. 57). Les insectes sont tellement irritants pour ces bûcherons que les mouches prennent une taille exagérée et les maringouins sont transformés en orages menaçants, en hordes tels des nuages qui, on le devine, assombrissent le ciel. Dans la nouvelle « Bearwalker » de *Born with a Tooth*, les mouches noires entravent même une enquête policière alors que les « *officers coming in from the bush [are] exhausted and bitten half to death by blackflies* » (BWAT, p. 105). Pour ces néophytes des bois, les mouches semblent mortelles comme en témoigne l'expression « *half to death* », mais il s'agit, bien sûr, d'une exagération. L'expression constitue aussi une inversion du motif prédateur-proie. En effet, ce sont les humains qui deviennent la proie des insectes, qui subissent leurs morsures et les démangeaisons qui en découlent. Ils doivent céder leurs corps à la nature vivante, perdant ainsi le contrôle qui leur habituellement réservé en tant que prédateur et ce, même si les insectes sont infiniment plus petits qu'eux. Il semble cependant que certains personnages endurent mieux la présence et les piquûres de ces insectes que d'autres : « *Mosquitoes whined in our ears and chewed at our ankles. But Dorothy didn't complain. She's a bush woman.* » (TBS, p. 142) Au contraire des policiers dans « Bearwalker », Dorothy de *Through Black Spruce* est une habituée des bois, et s'est donc aussi adaptée aux moustiques, remarquant sans doute leur présence mais n'y voyant pas de tourment. Il semble même qu'elle tire une certaine fierté de sa tolérance aux morsures de ces petites bêtes, une épreuve qui fait qu'elle mérite le titre de « *bush woman* », attestant du fait qu'elle soit une vraie femme endurcie du Nord.

Les maringouins et les mouches noires sont aussi utilisés pour marquer le passage du temps, c'est-à-dire pour identifier la saison ou l'heure. Comme les moustiques sont plus présents en soirée et les mouches noires durant le jour, leur mention aide à décrire le moment de la journée où se déroulent les scènes racontées : « *The mosquitoes outside were at their worst at this time of the evening.* » (TBS, p. 120) Le lever du soleil est d'ailleurs une période charnière car les « *mosquitoes [are] not ready for bed yet, [and the] blackflies [are] beginning to stir, hungry.* » (TBS, p. 39) Quand Will Bird veut s'esquiver sans que personne ne le sache, il choisit la nuit pour quitter sa demeure et se diriger vers la forêt. Il décrit l'heure idéale pour son départ, soit la période qui suit la sortie des maringouins :

I chose the evening when at dusk the mosquitoes were so thick I inhaled them with each breath. Even the dogs lay with tails wrapped about their muzzles, and I watched the muscles of their backs twitch like gasping fish to shake the bloodsuckers from burrowing deeper into fur. (TBS, p. 163)

Ce passage rappelle que ce ne sont pas que les humains qui souffrent de l'acharnement des moustiques et que d'autres animaux en sont aussi victimes. On y remarque à nouveau la véritable profusion des insectes, qui sont ici si nombreux que le narrateur ne peut s'empêcher d'en avaler en respirant. Cette description imagée rappelle les « tempêtes de maringouins » (GD, p. 57) de Dalpé citées précédemment. Elle évoque aussi un conte traditionnel recueilli par James R. Stevens dans *Sacred Legends of the Sandy Lake Cree* où certains maringouins tourmentaient délibérément les humains par leur profusion alors qu'un homme qui se rendait dans la forêt « *found a spot where the insects were so thick that he was able to scoop them out of the air with his birch-bark pouch*⁶⁰¹ ». En somme, la quantité impressionnante d'insectes piqueurs tient une place de choix dans la littérature qui met en scène la nature boréale et est certainement intégrée à l'imaginaire du Nord. La profusion de maringouins et

⁶⁰¹ James R. Stevens, *op.cit.*, p. 73.

de mouches noires est donc une caractéristique importante de l’imaginaire spatial de la région.

Il n’y a pas que le temps de la journée qui peut être identifié par la présence des maringouins ou des mouches noires. Leur cycle de vie est aussi lié au climat et aux saisons. Ces bêtes sont plus présentes « peu après la fin de l’hiver et durant les soirées de printemps et d’été⁶⁰² ». Dans les œuvres, le temps chaud est donc accompagné d’une profusion d’insectes :

Springtime brings the blackflies. Clouds of biting gnats that dig into your ears and nose and scalp swarm to the reserve in the first warm days to feed on us and keep us indoors for the four or five weeks that they eat and mate and die. You might not be able to see their teeth or even their little bodies crawling in your hair, but when blackflies start suckling, you know it. (BWAT, p. 15)

La présence des insectes nuisibles, comme les saisons, est cyclique. Boyden marque souvent les changements de saisons en faisant intervenir des espèces d’insectes différentes. Ainsi, quand le printemps cède le pas à l’été dans une nouvelle de *Born with a Tooth*, les mouches noires font place aux maringouins : « *Summer barrelled up from the Great Lakes and rolled across Georgian Bay. Its heat killed the blackflies, and [...] the mosquito droves replaced them in the first warm nights* » (BWAT, p. 31). Dans *Though Black Spruce*, l’arrivée de l’été est aussi accompagnée d’une cohue de moustiques : « *Summer came full on and peaked in black clouds of mosquitoes.* » (TBS, p. 117) Ailleurs, l’arrivée du temps plus frais est marquée par un répit voire une absence de ces pestes. Certains matins printaniers sont encore exempts d’insectes piqueurs, mais les journées ne le sont pas : « *It’s still cold out in the mornings and at night. The blackflies and mosquitoes are now waking up* » (TBS, p. 352). Seule la fin de la saison estivale permet une pause : « *You couldn’t ask for a better day. The blackflies are gone for the season.* » (BWAT, p. 19) Dans *Le Chien*, Dalpé note aussi ce fait :

⁶⁰² Spencer K. Monckton et R.A. Brust, *op.cit.*

« Y faisait beau pis c'était la fin août, fait qu'y'avait pas trop de bibittes. » (LC, p. 42) En somme, les insectes sont utilisés à titre de motif narratif pour marquer les changements dans le temps. Comme ils sont indésirables et qu'ils ne partent qu'à l'approche du froid, leur présence connote aussi la souffrance cyclique omniprésente à cause du climat de la région : soit les insectes dévorent les personnages, soit le gel les ravage, comme l'ont démontré mes analyses du chapitre précédent. En somme, il semble que l'habitant du Nord soit tantôt la proie des mouches noires ou des moustiques, tantôt à la merci de la dureté de l'hiver.

Finalement, la présence quasi-constante des insectes, surtout des mouches noires et maringouins véritablement envahisseurs et souvent insupportables, rappelle aux humains leur place au sein du règne animal. Pour Shukin, cette porosité entre le monde animal et la société humaine est le plus souvent associée à la maladie. Elle soutient, en effet, que « *human-animal intimacy is pathologized in the cultural discourse of pandemic* ». Cependant, le lien n'est pas exclusivement négative puisque les insectes peuvent aussi être « *contradictorily fetishized as an object of desire in concurrent cultural discourses*⁶⁰³. » La théoricienne donne comme exemple les maladies « zoonotiques⁶⁰⁴ », c'est-à-dire capables de se transmettre depuis le corps animal au corps humain, comme la grippe aviaire H₅N₁. Selon Shukin, ces maladies marquent l'imaginaire collectif car elles montrent comment « *formerly distinct barriers separating humans and other species are imaginatively, and physically, disintegrating under current conditions of globalization*⁶⁰⁵. » Les moustiques ne sont pas, chez les auteurs du corpus, porteurs de maladies dangereuses, bien que le maringouin soit reconnu comme une espèce responsable de la transmission de diverses maladies ou virus

⁶⁰³ Nicole Shukin, *op.cit.*, p. 46.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

dont la malaria, le virus Zika⁶⁰⁶, et, depuis quelques années au Canada, le virus du Nil. Puisque les œuvres ne mentionnent nullement la propagation des insectes et des maladies à travers le monde pour s'en tenir qu'à ceux et celles qui sont déjà présents sur le territoire nordique, la présence des insectes fortifie l'effet d'huis-clos et le sentiment d'emprisonnement quasi-maladif que ressentent les personnages.

Figures du monstrueux

Dans leur fonction représentative, certains animaux évoquent plutôt la figure du monstre. Selon Isabelle Ost, la présence de personnages « homme-animal *et* animal-homme⁶⁰⁷ » est la preuve que l'humanité peut « se dote[r] progressivement d'une forme d'ouverture⁶⁰⁸ », voire d'une certaine « porosité à la nature animale⁶⁰⁹ ». Toutefois, cette fusion des espèces mène souvent à une « recherche des bordures et zones de monstruosité, d'anormalité de l'humain⁶¹⁰. » Ainsi, quand l'intersectionnalité entre homme et animal est poussée à son extrême, il devient possible de voir des figures du monstrueux. Jean Birnbaun, dans *Qui sont les animaux?*, définit le monstre comme « le mixte, le mélange de deux ordres incompatibles, la fusion de deux (ou plusieurs) termes d'une différence normalement stable, infranchissable, structurante⁶¹¹ ». Birnbaun s'inspire de Foucault pour qui le monstre est « un mixte de deux règnes, de deux espèces, de deux sexes, de deux formes, ou de la vie et de la

⁶⁰⁶ Ève Christian, « Pourquoi les moustiques nous piquent-ils? », *Radio-Canada Science*, le 21 juillet 2016, (en ligne) [<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/794078/moustique-maladie-sang>]. Consulté le 8 août 2017.

⁶⁰⁷ Isabelle Ost, « Anomal et animal: quelques réflexions sur le devenir-animal et la ligne de fuite de la philosophie de Deleuze-Guattari, ainsi que des écrivains Jim Harrison et Caroline Lamarche », *L'animalité. Rencontres philosophiques et littéraires aux confins de l'anthropologie / La animalidad : Encuentros filosoficos y literarios en los confines de la antropologia*, *Eikasia. Revista de filosofia*, n° 59, octobre 2014, p. 25.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹¹ Jean Birnbaun, *op.cit.*, p. 228.

mort même⁶¹² ». Birnbaun soutient ainsi que le monstre est un « mixte de natures incompatibles (tout spécialement humaine et animale)⁶¹³ », ce qui fait de lui un être qui « transgresse irrémédiablement les lois naturelles⁶¹⁴ ». Puis, dans un chapitre intitulé « Figures du monstrueux », Birnbaun précise que le monstre « indique quelque chose de caché⁶¹⁵ » chez l'humain. D'autres auteurs, dont Stéphanie Chanvallon, précisent que l'Homme souffrirait en fait d'un « refus inconscient d'appartenir au monde animal⁶¹⁶ », de se laisser mener par cette part instinctive, parfois qualifiée de bestiale, et qui renvoie directement au sauvage. Le monstrueux serait donc le résultat du désir de dissimuler la bestialité humaine, car, comme le précise Boria Sax, celle-ci aurait depuis longtemps été associée au péché :

modern people have feared above all the « animal » in themselves. The metaphor of « the beast within » was used in the Victorian era to explain all sorts of vices, from lechery to gluttony. [...] Sigmund Freud and his disciples divided human character into the « id », which represented the beast (or instinct) in human beings, and the « ego », or self – the two of which were in constant conflict⁶¹⁷.

Des actes perçus comme des actes de barbarie ou de violence sont donc associés à « l'animal ou [à] la part animale de l'homme, qui aurait été enfouie sous le vernis de l'humanité⁶¹⁸ ». Dans les œuvres du corpus, les figures monstrueuses apparaissent lorsque ce côté animal refoulé se manifeste sous la forme de l'humain sauvage, par la présence de loups ou de chiens, rappelant l'archétype du loup-garou, mais aussi dans la figure mythique du Windigo.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*, p. 229.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Stéphanie Chanvallon, « Anthropologie des relations de l'Homme à la Nature : la Nature vécue entre peur destructrice et communion intime », thèse de doctorat, Université Rennes 2 / Université Européenne de Bretagne, 2009, p. 105.

⁶¹⁷ Boria Sax, *op.cit.*, p. 276.

⁶¹⁸ Isabelle Ost, *loc.cit.*, p. 22.

L'humain sauvage

Bien que toutes les sociétés fassent une distinction, à degrés variés, entre les personnes et les animaux, de nombreux groupes réservent l'usage du mot « humain » pour identifier ceux qui s'éloignent le plus de l'état animal. Les comportements perçus comme indésirables sont, pour leur part, décrits comme « bestiaux ». Tuan exprime clairement cette idée, lorsqu'il affirme que « *being "human" is a matter of knowing how to behave properly, of making the right gestures and saying the right things*⁶¹⁹ ». Ainsi, quand certains humains adoptent des comportements associés aux bêtes, c'est-à-dire qui évoquent la sauvagerie, on dit d'eux qu'ils perdent leur humanité.

Il semble que ce soit l'environnement sauvage environnant qui ait, dans un premier temps, un effet pervers sur le personnage et qui le transforme en « humain sauvage ». Des personnages décrits comme sauvages sont aussi dits fous. Plus précisément, la sauvagerie humaine devient ici synonyme de la folie, à divers degrés. Ainsi, quand Youssaf taquine Clara dans *Nickel* et lui dit qu'elle « es[t] sauvage » (*Nickel*, p. 10), la jeune femme le corrige vite en précisant : « Non je suis folle » (*Nickel*, p. 11). Plus tard, elle reprendra les mêmes mots : « Je suis sauvage... et folle. » (*Nickel*, p. 16) Il semble que pour Clara, qui veut à tout prix faire la fête, danser, rire et boire de la vodka (*Nickel*, p. 10), s'évader de ses responsabilités et surtout, ne pas se mettre « à genoux » (*Nickel*, p. 10) devant quiconque, la folie soit une sorte de badge d'honneur. Dans *Through Black Spruce*, le narrateur dit d'un jeune homme qu'il est « *a wild child* » (TBS, p. 189), expression utilisée ici pour indiquer sa consommation d'alcool et de drogues à un âge précoce. Il semble donc que la rébellion adolescente soit une forme de folie sauvage.

⁶¹⁹ Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, *op.cit.*, p. 27.

Pour d'autres, la folie s'avère plus sérieuse. Ainsi, quand Will Bird s'isole sur une île pour échapper aux policiers, alors qu'il croit avoir assassiné Maris Netmaker, il dit devenir « *wild like a rabbit or a bear, living in the ground, emerging each morning to hunt and to prepare* » (TBS, p. 186). La forêt environnante, mais aussi la culpabilité qui l'habite, ont comme effet de ramener l'homme à un état primitif le rapprochant davantage des animaux que de la société humaine qu'il veut laisser derrière lui. Dans la nouvelle « Bearwalker », un personnage nommé Dink s'apparente aussi aux animaux, alors qu'il peut vivre dans les bois pendant des jours, « *quietly picking his way through the thickest brush, eating edible plants and berries as he walks, spotting animals even before the elder hunters are sure what's around.* » (BWAT, p. 81) La voix narratrice dit de Dink qu'il a « *the gift of a dying culture* » (BWAT, p. 81), mais elle explique cependant que les villageois le perçoivent comme un délinquant parce qu'il « *was hanging out in the woods running around like a heathen* » (BWAT, p. 97). Dink perçoit certes un changement en lui, provoqué par ses longs passages dans les bois. Il se sentirait fortifié et bonifié par la forêt : « *Dink isn't an ugly kid in the bush, he is the man.* » (BWAT, p. 81) Sa perception est cependant diamétralement opposée à celle de ses voisins qui voient la transformation de Dink comme négative (BWAT, p. 97). En effet, le narrateur confie que, selon eux, « *something that was nice in him before grew gloomy. Bad I guess* » (BWAT, p. 97). Parce qu'il fréquente « *this Oliver Sandy guy who lives out in the bush and who everyone on the reserve is scared shitless of* » (BWAT, p. 96), Dink est associé aux caractéristiques négatives des animaux. En passant tout son temps parmi les arbres, « *hanging out with this freak who lives in the bush* » (p. 97), Dink devient lui aussi une bête curieuse, voire un monstre.

Un seul personnage, la tante Niska dans *Three Day Road*, perçoit la sauvagerie humaine causée par l'exposition prolongée à la nature sauvage comme positive. Lorsque

Niska doit se rendre en ville, elle s’imagine les regards portés sur elle. Elle pense que les gens de la ville la comparent à un animal : « *I must look a thin and wild old woman to them, an Indian animal straight out of the bush.* » (TDR, p. 3) Après de nombreuses années à habiter la forêt, elle se décrit elle-même comme un animal sauvage : « *I was a wild animal by then, having left men and their churches a handful of summers earlier for the loneliness of the bush.* » (TDR, p. 214) Mais pour elle, devenir sauvage n’a pas les mêmes connotations négatives. Au contraire, elle pense renouer ainsi avec ses ancêtres et retrouver ce qui lui serait « naturel » et donc bien. Son isolement lui procure donc un sentiment de bien-être. Dans les bois, elle a l’impression de faire partie de la nature et de ses cycles. De ce fait, elle dit ne pas sentir le besoin de suivre les normes sociales. Elle ne sent pas le besoin, par exemple, d’avoir des enfants comme les autres femmes de son âge : « *Other women my age had children who would soon be ready to enter adulthood. I had only myself. At that time, I could not imagine having my own children or going back to the people in that town.* » (TDR, p. 214) Niska n’a pas besoin de s’inscrire dans le cycle de la procréation, car elle fait partie du cycle de la forêt, du grand cycle de la Création et du cycle des générations qui l’unit à ses ancêtres qui habitent les bois depuis des décennies. L’espace forestier a, pour elle, un effet positif, parce qu’il lui permet d’être elle-même. Plutôt qu’un espace de solitude, il est l’espace réservé au soi :

“Why stay far away in the bush, Niska?” he said. “You can stay with me for the winter and find out more about your nephew. I have a comfortable cabin that I made myself, and it is far enough out of town that you will hardly know you are near it.”

I laughed. “You are very kind, Old Netmaker. But I have always only known living by myself. I would drive you mad with my habits and my stubbornness.” (TDR, p. 299)

Niska perçoit aussi son neveu Xavier et le jeune Elijah, qu’elle sauve d’un pensionnat autochtone, de cette même façon. Les jeunes garçons en viendront à préférer la vie en forêt et les traditions qui l’accompagnent, affichant même cette prédilection dans leur apparence :

« “You must grow your hair out now too,” you said, Nephew, looking at Elijah’s short residential cut. “I like it this way,” he said. “It is easy to take care of.” But over the months of the summer I watched it grow longer as he became a wild thing of the forest once again. » (TDR, p. 292) Il y a donc, ici, sans doute à cause de l’influence de Niska, un choix inconscient de devenir un être sauvage, ou, du moins, de s’associer au sauvage.

Certains personnages dalpiens et boydiens empruntent tout simplement des traits au monde bestial, sans que la forêt soit la cause. Dans *Un vent se lève qui éparpille*, Marcel émet un « étrange hurlement rauque » (UVSL, p. 46) qui serait « sorti d’on ne sait quel nœud, quel feu, quelle tumeur au ventre, et qui n’a rien d’humain et qui, oui, s’apparente ici au mugissement du taureau, bête massive et noire » (UVSL, p. 47). Ce cri serait un signe de sa transformation vers un état sauvage. Cette transformation est causée par la rage qui vient à le régir et, plus tard, le pousser à commettre un acte meurtrier. L’émotion qui prend ainsi le dessus et qui l’amène à faire abstraction des lois de la société humaine appartient certainement au monstrueux. Or, Marcel n’est pas le seul à subir une telle transformation. Joseph est décrit comme encore plus monstrueux alors qu’il est dit être « comme une bête avec une balle de vingt-deux dans ses tripes, affolée par la douleur, qui tente furieuse de s’enfuir du marécage » (UVSL, p. 118). Non seulement se transforme-t-il en animal mais aussi en animal mourant. Ceci rappelle indéniablement l’original sur lequel Marcel a tiré dans les premières pages du roman; il s’agit également d’un indice de ce qui est à venir, puisque Marcel tirera plus tard sur Joseph avec un fusil vingt-deux. Pour l’instant, alors que l’oncle Joseph cherche désespérément sa nièce qui se serait enfuie, il vit, comme Marcel, un trop-plein d’émotions et est « comme la bête toujours, de plus en plus frénétique, de plus en plus enragée, de plus en plus aveuglée, démente » (UVSL, p. 118). Joseph est tant transformé qu’il envisage même dépasser un camion dix-huit roues rempli de billots sans regarder

devant. Il est véritablement aveuglé, comme il le dit dans son langage imagé : « parce que j'm'en tabarnack, parce que comme ça peut-être ça va s'éteindre, parce que si y'a quelqu'un qui s'en vient, au moins ça sera fini » (UVSL, p. 118). Visiblement, il ne suit plus ni les règles de la route, ni les normes sociales, ni même la logique. Ailleurs dans le roman, Marie compare aussi son oncle à une bête, lorsqu'elle s'imagine qu'elle aurait « laissé Marcel abattre la bête pour qu'elle se taise tout simplement à moins qu'elle l'ait fait plutôt en espérant ainsi taire cette voix (méchante, enragée) en elle qui lui répétait sans cesse que tout était de sa faute » (UVSL, p. 182). L'oncle qui se laisse contrôler par son instinct animal et ses pulsions sexuelles, est ainsi aisément transformé en bête : il est effectivement un prédateur (mot d'ailleurs emprunté au domaine animalier) sexuel, coupable d'agressions envers sa nièce. Puis, la voix intérieure « méchante, enragée » (UVSL, p. 182) de Marie rappelle aussi la bête, la même qui habite Marcel et qui a habité Joseph, celle qui aveugle par la rage et le désir de vengeance. Marie sentirait donc un monstre s'éveiller en elle.

Dans *Through Black Spruce* de Boyden, l'ennemi juré de Will Bird est aussi comparée à une bête, bien qu'il soit d'abord transformé en proie, en animal à chasser. Will se demande « *how easy [it would] be to follow Marius, to follow his tracks, just like you would a moose? Follow him to his favourite watering holes and feeding places.* » (TBS, p. 61) Pour abattre l'adversaire avec efficacité, Will emprunte à sa routine de chasseur : « *I'd watched Marius from afar for weeks. I knew his routine, where he went, when he was with others and when he was alone. I track moose the same way, learn their habits, and startle them when the wind is in my favour. Tonight the wind was in my favour.* » (TBS, p. 164) Marius, qui veut venger la nièce de Will, transpose sa colère vers l'oncle. Il a, envers Will, un comportement menaçant, imprévisible et toujours violent. C'est à cause de ces caractéristiques qu'il se rapproche du monstrueux. Bien que Will ait tué des douzaines

d'originaux et encore plus de castors, de renards et de martres, il affirme ne jamais pouvoir envisager tuer un homme. Or à ses yeux, Marius, la bête, le monstre, mû par ses pulsions déchaînées, « *was no longer a man. Maybe he never was.* » (TBS, p. 165) Quand arrive la confrontation des deux hommes, Will dit que « *the beast was finally at the door* » (TBS, p. 319). Le mot « bête » est utilisé tant chez Boyden que chez Dalpé pour décrire des hommes violents.

Ailleurs, la comparaison animale est plus précise alors que l'auteur choisit une bête spécifique pour signaler la perte d'humanité du personnage. Par exemple, le jeune Crow, dans la nouvelle « Gasoline » de *Born With a Tooth*, se dote de caractéristiques animales à un moment important. Crow est accro à l'inhalation d'essence et pratique cette activité à l'aide d'un sac de plastique :

He pulls the plastic shopping bag out of his pocket and places it over his nose and mouth, then hyperventilates. He thinks he must look like a bullfrog, white bag of throat expanding and collapsing. A mighty, mighty bullfrog, able to leap over cars and fences and bushes. He can leap so far he can fly. (BWAT, p. 206)

En s'imaginant le sac se gonfler et s'affaisser sur son visage, Crow s'imagine ressembler à une grenouille qui croasse. Cette comparaison est d'autant plus de mise que la grande grenouille ou ouaouaron est, à ses yeux du moins, symbole de puissance et d'émancipation puisqu'il pense qu'elle est capable de voler. Or, l'association signale aussi le moment spécifique où Crow perd certaines de ses capacités humaines alors qu'il sombre dans l'intoxication. Lorsque le jeune homme est davantage guidé, corps et esprit, par l'effet des vapeurs de la gazoline, il s'éloigne en effet de son humanité et perd la raison. Il ne fera plus et ne dira plus les « bonnes » choses, même qu'il voudra imiter une grenouille géante et sauter par-dessus voitures, clôtures et buissons.

Dans *Un vent se lève qui éparpille*, Rose transforme son mari en animal lorsqu'elle le traite de cochon. La tante Rose apprend que non seulement son mari la trompe, mais qu'il la trahit avec sa jeune nièce. En s'imaginant leurs ébats sexuels illicites, la femme emprunte à la nomenclature animalière :

et en se rappelant son soufflé d'homme couché à ses côtés et leurs deux corps au chaud sous les draps du lit, de leur lit, elle se disait à elle-même qu'il avait peut-être fait ça le matin ou même juste avant de venir la rejoindre au lit la semaine précédente quand J'peux pas croire J'peux pas croire! et elle lui crachait les mots : « Pire qu'un animal! Vieux cochon! Porc! » (UVSL, p. 92)

Le choix de la bête est important ici, car dans le langage populaire, le cochon renvoie à la sexualité ainsi qu'à la malpropreté, ce qui caractérise bien les relations incestueuses de Joseph et de sa nièce. L'expression « vieux cochon » signifie justement un homme d'un certain âge aux désirs sexuels incontrôlables, ou plutôt, non-contrôlés, qui s'intéresse particulièrement aux jeunes filles ou femmes et qui s'apparente même au prédateur sexuel. Le moment charnière où Joseph passe d'homme à « vieux cochon » ou « porc⁶²⁰ » indique aussi le moment où Rose perd tout respect pour son mari. Par ses actes blessants, l'homme perd son humanité aux yeux de Rose. Il devient animal, puis même « pire qu'un animal ». Cette catégorie indéfinie le dégrade davantage et le rend, du moins aux yeux de Rose, définitivement monstrueux.

Finalement, devenir une bête peut aussi être un signe de faiblesse. Par exemple, Rose souffre de nausées et d'étourdissement qui « l'obligeaient à demeurer à quatre pattes comme un petit animal » (UVSL, p.90). Elle est également comparée à un animal après être tombée dans la rivière. Lorsqu'elle rejoint finalement la berge, elle est décrite « comme une tortue renversée sur sa carapace, vulnérable, la chair du ventre à découvert pour les rapaces, les anges noirs qu'elle croit voir tournoyer dans le ciel » (UVSL, p. 108). La femme devient ici

⁶²⁰ Le mot est lui aussi associé à une sexualité masculine perverse comme en témoigne le mouvement #balancetonporc, équivalent français du mouvement #moiaussi du Québec. Mot-clic qui sert à dénoncer des agressions sexuelles et du harcèlement.

comme animal parce qu'elle perd la capacité humaine de se tenir debout, ainsi que les capacités mentales associés à l'humain, soit la fierté et la détermination. Mais surtout, elle semble incapable de choisir de se relever et d'être résiliente. Rose régresse donc et se transforme en animal sans agentivité. Dans *Three Day Road*, Xavier subit une transformation semblable. Pendant le voyage du retour à la maison, Niska doit s'occuper de lui puisqu'il souffre d'une nouvelle amputation, d'un lent sevrage de morphine et d'un stress post-traumatique d'après-guerre. Elle l'entend se languir pendant son sommeil : « *Nephew cries out but then goes silent again.* » (TDR, p. 35) Pour Niska, le son qui émane de Xavier est comme celui de la « *animal fear* » (TDR, p. 35). Parce qu'il s'approche de la mort, le côté animal de Xavier se manifeste davantage. Certes Xavier s'efforce de faire taire ses plaintes pendant le jour, mais son sevrage et son mal deviennent si douloureux qu'il ne peut plus les retenir :

My body cries out for the medicine so loudly that I decide not to even try to hide what I do. Right there in the canoe, I extract the needle and the rawhide from my pack, prepare my bruised arm and inject some directly into a vein, just enough to take the knife's edge of pain away. I can feel Auntie's eyes on my actions, and I feel like a pathetic criminal under her gaze even though I know she does not judge me. (TDR, p. 177)

Mais surtout, comme le laisse entrevoir son cri bestial, l'instinct animal s'empare de son corps inconscient pour se manifester pendant la nuit, ce qui indique, comme chez Rose, une perte de contrôle certaine.

Loups et chiens sauvages

Autant dans l'œuvre de Dalpé que dans celle de Boyden, les loups et les chiens sont prépondérants. Je tiens d'abord à souligner l'association de ces deux espèces. Loups et chiens m'apparaissent comme indissociables, parce qu'il y a très peu de chiens domestiqués qui apparaissent dans les œuvres du corpus. Les chiens, lorsque présents, sont dits être des

« *rabid dogs* » (TBS, p. 335) ou des « *wild dog[s]* » (TBS, p. 191). Ils empruntent aussi au comportement du loup car ils « jappent après la lune » (UVSL, p. 19), mais surtout parce qu'ils sont décrits comme étant enragés⁶²¹. Les chiens dalpiens et boydiens sont donc surtout sauvages et donc aisément associés à leurs cousins des forêts. Pour mes analyses donc, chiens sauvages et loups tiennent du même symbolisme.

Puis, à cause de leur violence innée, ces bêtes s'inscrivent parmi les figures monstrueuses. Dans *Le loup*, Sophie Bobbé soutient que cet animal a toujours été lié au monstrueux et qu'il a « toujours terrorisé les hommes⁶²² ». Selon elle, il est quasi impossible « d'infirmer cette idée reçue⁶²³ » et de modifier la perception du loup dans l'imaginaire collectif, tant elle est « radicalement négative dans les sociétés d'Europe occidentale⁶²⁴ ». Bobbé rappelle que dans les contes, « le loup fut utilisé par les adultes pour mettre en garde les enfants contre les dangers du monde extérieur⁶²⁵ ». Le loup est aussi facilement associé aux espaces perçus comme éminemment sauvages, aux lieux « d'égarement et de peur lorsque, entre chien et loup, on ne distingue plus le fidèle compagnon du redoutable prédateur⁶²⁶ ». Cependant, cette conception n'a pas toujours été dominante en Amérique du Nord. Dans *Beasts*, Jeffrey Moussaieff Masson, écrit que les loups furent jadis « *highly respected by native cultures everywhere, both as great hunters and as a highly sociable species with special family bonds not unlike our own*⁶²⁷ ». Ce n'est qu'après l'arrivée de colonisateurs européens, que les « *relations with wolves changed drastically, especially when*

⁶²¹ Selon Stéphanie Nutting, le chien dans la pièce *Le chien* de Dalpé, « incarne la rage paternelle ».

Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre ou La mise en jeu d'une altérité radicale », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 50-51, 2011-2012, p. 167.

⁶²² Sophie Bobbé, *Le Loup*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, coll. « idées reçues », 2003, p. 13.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁶²⁷ Jeffrey Moussaieff Masson, *Beasts. What Animals Can Teach Us about the Origins of Good and Evil*, New York, Bloomsbury, 2014, p. 128.

*there were stock animals to protect from predators like them. We saw wolves as the enemy, as a competitor*⁶²⁸. » Cette vision du loup en tant que dangereux opposant demeure bien vivante dans l'imaginaire collectif. Il n'est dès lors pas étonnant qu'elle se retrouve dans la littérature.

S. K. Robisch identifie deux types ou deux figures de loups littéraires, soit le « *Corporeal Wolf*⁶²⁹ », qui tient plutôt du réel et vise à représenter l'animal en tenant compte de ses caractéristiques biologiques, morphologiques, éthologiques et écologiques⁶³⁰ et le « *Ghost Wolf* », qui est la représentation symbolique de l'animal. La littérature, dont les œuvres à l'étude, emprunte largement à la symbolique du loup. Robisch utilise le mot « *ghost* » pour évoquer le mythe ainsi que les « *totemic, ethereal, unconscious, and symbolic images*⁶³¹ » liées au loup. Le loup dit fantôme est donc le loup de l'imaginaire collectif⁶³² et pourrait aussi être appelé « *the shadow wolf*⁶³³ », car il est lié à la psychologie jungienne et au monde de la peur. Les métaphores et images lupines courantes empruntent à cet imaginaire : « *the ghost wolf is the human imagination making of the wolf what the mind wants or needs for its own comfort, reassurance, or even recreational challenge*⁶³⁴ ». Robisch divise aussi le loup fantôme en deux sous-types : « *The Malevolent Ghost*⁶³⁵ » et « *The Benevolent Ghost*⁶³⁶ ». Le premier est la conception qui domine l'imaginaire collectif depuis des centaines d'années en Europe – on pense au grand méchant loup des contes de fées – et qui a migrée en Amérique où, « *it dominated the collective American consciousness,*

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ S. K. Robisch, *Wolves and the Wolf Myth in American Literature*, Reno, University of Nevada Press, 2009, p. 16.

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 18.

to the point of affecting some purportedly scientific premises for the study and alteration of entire ecological zones, even to the point of eliminating species⁶³⁷ ». Pour sa part, le deuxième type, soit le loup bienveillant considère l'animal non comme un ennemi féroce mais plutôt comme un gardien, une figure maternelle ou un sage. Selon Robisch, cette conception, « *akin to the noble-savage or ecotopian design, which casts the wolf as a savior, not merely oppressed but transcendent*⁶³⁸ », serait de plus en plus présente en Amérique.

L'œuvre de Boyden, plus réaliste que celle de Dalpé, comporte des descriptions animales plus ancrées dans la réalité. Le seul « *corporeal wolf* » présent dans les œuvres à l'étude se trouve donc dans *Born With a Tooth* :

It's the rare one that comes to the island and stays for long. Trapper'd seen the wolf's prints in the snow last winter. This winter too. He tracked him a while. Usually a pack comes across the ice for a night of following moose, but they never stay so close to humans long. (BWAT, p. 5)

Or, même dans cet exposé des habitudes du loup, l'animal nous apparaît comme solitaire et définitivement mystérieux, cultivant son mystère par ses rares apparitions sur la réserve. Les autres loups du corpus appartiennent à la catégorie du loup-fantôme. Les expressions courantes comme « *malade comme un chien* » (UVSL, p. 32) ou encore « *l'heure dite entre chien et loup* » (UVSL, p. 121) abondent. Les comparaisons sont aussi de mise, comme dans « *pacing like a wolf* » (BWAT, p. 139) ou encore « *Gordon begins pacing like a hungry sled dog in its pen* » (TBS, p. 110). Comme nous l'avons vu, le loup de la nouvelle éponyme de *Born With a Tooth* est plutôt bienveillant, une fois apprivoisé. Il se mêle même à la figure de l'amant, bien que mélangeant parfois l'ébat amoureux sain à l'amour violent et sanguinaire. Mais de façon générale, les loups boydiens et dalpiens sont définitivement des « *malevolent*

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 18.

*ghost[s]*⁶³⁹ », soit ce dangereux archétype animal de l'imaginaire collectif qui révèle aussi un côté sombre de la psyché humaine.

Chez Boyden, le loup semble toujours affamé, rappelant le moment charnière présenté par Jeffrey Moussaieff Masson dans *Beasts*, où le loup s'est transformé en ennemi de l'humain à cause du combat humain pour protéger les récoltes et les bêtes⁶⁴⁰. Dans les textes de Boyden, le loup a aussi toujours faim: « *The OPP start moving in on him, pushing through the crowd like hungry wolves.* » (BWAT, p. 106) Les agents de la police provinciale deviennent, par extension, les ennemis jurés de Dink, l'homme qu'ils tentent d'appréhender. Ils sont même un danger potentiel pour ses concitoyens présents dans la foule sur qui ils foncent sans égard. Ailleurs, les loups font même peur aux plus habitués des chasseurs et hommes des bois. C'est le cas de Will dans *Through Black Spruce*, alors qu'il doit passer la nuit avec des loups rôdant tout près de sa tente :

That night, a pack of wolves came near and woke me with their howling. I lay awake and listened to them come closer so that a fear I'd not felt in years crawled over me and left me paralyzed in my blanket. Wolves didn't scare me. The knowledge that they were a pack, that they had each other, made me desperate. (TBS, p. 187-188)

Comme le veut la nature du loup fantôme littéraire, la peur de Will est ici révélatrice de la psychologie du personnage. Bien que le lecteur croie d'abord à un moment terrifiant en raison de la proximité de la meute sauvage, Will, qui est alors isolé en pleine forêt, précise que c'est plutôt parce que leur confrérie lui rappelle sa solitude qu'il reste figé de peur. Les loups agissent tout de même comme vecteur de cet effroi. Dans les œuvres de Dalpé, nous verrons aussi des loups menaçants rôder tout près des humains : « la nuit / les loups de mes rêves rôdent / autour de mon squelette » (LMNV, p. 28). Le loup, parce qu'il est ici associé à

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴⁰ Voir Jeffrey Moussaieff Masson, *op.cit.*, p. 128.

la nuit, donc à la noirceur, mais aussi au squelette, est un symbole de la mort et révélateur de la peur associée à la vieillesse et à la fin imminente et inévitable.

Plus que tout autre texte du corpus, la pièce *Le Chien* de Dalpé semble toute désignée pour étudier le fort symbolisme animal et l'évidente présence canine qu'indique son titre. Le texte s'ouvre d'ailleurs avec la présence de l'animal dès la première didascalie : « *L'éclairage monte et on entend le chien qui aboie.* » (LC, p. 23) On découvre vite que le chien éponyme est en fait un chien sauvage. On dit même qu'il « est rendu fou, le chien » (LC, p. 28). Le père explique à Jay qu'il doit « le garde[r] attaché tout le temps à c't'heure » (LC, p. 28). Par ces caractéristiques, l'animal est ainsi associé au loup et au monstrueux.

La critique n'a pas manqué de souligner le rôle central du chien dans la pièce. Ainsi, Stéphanie Nutting, dans « L'animal au théâtre ou La mise en jeu d'une altérité radicale », note que le chien, de façon générale, est très présent dans le théâtre de « répertoire québécois et franco-canadien depuis la fin des années 1960⁶⁴¹ ». Selon elle, dans nombre de textes littéraires dont celles de Dalpé, « de par sa présence tantôt domestiquée, tantôt sauvage, le chien marque autant la frontière qui sépare les deux mondes [celui des humains et celui des animaux] que la porosité de celle-ci⁶⁴² ». Nutting soutient que l'animal dans *Le chien* est un « symbole d'une espèce de domesticité dégradée, il est l'incarnation dangereuse de la folie et de l'agressivité à l'état pur⁶⁴³ ». Le chien serait ainsi un symbole du père, qui exhibe un comportement tout aussi violent. Le chien sert d'« avertissement en lien avec le père qui, à son insu, subit une transformation terrible et irréversible passant par degrés de l'état humain à l'état inhumain⁶⁴⁴ ».

⁶⁴¹ Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre... », *loc.cit.*, p. 155.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 156.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

Il y a effectivement un lien incontestable entre la bête et la figure paternelle dans la pièce de Dalpé. Le chien y est décrit comme tellement fou, qu'« au fond, y doit être mort » (LC, p. 61). Plus tard le père, comme l'animal, est dit être mort, parce qu'il est, aux yeux de Jay, dépourvu d'émotion humaine et d'empathie : « Bucké de même, ça s'peut pas. Coudon', t'es-tu vivant pour de vrai, toé? Ça fait comment longtemps que t'es mort? » (LC, p. 92) Le parallèle entre les deux se poursuit alors que Jay indique qu'il faudrait euthanasier le chien : « Un bon coup drette dans' tête. Sentirait rien. Vite fait, bien fait. Te remercierait. Finie la douleur. » (LC, p. 61) Aux yeux de Jay, le père aussi doit être tué, et c'est ce qu'il fait à la fin de la pièce. Cependant, alors que la mort du chien apaiserait l'animal, l'assassinat du père soulage plutôt Jay, sa mère et, surtout, sa sœur Céline qui, au moment de l'assassinat, vient de révéler que le père l'avait violée. Jay désire faire taire une douleur collective.

Pourtant, le père est capable de sensibilité. Le chien en serait même la preuve, alors que les bruits que fait celui-ci sont associés à des moments d'émotions vives chez le père. Le chien aboie d'abord quand le père revient de l'enterrement du grand-père : « Jay suit du regard son père en habit du dimanche qui avance cers lui sur le chemin de terre. Le chien se remet à aboyer. » (LC, p. 28) Il s'agit sans doute d'un moment émotionnel car, en plus de son deuil, le père vit aussi la surprise de revoir son fils après sept ans d'absence. Il est tout de même clair que le père a du mal à exprimer, puis à contrôler ses émotions. Parallèlement, il a autant de mal à contrôler la bête. Ainsi, même s'il lui crie « Ta yeule, tabarnac! » (p. 28), les didascalies indiquent clairement que la bête fait à sa tête et que « *le chien n'arrêtera qu'une fois que le père sera sur scène.* » (LC, p. 28) Plus tard, lorsque Jay relate ses voyages, le chien jappe tout juste au moment où le fils raconte son retour et exprime sa frustration face à l'animosité qui perdure avec son père. En effet, quand Jay dit arriver dans le Nord « pour en finir une bonne fois pour toute avec c'te "chez-nous" là, tabarnac! » (LC, p. 85), la didascalie

indique que « *dans la dernière montée, lors du récit de voyage, le chien s'est remis à aboyer.* » (LC, p. 85) Le chien se fait entendre à ce moment précis pour indiquer le sentiment de culpabilité du père qui est la source de la tension dans la relation père-fils. De façon similaire, après le viol de Céline, la jeune fille maintient qu'elle entendait « l'chien qui jappait » (LC, p. 103) au loin. Les jappements indiquent, à nouveau, les remords du père. Puis, les aboiements accompagnent un moment de colère. Le père relate un moment où il vantait aux hommes de la taverne les prouesses de guerre du grand-père. Il leur montrait le fusil que le patriarche aurait volé d'un général allemand. Quand un certain Charbonneau ne croit pas son histoire et lance « Tu parles de la bullshit! » (LC, p. 40), le père s'indigne. Il révèle à Jay qu'il a alors failli tirer le fusil « dans' face à Charbonneau » (LC, 40). Les didascalies qui suivent immédiatement indiquent que c'est à ce moment précis que « *le chien se remet à aboyer.* » (LC, p. 40) Il semble donc que la voix interne du père et celle du chien ne font qu'une. Vu ainsi, l'intention meurtrière du fils est annoncée dès l'incipit. Quand Jay lance un os au chien (LC, p. 23) pour que ce dernier se taise, les didascalies passent de « *le chien aboie* » à « *le chien se tait* » (LC, p. 23), indice de ce qui se passera plus tard avec son père. Comme cet os initial, Jay finira par lancer le fusil au sol (LC, p. 93) en direction de son père, arme qui servira pour définitivement le réduire au silence à la fin.

Alina Cipcigan, dans « Assumer et assommer le père : l'aspect tragique dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé », soutient que le père est motivé par une psychologie lupine, et plus précisément d'*alpha* menacé. Selon elle, le retour de Jay sur la terre familiale provoque le retour de la colère du père car ce dernier, « semble être celui qui ressent avec le plus d'acuité

l'intention de Jay d'assumer le rôle de maître de la meute familiale⁶⁴⁵ ». De plus, d'autres personnages de la pièce seraient aussi associés au chien, puisque, selon elle, « tous les personnages agissent [...] par instinct, un instinct de chien, en pressentant et prévoyant les actions à venir. Leur individualité est liée à cette animalité⁶⁴⁶ ». Ainsi, la mère témoignerait aussi du « devenir chien » sauvage. Cipcigan soutient que ceci est surtout apparent dans la façon dont la mère traite Céline :

la mère, opprimée dans le cadre des relations familiales, devient un personnage agressif pour la femelle plus jeune, plus faible et étrangère à la meute. Elle emprunte les traits animalesques de son « maître » dans les rapports avec les membres inférieurs de la famille.⁶⁴⁷

En plus de ce comportement identifié par Cipcigan, j'ajouterais que Jay, comme ses parents donc, est aussi mu par la violence. Avant son départ, il aurait frappé son père : « J't'ai fourré une volée v'là sept ans » (LC, p. 33) Puis, ses sept années d'escapades sont devenues sept années pour tenter d'oublier son père et leur rupture violente. Il aurait nié son côté colérique pendant tout le temps de son voyage dans l'Ouest (LC, p. 61) et aux États-Unis (LC, p. 82).

Il maintient que, par le fait même, il se distingue des hommes du village :

Aïe, toé! J'suis pas comme les autres. Insulte-moé pas! J'passe pas mon temps comme ceux-là d'icitte à parler de partir, pis à jamais me rendre plus loin que la prochaine broue. J'suis allé à New York, moé, ma petite fille. *I have seen the Big Apple. I have been around, covered the ground, made the rounds, heard them sounds, uptown and downtown.* (LC, p. 79)

Ce que Jay a si longtemps tenté de refouler c'est aussi ce qui, comme ses parents, fait de lui un être sauvage et associé au loup. En évoquant le chien fou, le jeune homme soutient qu'il n'aurait « pas pu rester icitte, certain. [Qu'il] aurai[t] fini comme lui, enchaîné à icitte. » (LC, p. 61) Jay évoque sa peur d'être enfermé dans son petit village par l'image d'un chien en chaîne. Mais ce chien fou représente aussi la folie possible qui l'habite. D'ailleurs le « lui »

⁶⁴⁵ Alina Cipcigan, « Assumer et assommer le père : l'aspect tragique dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé. Ouvrier d'un dire*, Sudbury, Institut franco-ontarien / Prise de Parole, coll. « Agora », 2007, p. 165.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*

dans « fini comme lui » (LC, p. 61) pourrait tout autant être le chien que le père. La bête qui habite Jay s'est éveillée il y a sept ans et gronde de nouveau lorsqu'il revient au village.

Les windigos

Un autre animal occupe une place prépondérante dans le corpus en étant associé au symbolisme et au monstrueux. Il s'agit du *windigo*, une figure monstrueuse qui peut être rattachée à la menace des forêts. Le *windigo* peut être compris, d'abord, en tant que monstre, mais il peut aussi agir comme métaphore et faire ainsi partie des bêtes ayant une fonction représentative. Plus qu'un symbole de la peur de la mystérieuse forêt, le *windigo* de la mythologie et des contes oraux cris, créature terrible habitant les bois profonds, est doté de caractéristiques spécifiques :

*The Windigo, in most accounts, is larger than life, with an enormous head and gigantic teeth in a twisted mouth. From the bitten lips issue forth thunderous roars and terrifying whistles. Within the malformed body there lies a heart of pure ice. The limbs and jaws are endowed with prodigious strength and supernatural power. The creature moves with celerity, too quickly for the mortal eyes to follow, as it takes to the trees and wind. Once in the ken of its beady eyes, there is no escape*⁶⁴⁸.

Parce qu'il est surtout « *a cannibalistic creature*⁶⁴⁹ », le *windigo* est aussi transformé en maladie. Plus précisément, une personne peut devenir possédée par le *windigo* après avoir pratiqué le cannibalisme⁶⁵⁰. On dit de cette personne qu'elle possède l'esprit *windigo* ou encore qu'elle est un *windigo* en devenir. Le monstre est perçu comme « *the personification of both physical and spiritual famine*⁶⁵¹ ».

Les légendes du *windigo* servent aussi, à la manière des contes traditionnels, de boussoles morales. Dans ces légendes, la transformation vers le monstrueux explique certains comportements troublants :

⁶⁴⁸ John Robert Colombo, *op.cit.*, p. 4.

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ Hans M. Carlson, *op.cit.*, p. 57.

⁶⁵¹ John Robert Colombo, *op.cit.*, p. 1.

[I]ndividuals also used these concepts to understand their own feelings and behaviour. Windigo was, thus, a semiotic and narrative category connected to the larger subject of hope, and cannibalism might be explained more as an ontological crisis than as a psychological one⁶⁵².

En somme, le windigo est un avertissement contre la tentation des pulsions violentes, libidineuses, généralement perçues comme mauvaises. Il est associé au sauvage car il informe des dangers qui menacent la vie en société, dont le cannibalisme possible en périodes de famine. Ainsi, le *windigo* devient le symbole même de tous les maux de la société moderne : « *the story of the windigo [...] has also been widely used as a metaphor for the violence of imperialism and the sickness at the heart of the modern capitalist world*⁶⁵³. » Conséquemment, certains chercheurs parlent d'ailleurs de « *wendigo psychosis*⁶⁵⁴ », pour désigner un désordre mental lié à la dépression⁶⁵⁵. Ce serait précisément ce trouble psychologique qui est mis en scène dans *Three Day Road* de Boyden.

De nombreuses analyses ont déjà été consacrées au *windigo* boydien dans *Three Day Road*. Elles soutiennent que le personnage d'Elijah deviendrait possédé par l'esprit du windigo sur les champs de guerre. Elles proposent ainsi un lien entre le « *windigo psychosis* » et le stress post-traumatique qui affligent les soldats du roman. Dans son article « Time Structures and the Healing Aesthetic of Joseph Boyden's *Three Day Road* », Neta Gordon remarque que pendant une bataille, Elijah construit ce qui est essentiellement un piège à lièvres dans lequel il capture un soldat allemand, en lui coupant le cou à l'aide d'un fil de fer tendu. Gordon note bien que la capture du soldat allemand fait plaisir, surtout à cause de l'effet morbide de la tête flottante du soldat défunt (TDR, p. 250) qu'Elijah trouve amusant. Après ce premier incident choquant, le comportement du jeune se dégrade

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Cynthia Sugars, « Strategic Abjection. Windigo Psychosis and the "Postindian" Subject in Eden Robinson's "Dogs in Winter" », *Canadian Literature*, n° 181, été 2004, p. 79.

⁶⁵⁴ Carolyn Podruchny, « Werewolves and Windigos: Narratives of Cannibal Monsters in French-Canadian Voyageur Oral Tradition », *Ethnohistory*, vol. 51, n° 4, automne 2004, p. 683.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

rapidement et devient de plus en plus pervers, comme le remarque Gordon dans son analyse :
« *as the war continues, Elijah's hunting ability and his procedure or scalping his victims are shown to indicate a sort of blood lust reminiscent of that of the windigo*⁶⁵⁶. »

Dans « Intimate Enemies : Weetigo, Weesageechak, and the Politics of Reconciliation in Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen* and Joseph Boyden's *Three Day Road* », Sophie McCall soutient aussi qu'Elijah souffre du « *windigo psychosis* ». Elle propose même que Boyden associe « *the Weetigo with the invasive and spirit-devouring effects of residential school and other colonial institutions*⁶⁵⁷ ». Selon McCall, les pensionnats autochtones et l'armée représentent tour à tour des institutions coloniales qui visent à inculquer la docilité⁶⁵⁸ et qui incitent au « *silence, denial, self-incrimination, and self-surveillance*⁶⁵⁹ ». Comme il est le produit de ces deux institutions, soit du pensionnat et de l'armée, Elijah devient facilement un *windigo*. Selon McCall, le fait qu'Elijah devienne un soldat d'élite assoiffé de sang est la conséquence directe de ses apprentissages au pensionnat où on lui demandait de se couper des traditions crie. Il est donc de mise qu'« *Elijah abandons the code of ethics of the hunter, whose motivation should follow the community's needs rather than the desire to hunt for its own sake*⁶⁶⁰ ». Pour McCall, la transformation monstrueuse d'Elijah est en fait un « *pathos*⁶⁶¹ » et le roman suggère que « *the windigo's voracious appetite is driven by sadness, rather than the more expected emotion of anger or*

⁶⁵⁶ Neta Gordon, « Time Structures and the Healing Aesthetic of Joseph Boyden's *Three Day Road* », *Studies in Canadian Literature = Études en littérature canadienne*, vol. 33, n°1, 2008, p. 123-124.

⁶⁵⁷ Sophie McCall, « Intimate Enemies : Weetigo, Weesageechak, and the Politics of Reconciliation in Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen* and Joseph Boyden's *Three Day Road* », *Studies in American Indian Literatures*, vol. 25, n° 3, automne 2013, p. 58.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

*revenge*⁶⁶² ». Ces propos sont aussi ceux de la tante Niska elle-même. Alors qu'elle était encore une jeune femme, Niska devait tenter de guérir un homme possédé par un *windigo*. Cet homme avait dévoré sa femme après sa mort, alors qu'ils se mourraient de faim en pleine forêt. Les membres de sa communauté racontent qu'il fût transformé en monstre de la façon traditionnelle, mais Niska croit aussi qu'une tristesse profonde l'aurait transformé :

I realized that the sadness was at the heart of the windigo, a sadness so pure that it shrivelled the human heart and let something else grow in its place. To know that you have desecrated the ones you love, that you have done something so damning out of a greed for life that you have been exiled from your people forever is a hard meal to swallow, much harder to swallow than that first bite of human flesh. (TBS, p. 261)

Cet homme devenu *windigo* ressemble à Elijah, dont le comportement violent répétitif lui permet de se dissocier de son côté émotionnel.

Vikki Visvis, dans « Culturally Conceptualizing Trauma : The Windigo in Joseph Boyden's *Three Day Road* », soutient que la métaphore du *windigo* permet à Boyden de considérer les effets psychologiques dévastateurs de la Première Guerre d'un point de vue spécifiquement oji-cri, « *by extending the metaphor of the devouring Windigo to suggest that shell shock and the irrationality of war are a kind of "war madness" that, like the Windigo, swallows its victims whole by consuming the minds of men*⁶⁶³. » Elijah lui-même soutient que ce serait effectivement la guerre comme telle qui est ridicule. Il se sert de cette raison pour nier sa propre folie : « *I'm not crazy... What's mad is them putting us in trenches to begin with. The madness is to tell us to kill and to award those of us who do it well* » (TBS, p. 322). Selon Visvis donc, Boyden se servirait ainsi du « *culturally specific trope of the Windigo*⁶⁶⁴ » pour représenter les horreurs de la guerre européenne. Il y donc un certain détournement dans l'utilisation d'un symbole monstrueux habituellement réservé à la sauvagerie et à la violence

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ Vikki Visvis, « Culturally Conceptualizing Trauma : The Windigo in Joseph Boyden's *Three Day Road* », *Studies in Canadian Literature = Études en littérature canadienne*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 231.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 234.

qui caractérisait historiquement les peuples des Premières Nations ou, comme le dit Visvis, le « *perceived Aboriginal primitivism*⁶⁶⁵ », violence qui est ici associée à la culture blanche coloniale⁶⁶⁶, voire même causée par elle.

Finalement la métaphore du *windigo* est aussi soulignée dans une entrevue de Sam McKegney avec Joseph Boyden. En disant qu'il faut parfois « *excise the cancer*⁶⁶⁷ », McKegney suggère un parallèle entre le *windigo* et « *cutting out that bad part of us when it gets too overwhelming*⁶⁶⁸ ». Boyden répond que cela explique la mort d'Elijah, mais ajoute que ce besoin de purifier est aussi au cœur des événements violents dans *Through Black Spruce* « *in the way that Will frames his duty to get rid of Marius. He calls Marius the "root" of the problem, saying he "needed killing"*⁶⁶⁹ ». Traditionnellement, selon la mythologie crie, on ne peut pas guérir d'une transformation en *windigo*. Il faut donc effectivement abattre le monstre : « *When the violent stage is reached, the afflicted person is killed by the community, and the corpse is usually chopped into pieces and burned to melt the icy heart and forestall resurrection*⁶⁷⁰. »

La « *windigo psychosis* » est donc provoquée par la violence et aggravée par la tristesse cachée. Or ces attributs ne se retrouvent pas uniquement chez les personnages boydiens. En fait, cette même folie monstrueuse du *windigo* peut aussi être identifiée dans *Le Chien* de Dalpé, en particulier chez le père, qui, comme nous l'avons vu, est un homme caractérisé d'abord par ses actes violents. Le monstre est d'autant plus perceptible lorsqu'on admet l'association du père et du chien. Comme le *windigo* qui est dit être « *totally devoid of*

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 236.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ Sam McKegney, « *Manhood Through Vulnerability. A Conversation with Joseph Boyden* », *op.cit.*, p. 169.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ John Robert Colombo, *op.cit.*, p. 5.

*individuality, a subarctic or woodland zombie*⁶⁷¹ », on dit du chien éponyme qu'il n'a pas d'âme : « Ç'a-tu une âme, Pa? Penses-tu? Ç'a-tu un ciel, Pa, un chien fou de même? » (LC, p. 61) La folie de l'animal est admise. Mais, parce qu'on ne peut pas guérir d'une transformation en *windigo*, il faut procéder à son assassinat afin d'éliminer définitivement la source du mal. La monstruosité du chien ne serait donc réglée qu'en lui livrant un coup de grâce :

Père : Y'est rendu fou, le chien. Pus personne peut l'approcher. Y te saute à gorge, t'arracherait 'a face dans cinq secondes. J'sais pas pourquoi j'le garde. J'y amène des os pis d'la viande. Même là, y me grogne après. Méchant de même, ça s' peut quasiment pas.

Jay: Y me reconnaît pus. J't'allé le vois, pis j'ai vu ça dans son œil qu'y me reconnaissant pas pis qu'y allait pas me reconnaître non plus.

Père : Y te reconnaîtra pas non plus, certain! Rendu trop méchant. Faudrait j'le descende, mais j'arrive pas à l'faire. (LC, p. 41)

Le père ne peut pas assassiner la bête-*windigo*, parce qu'ils sont intrinsèquement liés. Mais Jay insiste qu'elle doit être tuée (LC, p.85). Le père tente dès lors de protéger l'animal :

Père : Y'est à moé, le chien!

Jay reprend le fusil.

Jay : Faut tu l'tues. Tu vois pas qu'y faut l'tuer!

Le père tente de le retenir, mais Jay le repousse brusquement.

Père : Laisse ça. Laisse!

Selon Jay, le chien serait atteint d'une maladie, vocable qui rappelle clairement l'appellation du « *windigo psychosis* » : « Tu vois pas qu'y'est malade... qu'y'est même pas juste malade... même pas juste fou... Y'est déjà mort! Tout c'qui reste là, c'est une boule de nerfs qui souffre. » (LC, p. 86) À la manière de la tante guérisseuse dans *Three Day Road*, Jay se donne comme mission d'éliminer le mal : « Jay se dirige vers le chien. On entend un coup de fusil. Puis deux autres. » (LC, p. 86)

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 4.

Une fois le chien abattu, la psychose se fait davantage présente chez le père. Comme s'il ne pouvait plus se cacher derrière sa transformation en monstre animalier, le père avoue dès lors sa folie :

Des fois j'me dis que si y'avait pas de bois, j'aurais fini dans un asile, fou braque. Souvent, quand j'pas de même, j'essaye de m'perdre. J'me dis que ça serait pour le mieux. C'est ça, j'me dis : « Envoye, perds-toé. T'es rien qu'un animal sauvage de toute façon. » Pis après, j'm'en reviens. Jusqu'à la prochaine fois. (LC, p. 90)

Le père avoue même être comme possédé par une force externe : « C'est comme si y'en a un autre en dedans de moé, pis quand c't'autre-là y sort... [...] J'peux tuer, dans c'temps-là. » (LC, p. 89) Cet autre lui était le chien enragé, le *windigo*. Par cet aveu, il s'associe au sauvage, ce qui le rapproche à la fois du loup, la version sauvage du chien, mais aussi du *windigo*, qui a des racines dites sauvages à cause de ses caractéristiques dangereuses pour la société et son association à la forêt profonde. La seule différence entre le *windigo* traditionnel et le monstre dans la pièce dalpienne est que le cœur de glace est ici remplacé par « un feu qui s'allume » (LC, p. 89) dans le cœur du père : « Ça me brûle dans' poitrine, pis y faut que j'fesse sur quelque chose ou sur quelqu'un pour que ça l'arrête... pour que ça s'éteigne. » (LC, p. 89) Il n'empêche que les liens entre le monstre traditionnellement autochtone et le père violent sont nombreux. En plus du conflit entre le père et le fils, dont il a déjà été question, la purification par l'élimination du *windigo* permettrait aussi d'expliquer le meurtre du père par Jay. Le monstre l'incite même à passer à l'acte puisqu'une fois le chien abattu, il voit dans les yeux de Jay que le jeune homme se dit : « J'devrais peut-être en faire autant avec lui. » (LC, p. 87) Jay tire sur son père, mais la mort du père ne semble pas immédiate. Les didascalies indiquent que « *celui-ci ne tombe pas* » (LC, p. 103) puis qu'il « apparaît [du] sang sur sa chemise blanche du dimanche » (LC, p. 103). Dans l'absence d'une mort certaine du père, on peut aussi deviner une mort incomplète du *windigo*. Il

habiterait maintenant Jay, qui par son désir même de tuer son père, montre lui aussi des signes de psychose monstrueuse.

Les relations avec le monde animal

Les analyses précédentes montrent des liens possibles entre le monde humain et le monde animal. Mais les interactions entre humains et animaux ne mènent pas uniquement à la création de monstres. Selon les croyances traditionnelles autochtones, il existe une relation de respect mutuel entre l'Homme et l'animal, et ce, même entre les chasseurs et leurs proies. Une certaine intimité avec le monde animal est donc représentée lors des scènes de chasse, principalement dans les œuvres de Boyden. Ailleurs, les animaux sont considérés comme des égaux, ce qui donne lieu à des unions.

La chasse selon la conception autochtone

La mythologie autochtone est foncièrement animiste et prône le respect envers toute vie. Les anthropologues Hans M. Carlson, Tim Ingold, Harvey A. Feit et Adrian Tanner ont remarqué, lors de leurs études menées auprès de communautés crie du Nord canadien, que le respect pour la vie animale est présent même chez les chasseurs. La chasse est une importante composante de la spiritualité crie. Dans *Home is The Hunter: The James Bay Cree and Their Land*, Carlson note que le mot crie pour la chasse se traduit comme « “my path” or “my road” ». Il en conclut que « *hunting was thus conceived as a journey across a personal landscape as understood by each hunter and this was a conceptual as well as a physical path*⁶⁷² ». La chasse est donc liée au cheminement personnel, voire à l'identité du chasseur.

⁶⁷² Hans M. Carlson, *op.cit.*, p. 48.

Dans *Through Black Spruce*, Will rêve « *of moose coming to the shore and offering themselves to [him]* » (TBS, p. 266) alors qu'il est isolé sur une île et affamé. Le narrateur laisse entrevoir une autre composante importante de la chasse selon la conception autochtone, soit celle de l'offrande animale. Il ne s'agit pas ici, ou sinon pas seulement, d'un désir fou dans un moment de désespoir, mais bel et bien d'une croyance fondamentale, car, comme le souligne Ingold, « *the Cree of Northeastern Canada [...] suppose that animals intentionally present themselves to the hunter to be killed*⁶⁷³ ». Lors de son étude auprès des Cris Waswanipis, Feit a noté que les chasseurs « disent qu'ils attrapent un animal seulement quand il leur est donné⁶⁷⁴ ». En hiver, ce serait même « le vent du Nord, *chuetenshu*⁶⁷⁵ », ainsi que les animaux eux-mêmes qui assureraient la survie de la communauté en donnant aux chasseurs « ce dont ils ont besoin pour vivre⁶⁷⁶ ». Si l'animal fait ainsi don de sa vie, c'est qu'il s'est d'abord instauré une relation de respect mutuel entre lui et le chasseur. Tanner, dans *Bringing Home Animals : Religious Ideology and the Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters*, rappelle que la tradition autochtone considère les animaux comme des êtres sociaux, qui ont des relations entre eux, avec des forces naturelles anthropomorphisées et aussi avec les chasseurs⁶⁷⁷. L'animal et l'Homme sont ainsi placés sur un pied d'égalité. Tanner décrit ensuite l'offrande animale comme un « échange » qui a lieu entre le chasseur et la proie. Selon lui, il s'agirait d'une forme idéale de relation interpersonnelle, car elle implique que le chasseur rende *hommage* à l'animal :

The idealized form of the latter relations is often that the hunter pays respect to an animal; that is, he acknowledges the animal's superior position, and following this the animal "gives itself" to the

⁶⁷³ Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, Routledge, 2000, p. 67.

⁶⁷⁴ Harvey A. Feit, « L'ethno-écologie des Cris Waswanipis ou Comment des chasseurs peuvent aménager leurs ressources », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 1, n° 4-5, 1971, p. 85.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ Adrian Tanner, *loc.cit.*, p. 136.

*hunter, that is, allows itself to assume a position of equality, or even inferiority, with respect to the hunter*⁶⁷⁸.

Puis, bien que le chasseur et sa famille se nourrissent de la chair de l'animal, ils rendent grâce à l'animal, le remercient, et relâchent son âme pour qu'elle trouve à habiter un nouveau corps animal. La chasse est donc conçue comme un rite régénératif⁶⁷⁹. Ainsi, selon Ingold, la chasse est comprise comme un dialogue entre l'homme et la bête, comme étant « *integral to the total process of social life wherein both human and animal persons are constituted with particular identities and purposes*⁶⁸⁰ ». Ingold compare à juste titre un chasseur se familiarisant avec un animal au processus de la socialisation humaine :

*To know someone is to be in a position to approach him directly with a fair expectation of the likely response, to be familiar with that person's past history and sensible to his tastes, moods and idiosyncrasies. You get to know other human persons by sharing with them, that is by experiencing their companionship. And if you are a hunter you get to know animals by hunting. Through them, the hunter does not transform the world, rather the world opens itself up to him. [...] In short, the hunter does not seek, and fail to achieve, control over animals; he seeks revelation*⁶⁸¹.

De ce dialogue bien intime naît aussi une connaissance accrue du règne animal. En effet, le chasseur instaure une relation avec son égal, l'animal, qui est « *built upon years of close attention, desire for possession, and the accumulation of understanding of the thoughts and behaviour habits of the type of animal*⁶⁸². » Les ethnologues notent que l'acquisition des connaissances techniques de la chasse passe d'abord et avant tout par la mise en place d'une véritable symbiose entre le monde du chasseur autochtone et celui de l'animal : « *First Nations become successful hunters by learning how to read the landscape, by looking for tangible indications of the presence of valued species, and by identifying the plants and*

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, op.cit., p. 67.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁸¹ Tim Ingold, « From Trust to Domination : An Alternative History of Human-Animal Relations », dans A. Manning et J. Serpell (dir.), *Animals and Human Society: Changing Perspectives*, London, Routledge, 1994, p. 16.

⁶⁸² Richard J. Preston, *Cree Narrative: Expressing the Personal Meaning of Events*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 205.

*forest structures that different species use for sustenance and refuge*⁶⁸³ ». Il ne s'agit pas nécessairement d'un savoir scientifique⁶⁸⁴, mais d'une connaissance qui tient autant de la spiritualité que de la connaissance du paysage naturel forestier. Dans *Through Black Spruce*, Will Bird, chasseur aguerri, soutient que, pour être un bon chasseur, il faut penser comme sa proie et emprunter à la psyché animale : « *The real secret to snaring is to know where the animals travelled. And to know that, well, it's an animal thing.* » (TBS, p. 318) Sa connaissance de la chasse est particulièrement apparente dans les passages décrivant la chasse à l'orignal. Will sait que le grand mammifère hante la forêt car il voit et interprète les marques de son passage, telles que les « *imprints of their hooves in the dried mud along the bank, [and] stretches of tamarack stripped of their buds.* » (TBS, p. 265) Lorsqu'il repère un orignal de son canot, Will semble savoir communiquer avec lui, l'approcher sans lui faire peur, et, surtout, deviner les pensées de l'animal :

The animal drank, I could see now, head bent. [...] but as I drifted closer, it lifted its head, finished, and put its nose to the wind. [...] Four hundred yards, maybe, and the animal recognized something on the wind and turned its head towards me. I squatted lower in my canoe, but it stared at me now, an oddity on the water. (TBS, p. 268)

Ici, le chasseur reconnaît l'animal et l'animal reconnaît le chasseur, alors qu'ils s'approchent l'un de l'autre, s'observent, et se perçoivent mutuellement comme des intrus. Tous deux reconnaissent un Autre, car le chasseur est autant une « *oddity on the water* » pour l'orignal que l'animal est une curiosité parmi les arbres de la berge, remarquable et remarqué par Will.

Le chasseur lève alors son arme pour tirer l'orignal :

my second bullet found the moose [...]. Lifting its head and bawling [...], the animal gave a great shiver. And then it tumbled to its side hard and kicked its legs to try and stand once more. [...] I could shoot once more and end the struggle but destroy valuable meat. I needed that meat for winter. [...] The moose lay on its side, still alive, a young cow, bleeding out as I scrambled onto the shore, the same rush of the kill making my own legs weak as I jumped out of the canoe. (TBS, p. 268)

⁶⁸³ John Lewis et Stephen R. J. Sheppard, « First Nation's Spiritual Conceptions of Forests », dans D. B. Tindall, Ronald L. Tropsner et Pamela Perreault, *op.cit.*, p. 216.

⁶⁸⁴ Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, *op. cit.*, p. 72.

Le chasseur identifie, de loin, l'âge et le sexe de l'animal (une jeune vache), preuve s'il en faut de son expertise. Il voit aussi la lutte de l'animal mourant et semble éprouver une certaine compassion pour lui, soulignée ici par le fait que l'orignal et l'humain éprouvent tout les deux un tremblement et une faiblesse dans les jambes. La description détaillée de la mort de l'animal rappelle que « *the animals give themselves so that men can live, and men are gratified and thankful. The purpose of animals is, in part, to feed men*⁶⁸⁵ ». L'orignal se transforme d'un coup – d'un coup du fusil – en viande, cette transformation est apparente dans ce passage puisque d'abord désigné comme « *moose* » celui-ci devient à la fin simplement un « *animal* ». En devenant « *animal* », la grande bête devient comestible, tuée par nécessité et pour son utilité pour l'homme en tant que « *valuable meat* ». Puisque cet échange se termine par la mise à mort de l'animal, l'acte du chasseur est évidemment brutal. Or, dans l'optique de la tradition autochtone et, comme le signale Ingold, dans la tradition de tout peuple chasseur-cueilleur, la chasse est essentiellement perçue comme non-violente « *because it takes place in the context of a world-view that emphasizes human-animal connectedness*⁶⁸⁶ ». Ingold ajoute qu'une chasse qui est « *successfully consummated with a kill is taken as proof of amicable relations between the hunter and the animal that has willingly allowed itself to be taken*⁶⁸⁷. » Dans le roman, Will Bird trouve que la mort de l'orignal est un peu trop sanglante. Pour se faire pardonner les multiples coups qu'il a dû infliger à l'animal, il lui fait une offrande de tabac et lui demande pardon :

From my pack I took out a pinch of tobacco and placed it on the moose's tongue. I held the mouth closed in hope it accepted my thanks, my apologies for a bad kill. I panicked, moose, but I panicked because I needed your meat to survive the winter. Meegwetch for your life, I whispered. I am sorry for the bad kill. I was scared you'd run off and die alone far in the bush. Your death alone would be useless, and I, too, might end up starving this winter without you. Meegwetch. (TBS, p. 269)

⁶⁸⁵ Richard J. Preston, *op.cit.*, p. 205.

⁶⁸⁶ Tim Ingold, « From Trust to Domination : An Alternative History of Human-Animal Relations », *op.cit.*, p. 12.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

Par ces actions, qui se terminent justement sur un « merci » en cri, Will illustre bien l'aspect social de la chasse chez les Cris. Ses actions correspondent à ce que remarquait Ingold. La relation entre Will et sa proie atteint son objectif car le don de la vie de l'original n'est pas en vain.

Toujours dans le même roman boydien, Annie, la nièce de Will témoigne aussi de la puissante relation qui existe entre le chasseur et sa proie. À son retour de New York, elle est prise de culpabilité lorsqu'elle piège des castors :

Something in me has weakened since I've come home. Something has changed. I admit this to Gordon. We sit by a beaver lodge today, heating snow water over a small fire for tamarack tea. When I can see in his eyes that he doesn't understand, I try to explain. "I feel bad for the beavers that we're harvesting," I say. (TBS, p. 310)

Son ami lui rappelle que parce qu'ils piègent en suivant les règles du respect mutuel, les castors s'offrent à eux en abondance : « *Gordon points down the creek further [...]. I get it now. The steam from another lodge. He's telling me the animals are plentiful.* » (TBS, p. 311) Comme le souligne Feit,

les chasseurs doivent agir d'une façon raisonnable envers les animaux[,] [...] utiliser complètement ce qui leur a été donné et agir respectueusement envers les corps et les âmes des animaux en observant les procédés hautement structurés de capture, de boucherie, de consommation de la chair et de traitement des os et des restes. On s'attend à ce que l'homme tue les animaux rapidement en évitant de les faire souffrir⁶⁸⁸.

Annie tient donc à respecter les castors, ce qui, dès lors, justifie le don que les animaux qu'elle chasse font de leur vie : « *"We'll just take the ones we need to sell for the hides," I say. "We won't take more than we need. I get it. You're right." We, too, need to live.* » (TBS, p. 311)

Il est donc juste de dire que la chasse, telle qu'elle est représentée dans les œuvres de Boyden, s'inspire fortement de la tradition autochtone. Les personnages-chasseurs, dont Will et Annie Bird, ont des relations d'égal à égal avec leurs proies. Ce n'est cependant pas le cas

⁶⁸⁸ Harvey A. Feit, *loc.cit.*, p. 85.

dans le roman de Dalpé, *Un vent se lève qui éparpille*, où la chasse est loin d'être un échange ou un dialogue et où elle n'est pas respectueuse. En fait, la chasse chez Dalpé s'apparente davantage à une lutte de pouvoir et à une relation entre dominant et dominé. Au début du roman, Marcel se promène dans les bois « en espérant tomber sur l'ours qui, il sait, passe par là parfois » (UVSL, p. 13). Pour le jeune homme en fin d'adolescence, abattre un animal imposant comme un ours lui permettrait de prouver sa force et sa maturité. Il s'imagine donc « descendre [l'ours] d'un seul coup de carabine Comme un vrai! » (UVSL, p. 13). Le vrai renvoie autant au « vrai » homme, aux « vrais chasseurs » (UVSL, p. 14) qu'aux « vrais, les Indiens ou j'sais pas qui En tout cas les vrais » (UVSL, p. 14). Pour Marcel, le chasseur aguerri connaît le paysage et les animaux. Il est pour lui un symbole de la masculinité suprême. Cette image du chasseur conquérant appartient au mythe de la *frontier*.

Cependant, dans le sentier, le jeune homme rencontre, non pas un ours, mais un orignal, comme Will dans *Through Black Spruce*. D'abord, Marcel ressent, comme Will, une montée d'adrénaline lorsqu'il aperçoit l'orignal, inscrite dans le texte par les nombreux points d'exclamations qui marquent la surprise du personnage :

Là! Quand il voit Là! L'animal lui fait dos, est en train de boire, la tête penchée et donc cachée derrière les hautes quenouilles; sans hésiter il épaulé l'arme, vise, et tire; l'animal flanche des pattes arrière, sa tête se relève : un mâle! le panache immense, large et Chriss r'garde-lé! (UVSL, p. 13)

Alors que le narrateur de Boyden n'utilisait le terme animal que pour désigner la bête morte, le narrateur de Dalpé opte pour le mot « animal » d'emblée. Il est possible d'interpréter l'utilisation du vocable « animal » comme une façon de distancer l'humain de la bête, considérée comme Autre. L'orignal serait donc prisé pour sa chair, mais perçu comme incapable de communiquer ou de communier avec l'Homme. Une autre différence mérite d'être soulignée, soit le fait que la bête abattue par Will était de sexe féminin, alors que celle tuée par Marcel est un mâle. Le mâle est très prisé par les chasseurs, non seulement parce

qu'il est plus gros et plus imposant, mais aussi pour ses bois que plusieurs conservent.

Abattre un mâle conforte sans doute son désir de prouver sa virilité. Cependant, Marcel sera incapable de tirer juste :

Chriss r'garde-lé! et d'un seul bond (ou ce qui semble à Marcel d'un seul bond), l'original se retourne de trois quarts, se met à courir vers la gauche de Marcel qui recharge, vise encore, aligne la bête en mouvement avec le bout du canon, tire, rate (ou plutôt semble avoir raté), recharge de nouveau, J't'ai eu vise de nouveau J't'ai eu J'suis sûr que j't'ai eu, et tire de nouveau, cette fois-ci la bonne même si l'original parcourt encore une dizaine de pieds avant de s'écrouler (UVSL, p. 13-14)

Une autre preuve du rapport disharmonieux entre le jeune homme et la nature s'ajoute au dossier : le jeune homme est incapable de rapporter le butin de la chasse chez lui :

mais à peine une demi-heure plus tard, plus fier du tout, non, juste épuisé, épuisé et trempé jusqu'aux cuisses et couvert de boue jusqu'aux coudes et furieux parce qu'après avoir tout essayé pour déplacer la carcasse, la sortir du marécage en tirant en poussant et sacrant tout le long comme un défoncé, finalement il voyait bien qu'il n'y arriverait jamais Jamais dans cent ans! Y'me faudrait un truck, ostie Pis des chaînes pis Chriss même là, oui finalement il s'avouait vaincu (UVSL, p. 14)

Parce qu'il doit laisser la carcasse sur l'étang où il l'a tirée, il ne pourra pas montrer aux autres ses prouesses de « vrai » homme et chasseur, c'est pour cette raison que sa chasse peut être vue comme ratée : elle ne peut pas prouver sa supériorité ou sa virilité. Cette première chasse manquée peut également être vue comme un indice, ou le catalyseur, de la scène de meurtre qui constitue le point culminant du roman. Marcel abat alors une autre « grande proie » : « L'index sur la détente de la vingt-deux, il anticipe déjà la détonation, le contrecoup au creux de l'épaule et l'odeur de roussi qui suit, qu'il connaît bien / Sauf c'fois-citte c'pas un lièvre / non / ni lièvre ni canard, ni outarde ni perdrix / ni même écureuil ou corbeau non plus » (UVSL, p. 11) En effet, Marcel ne chasse pas un petit animal ici, ni même un ours ou original, mais bel et bien un homme : l'oncle Joseph, amant de sa dulcinée. Il est clair que Joseph devient, du moins aux yeux de Marcel, une proie animale. Plus tard, le narrateur dit que la jeune Marie aurait « laissé Marcel abattre la bête » (UVSL, p. 182). Comme l'original, il faudra plus d'un coup de fusil pour abattre l'homme : « Une fois le coup

parti, le corps de l'autre se retourne brusquement vers lui, recule trois, puis quatre pas, avant de s'immobiliser Tombe! Envoye, tombe mon ostie! / Mais Joseph ne tombe pas / Pas encore, pas tout de suite » (UVSL, p. 58). Marcel, contrairement aux autochtones, n'a aucun désir de dialoguer avec sa proie. Il est plutôt motivé par un désir de vengeance : « Tout c'que j'savais c'est qu'il l'avait violée, tu vois-tu? » (UVSL, p. 56). En somme, Marcel adopte toujours une attitude oppositionnelle face à ses proies, qui s'avère tout le contraire de celle des chasseurs amérindiens.

Les relations intimes entre les Hommes et les bêtes

Dans *Living with Animals : Ojibwe Spirit Powers*, Michael Pomedli souligne que, dans le monde des Ojibwé, « *both humans and animals are personal and not merely sentient beings, things, or machines*⁶⁸⁹ ». L'auteur rappelle surtout que les humains et les animaux sont liés parce qu'ils cohabitent dans le même monde⁶⁹⁰. La perception autochtone des animaux comme des êtres qui font *partie* de la société permet de se défaire de la vision dichotomique qui oppose l'humain et l'animal : « *The distinction between the human and the non-human no longer marks the outer limits of the social world, as against that of nature, but rather maps a domain within it whose boundary is both permeable and easily crossed*⁶⁹¹. » Cette sorte de relation sans frontières entre les humains et les animaux est mise en scène dans une strophe de *Gens d'ici* alors que l'auteur évoque le lien qui unit les gens du pays et les animaux présents dans les bois qui les entourent :

[Vos yeux]
nous parlent
de notre lien de parenté
avec le loup, l'ours

⁶⁸⁹ Michael Pomedli, *Living with Animals: Ojibwe Spirit Powers*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 124.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, *op.cit.*, p. 76.

le lièvre, la perdrix et l'hirondelle ... (GD, p. 17)

Mais la confrérie humano-animale est surtout mise en scène dans les œuvres de Boyden.

Il y a deux instances marquantes de rapports intimes amoureux ou amicaux, dans lequel l'humain et l'animal sont frères, c'est-à-dire égaux et appartenant à la même communauté. D'abord, dans la nouvelle éponyme du recueil *Born With a Tooth*, une femme nommée Sue Born With A Tooth entretient une relation avec un loup. L'animal visite fréquemment les bois près de sa demeure, chose rare car les loups ne résident habituellement pas sur l'île de Moose Factory (BWAT, p. 5). Sue s'attache rapidement à cette bête spéciale : « *My wolf was skinny but brave. He came to see me often that winter two years ago, disappeared before spring, then came back again the next freeze. I watched him and loved him.* » (BWAT, p. 5) Elle raconte qu'elle a d'abord dû l'appivoiser et l'amadouer avec de la nourriture :

He followed me home but didn't show his face till the next night. That's when I laid my trap. Lucky's friend had gutted a moose, and I stole some innards and put them in a snowbank in our backyard. That next night I waited by the window for him, waited until past two. Then he appeared like a ghost or shadow, slinking, lean, sniffing and jittery. I watched him drag my present into the bush. (BWAT, p. 6)

Après trois mois, son « *wolf finally trusted [her] enough to stay in sight when [she] came outside. [...] He grew fuller and less jumpy* » (BWAT, p. 7). L'animal sauvage est peu à peu apprivoisé : « *The night he finally ate from my hand I knew something was going special.* » (BWAT, p. 7) Ce changement de comportement correspond effectivement à une forme de domestication de l'animal. Afin de distinguer entre un animal sauvage et un animal domestiqué, la pensée philosophique introduit la « *notion of human control over the growth and reproduction of animals and plants. Wild animals, therefore, are animals out of control*⁶⁹² ». Tim Ingold, pour sa part, définit la domestication comme le processus par lequel l'animal devient une chose « *which can be owned, inherited and exchanged. [...] Human*

⁶⁹² *Ibid.*, p. 62.

*beings, as social persons, can own; animals, as natural objects, are only ownable. Thus the concept of appropriation [...] sets humanity, the world of persons, on a pedestal above the natural world of things*⁶⁹³. » Mais le loup ne sera pas contrôlé, ni possédé par Sue ou quiconque d'autre. Il ne s'agit donc pas de domestication pure, mais de camaraderie qui devient vite une relation affectueuse. Cette amitié fait que la frontière entre l'animal et l'humain devient de plus en plus floue. Cette nouvelle perception du loup correspond aux prémisses de la pensée crie :

*From the Cree perspective, personhood is not the manifest form of humanity; rather the human is one of many outward forms or personhood. And so when Cree hunters claim that a goose is in some sense like a man, far from drawing a figurative parallel across two fundamentally separate domains, they are rather pointing to the real unity that underwrites their differentiation*⁶⁹⁴.

Humanité et animalité sont perçues comme deux formes de « la personne ».

Plus tard dans le récit, lorsque la jeune femme rencontre Michael, un partenaire (humain) potentiel, la narratrice établit un autre parallèle entre l'homme et le loup. Les descriptions de Michael lui attribuent des caractéristiques lupines, dont les moustaches et le poil : « *He's got little whiskers and his skin is very white and the fur on his hanging parka hood frames his jaw nicely.* » (BWAT, p. 8) Bientôt, le lecteur ne sait pas s'il s'agit du loup ou de l'homme quand la narratrice réfère à un « *he* », comme dans : « *he smiled at me with his black lips and opened his mouth and the white teeth gently took the bone* » (BWAT, p. 8) Le sourire renvoie à l'humain, mais les lèvres noires et l'os en bouche appartiennent définitivement au loup. Les caractéristiques humaines et animales se fondent ensemble et sème une certaine confusion qui est définitivement résolue qu'à la phrase suivante : « *He turned around and trotted slowly back to the edge of the bush, then turned his head to me before disappearing.* » Les lèvres noires reviennent dans un autre passage où elles semblent

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁹⁴ Tim Ingold, *The Perception of the Environment*, *op.cit.* p. 50.

être l'apanage de l'homme plutôt que de la bête. Dans cette scène charnelle, lors de la « *night [when] he first touched [her]* » (BWAT, p. 8), l'homme et le loup se mêlent dans la figure de l'amant :

It was late and I offered him a strip of venison. He walked up and ignored my hand. Instead he nuzzled me hard between my legs. He could smell my blood. I felt his hot breath and tongue against my jeans for just a moment.

Michael looks awkward pulling out the sofa bed. [...]

I can feel his tongue and his breath in the dark. He's come back to me, nipping and licking, tasting me. He slides up and I can feel the hair of his chest on my belly, on my breasts. He is hard against me and pushes inside me for the first time, his shoulder across my neck. The white flash of pain is his smile and dark lips. He nudges my legs wider. I bite his ear and he yelps and I can feel him release inside of me. (BWAT, p. 11)

Dans ce passage, l'offrande de la viande, scène récurrente durant la période d'apprivoisement du loup, mène le lecteur à inférer que le « him » renvoie à l'animal. La mention de l'action du pousser du museau confirme temporairement cette inférence, mais la narration passe sans autre transition qu'un changement de paragraphe à la description des actions de Michael qui installe le lit. Le paragraphe qui suit mêle allègrement les deux registres, humain et animal. En effet, les verbes pincer (*nipping*), lécher (*licking*) et japper (*yelps*) décrivent habituellement des actions animales alors que les lèvres noires rappellent celles décrites précédemment, qui peuvent tout aussi bien appartenir à l'homme qu'à la bête. Aussi, à la fin de la scène, le glapissement émis au moment de l'orgasme évoque une scène d'amour entre une femme et un loup. L'image du loup personnifié ou de l'homme loupin est encore plus percutante à la fin de la nouvelle lorsque Sue, enceinte, imagine son accouchement :

Then the midwife will back away, muttering prayers and crying. My baby's grey furry head will enter this world. He will bare his white teeth and gnaw through our cord. He will look at me and smile with black lips and yellow eyes. He will run off into the bush, and he will cross the ice highway. (BWAT, p. 14)

Dans son rêve, Sue Born With a Tooth donne naissance à un enfant mi-loup ou à un loup-garou. La sage-femme en a peur, il est couvert de poils, il a des crocs et possède l'instinct animal de se défaire lui-même de son cordon ombilical. Les lèvres noires du loup apparaissent de nouveau, accompagnées, cette fois, de ses yeux jaunes. Il n'est dès lors pas surprenant que le nouveau-né se précipite dans la forêt pour rejoindre les siens, c'est-à-dire les animaux sauvages. Puisqu'il s'agit d'un rêve, cette scène ne prouve pas que l'accouplement entre la femme et le loup ait eu lieu. Cela suggère même que toutes les scènes de bestialité pourraient appartenir à l'imagination de la narratrice. Il n'empêche qu'il y a indéniablement une représentation d'une relation intime entre humain et animal.

Cette comparaison revient ailleurs dans l'œuvre de Boyden. Notamment, dans le roman *Three Day Road*, lorsque Niska compare aussi un amant à un loup : « *There was a light fur on his chest so that immediately I thought of a wolf, long and sinewy. Hungry. His cock stood out straight in front of him and it bobbed slightly as if it had a life of its own.* » (TDR, p. 134) En plus de rappeler le loup par sa pilosité et sa musculature, l'homme est visiblement sexuellement excité et se voit donc doté de la caractéristique lupine d'être affamé, bien que ce soit ici au sens figuratif. Le danger ici est moins grand, mais Niska note quand même une certaine peur lorsque l'homme, qu'elle a tenté de piéger comme un animal, entre dans sa tente : « *that's when it dawned on me that maybe I was not the hunter any more.* » (TDR, p. 134)

Dans *Through Black Spruce*, Will Bird entretient une relation amicale avec une ourse. Leur amitié débute lorsqu'il rencontre l'animal au dépotoir : « *One morning, up ahead near the dump, I saw what I thought was a big black dog sniffing around in the ditch. [...] When I got closer, I saw it wasn't a dog. It was a black bear.* » (TBS, p. 40) L'ourse est donc d'abord prise pour un chien, animal connu comme « l'ami de l'homme », ce qui présage du

fait qu'elle deviendra celle de Will. Selon la tradition crie, l'ours est d'ailleurs perçu comme un animal capable d'amitié : « *bear is a passionate other-than-human person. He can have either an affectionate or an adversarial relationship with many beings*⁶⁹⁵ ». Il n'est donc pas étonnant que Will Bird ressente une attirance pour l'ourse du dépotoir. En outre, l'homme et l'animal se ressemblent par la faiblesse de leur vision, ce qui les ramène aussi à un même : « *It lifted its snout in my direction and sniffed short breaths. The beady eyes tried to make me out. It was blinder than me. I'd needed glasses for a while, but I'd been putting it off despite Lisette's hounding. The bear's sense of smell worked very well, though.* » (TBS, p. 40) En effet, lorsque Will évoque la vision appauvrie de la bête, il pense tout de suite à la sienne. Puisqu'ils voient mal tous les deux, Will ressent de l'empathie pour la bête et il s'imagine partager la même réalité qu'elle. Cette relation d'empathie, qui implique une relation entre égaux, cadre bien avec les croyances crie : « *The bear is clearly differentiated from humans but also closely related to humans; the bear is, in many respects, quite like a man.*⁶⁹⁶ » L'ethnologue Johann Kohl rapporte même que certains « *Ojibwe called the bear anijinabe, which means "people," "an Indian person"*⁶⁹⁷ ». En effet, de nombreuses cultures autochtones considèrent que, de tous les animaux, les ours sont le plus près des hommes, surtout parce qu'ils « *walk on two feet and are said to have uncontrolled emotions, as do humans*⁶⁹⁸ ». D'autres traits sont partagés par l'homme et l'ours, dont le fait que les ours possèdent « *anatomical carriages like humans, cuddle their young as human mothers do,*

⁶⁹⁵ Michael Pomedli, *op.cit.*, p. 159.

⁶⁹⁶ Richard J. Preston, *op.cit.*, p. 158.

⁶⁹⁷ Johann Kohl, *Kitchi-Gami: Wanderings Round Lake Superior*, Hudson, Ross and Haines, [1860] 1956, p. 408.

⁶⁹⁸ Margo DeMello, *op.cit.*, p. 289.

*and often show moderation in their actions despite their physical strength; they also enjoy sweet foods and liquor*⁶⁹⁹! » De plus,

[l'ours] pratique souvent la position assise (notamment pour attendre), [...] il peut marcher en arrière, descendre une échelle à la manière de l'homme, le dos dans le vide (ce qu'aucun autre animal n'est capable de faire), et surtout [...] il est d'une habileté manuelle remarquable : il sait ouvrir une porte, défaire un nœud, se servir d'une pierre comme d'un marteau; malgré ses énormes pattes, il cueille des framboises et dépêche soigneusement le poisson qu'il vient de pêcher⁷⁰⁰

Dans les contes traditionnels, les ours servent d'ailleurs de symboles pour l'introspection, caractéristique humaine qu'on leur attribue parce qu'ils sont solitaires et qu'ils hibernent seuls pendant l'hiver⁷⁰¹.

Il semble donc normal, dans une perspective autochtone, que Will Bird se lie d'amitié avec l'ourse qu'il rencontre au dépotoir. Il utilise d'ailleurs le terme « *relationship* » pour décrire son interaction avec l'ourse et son attirance pour une femme : « *I attempted two new relationships, me. Don't tell anyone this, nieces. But one was with a woman, the other with a bear.* » (TBS, p. 78) Comme la narratrice dans « Born With a Tooth », Will tente d'abord d'apprivoiser l'ourse et de s'en approcher en lui offrant de la nourriture. L'animal accepte ses dons et Will y voit un certain pardon du règne animal pour ses nombreuses chasses à l'ours : « *I heard her grunt and watched one night as she took the haunch in her broken teeth like it was a done bone and carried it away. That made me feel good in a strange way. Me, I've killed lots of bears. Too many.* » (TBS, p. 78) L'homme sait que nourrir un animal sauvage n'est pas sain pour la bête qui s'y habitue rapidement, mais il soutient que « *this one was different, had lived a long life, and knew something more than the usual bear* » (TBS, p. 80). Will défend surtout ses actions en soulignant que les animaux sont les égaux et les frères des humains : « *They all say it is dangerous to befriend a wild animal. Is it for the animal's*

⁶⁹⁹ Michael Pomedii, *op.cit.*, p. 125.

⁷⁰⁰ Michel Pastoureau, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie XXI^e siècle », 2007, p. 91.

⁷⁰¹ Michael Pomedii, *op.cit.*, p. 124.

sake or for our own? People, people who live away from wild animals, they say we are different from the creatures that roam this world. That we are apart from them. Above them. » (TBS, p. 118) Parce qu'il croit en la relation égalitaire entre lui et l'ourse, les mots choisis pour désigner la bête se transforment. De l'appellation « *this one* », on passe rapidement à « *she* » une fois la relation de respect entamée, comme dans « *she lifted her head to me, squinting. She'd be lucky to make it through summer* » (TBS, p. 80). L'auteur utilise ensuite des adjectifs possessifs : « *By the dump my bear greeted me sometimes, sat on the ridge that rises to the town's refuse and watched me pass, lifted her head in greeting, nostrils flared.* » (TBS, p. 85. Je souligne) L'utilisation du possessif montre l'affection que Will ressent pour la bête.

Il s'instaure aussi chez Will un respect pour l'ourse, et il la compare même aux aînés à qui il voue déjà un égard certain : « *I would feed that bear every night, and I would make friends with it. [...] National Geographic Channel and Animal Planet say no, no, no. Fuck them. What do they know of elders scraping by each day and starving? [...] My bear, my sow, you would eat. You'd eat well.* » (TBS, p. 85) Les ours sont vénérés dans la culture autochtone, surtout parce qu'ils « *cop[e] with winter through hibernation, while man must face the cold and keep on hunting. It is doubtful that a bear ever starves to death, and he is stronger than man*⁷⁰² ». En fait, à cause de leur capacité d'hiverner et d'émerger intacts de leur sommeil à la fin de l'hiver, les ours sont des symboles de la mort et de la résurrection⁷⁰³, « *as hibernating bear triumphed over the long winter*⁷⁰⁴ ». De plus, parce qu'ils donnent naissance à leurs oursons en plein hiver, « *they have been associated with mother-goddesses.*

⁷⁰² Richard J. Preston, *op.cit.*, p. 210.

⁷⁰³ Boria Sax, *op.cit.*, p. 24.

⁷⁰⁴ David Rockwell, *Giving Voice to Bear: North American Indian Rituals, Myths, and Images of the Bear*, Toronto, Roberts Rinehart, 1991, p. 89. Cité par Michael Pomedli, *op.cit.*, p. 122.

*The descent into caverns suggests an intimacy with the earth and with vegetation, and bears are reputed to have special knowledge of herbs*⁷⁰⁵ ». Dans les récits cris, l'ours est très souvent présenté comme un guérisseur et un mentor⁷⁰⁶.

La mort de son ourse bien-aimée est donc vue comme un assassinat par Will qui en est traumatisé et révolté. Ses ennemis, dont Marius Netmaker, abattent l'ourse et s'assurent qu'elle soit livrée à Will dans une scène cauchemardesque :

There you were, my bear, standing up straight, your back to the skeleton of a dead spruce. Words were posted above your head. But words were pointless now. You, as tall as me when you stood like this, staring back, long purple tongue hanging from your mouth and blackened by flies. They'd already taken your eyes so that at first their crawling forms made it seem you blinked at me, this twinkling in the soft light. When I could pull my eyes from yours, I trailed down your body, stopping at your neck, the bloodied rope that held your weight, that held you standing like a human [...] You were drained, I was too. (TBS, p. 147)

Cette mise à mort, particulièrement cruelle, ne correspond en rien au crédo des chasseurs cris qui stipule qu'il n'est jamais permis de « "jouer" avec les animaux en les tuant pour le plaisir ou pour se grandir⁷⁰⁷ ». Adrian Tanner rappelle que « *the hunter must observe rules regarding the disposal of the inedible parts of the animals, rules which are used for the purpose of regenerating further animals, but which also symbolizes a final shift in the social model of the man-animal relationship*⁷⁰⁸ ». Ces règles conventionnelles ne sont visiblement pas observées ici, alors que la mort de l'ourse se veut une attaque contre Will, et une menace. Une mort respectueuse de l'animal serait plutôt « *an exchange between "persons" at a reciprocal or equivalent level*⁷⁰⁹ ». Pour le narrateur donc, malgré l'aspect terrifiant de la scène, l'ourse apparaît toujours comme son égale et emprunte des traits humains. Elle est placée debout, tel un humain, de sorte que Will peut même comparer leur taille. Il établit un parallèle entre lui et l'ourse en comparant le vide qui les caractérise en ce moment-là :

⁷⁰⁵ Boria Sax, *op.cit.*, p. 24.

⁷⁰⁶ Michael Pomedli, *op.cit.*, p. 155.

⁷⁰⁷ Harvey A. Feit, *loc.cit.*, p. 85.

⁷⁰⁸ Adrian Tanner, *loc.cit.*, p. 15.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

l'ourse vidée de son sang et Will, épuisé, accablé, vidé de son énergie. La personnification rappelle que le narrateur et l'ourse sont frères et confère un ton révérencieux à la description des actions de Will après la mort de l'animal. En effet, celui-ci s'assure de bien traiter la dépouille de son ourse : « *Careful, I wrapped the blanket around you and tied you tight into it with my rope, tight as a baby in her cradleboard, her tikanagan. [...] You looked like a human, my bear* » (TBS, p. 148) L'ourse est ici emmaillotée comme un nouveau-né; l'image unit la mort et la naissance et renvoie ainsi à la symbolique de la résurrection associée aux ursidés.

Parce que l'ourse était son amie, Will est accablé de chagrin et de remords à la suite de sa mort : « *My sow bear. If I had killed her that night at the dump I would have saved her a far worse death by hands I couldn't imagine at the time.* » (TBS, p. 260) Il vit donc un deuil semblable à la souffrance qu'il aurait éprouvé lors de la perte d'un ami humain. Selon Tanner, cette réaction est de mise dans un système de croyances qui veille à effacer la dichotomie homme-animal. Elle serait même réciproque : « *When a man who has an animal friend dies, it is said to mourn for him. If it is very sad this species may leave the area entirely. As a result, the deceased man's hunting group would no longer be able to kill animals of this species*⁷¹⁰. » Ainsi, comme pour assurer qu'il vive son deuil et qu'il puisse accéder à la paix, l'ourse habite les rêveries de Will :

They were of my bear and me sitting on the porch together, me on my chair, my bear in a larger, stronger chair beside me. We had become best friends and shared everything with one another. She told me of her life, her adventures in the bush, raising a family, fighting off wolves and humans, of sleeping long and late through winter, dreams of the meals she would eat in spring filling her head. I told her of my life, my loss, and the small gains I hoped to one day make. My bear promised me she would watch over you, my nieces, keep you safe on the journey. (TBS, p. 120)

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

Dans ses rêves, Will et l'ourse poursuivent leur amitié et leurs échanges. Puis l'animal passe, comme par métempsyose, au monde des esprits, pour protéger les nièces de l'homme, à la manière du lynx qui protège les neveux de Niska dans *Three Day Road*.

Conclusion

Les œuvres de Dalpé et de Boyden font état de la grande variété d'animaux qui peuplent la forêt boréale. Du même coup, les animaux, qui forment le *wilderness* vivant, occupent des fonctions clés : ils sont tantôt des bêtes liées à l'univers réaliste des récits, ils sont ailleurs – et très souvent – des symboles grâce aux animétaphores et, en dernier lieu, ils participent de la construction psychologique des personnages en entretenant des rapports intimes avec eux.

Nombre d'animaux évoquent un profond lien au lieu, un sentiment d'appartenance au Nord. Ils participent alors au réalisme de l'œuvre et à la construction d'un espace géographique crédible. Les insectes sont certainement l'espèce qui signale le mieux la région. Les maringouins et les mouches noires sont liées au passage du temps et au climat du Nord, puis, par extension, à ceux qui peuvent endurer ces conditions difficiles. Par leur surabondance, ils créent aussi un effet d'huis-clos. Les mouches et les vers de décompositions, pour leur part, provoquent plutôt le dégoût et signalent l'ambivalence des sentiments que les personnages entretiennent à l'écart de leur milieu de vie et même, pour certains personnages, pour la vie en général.

D'autres espèces animales sont convoquées plus que d'autres à titre d'animétaphores marquantes. Les oiseaux, par exemple, agissent en tant que symboles du désir de liberté, nécessaires après le sentiment d'enfermement lié à la Nature évoqué dans le chapitre précédent. Pour certaines bêtes aviaires, la liberté est poussée à son summum et ils

deviennent des symboles du voyage vers l'autre monde, après la mort. L'araignée, elle, connote la violence et la peur, voire la peur d'être violent. Elle est tantôt symbole de méchanceté, tantôt de protection.

Le *wilderness* vivant présent dans les œuvres permet aussi de représenter des aspects monstrueux. Les figures de monstres évoquées sont nées de l'union d'hommes et d'animaux, pris dans un entre-deux deux qui s'avère dangereux. L'humain devient ainsi sauvage, c'est donc dire qu'il retourne à un état primitif, dans le cadre duquel il ignore volontiers les règles sociétales. Certains sont comparés à la bête, d'autres deviennent des loups, surtout dangereux, ou encore de véritables monstres, les *windigos*, signes d'une maladie qui guette. Dans ces mélanges d'animalité et d'humanité, il y a aussi le mélange d'un imaginaire littéraire et d'un imaginaire propre au Nord, d'un symbolisme universel et d'un autre qui se veut local. Ce dernier se trouve aussi teinté de toute part par la culture autochtone.

Enfin, d'autres animaux qui figurent dans les œuvres permettent tout simplement de souligner le lien profond qui unit les animaux et les humains. Il s'avère que même la chasse, si elle est faite selon la tradition autochtone, s'inscrit sous le signe du respect mutuel entre l'homme et la bête. Certains animaux sont considérés comme complètement égaux aux Hommes, à un point tel qu'ils entrent en relation intime avec des humains. Après tout, entretenir un rapport avec la nature, c'est aussi entretenir un rapport et même une relation avec les animaux qui y vivent.

CONCLUSION

L'étude des œuvres de Jean Marc Dalpé et de Joseph Boyden montre clairement la place centrale, cruciale même, que la nature sauvage, ou plus précisément le *wilderness* et des éléments qui le composent, y jouent. Afin d'analyser le rôle de cette nature constitutive des œuvres, il me fallait établir, dès le premier chapitre, la définition du *wilderness*. C'est dans cette optique que j'examine d'abord l'évolution des idées et des idéologies liées à la nature et plus spécifiquement au *wilderness*. Il est clair, d'entrée de jeu, que le *wilderness* est un concept polysémique, dont le sens évolue au fil des ans et selon les contextes. La polysémie inhérente du terme fonde mon analyse de sa représentation et de son rôle narratif dans les œuvres du corpus : à quel type de *wilderness* les œuvres font-elles référence? Innovent-elles en proposant une nouvelle définition? L'étude menée permet de voir qu'une nouvelle conception du *wilderness* prend forme dans les écrits de Dalpé et Boyden, soit celui d'une nature sauvage, que j'appellerais de proximité, soit un *wilderness* que les personnages fréquentent, bien qu'il reste plus souvent qu'autrement dangereux, si ce n'est monstrueux.

Trois éléments constitutifs du *wilderness* se sont dégagés de l'étude des œuvres en lien avec les différentes conceptions de la nature sauvage. Les œuvres mobilisent d'abord un *wilderness* essentiellement forestier, qui est peu hospitalier et même surtout dangereux. Cet espace sauvage est peuplé de bêtes de toutes sortes qui contribuent à sa dangerosité. J'ai retenu ces trois éléments comme sujet des trois chapitres d'analyse en ayant en tête les recommandations de Soubeyroux qui soutient que l'« espace [...] serait le lieu du sens⁷¹¹ ». Le théoricien note aussi « l'insuffisance d'une étude purement thématique⁷¹² » et milite en faveur d'une analyse plus englobante. La dimension symbolique des représentations spatiales dans les romans est conséquemment une composante importante de mes analyses. Celles-ci

⁷¹¹ Jacques Soubeyroux, *op.cit.*, p. 24.

⁷¹² *Ibid.*

révèlent le rôle prépondérant du lien entre les humains et leur environnement dans les textes. La nature ne peut donc pas être détachée des personnages. En effet, comme les théoriciens de la géocritique l'ont largement souligné, dans le monde littéraire comme dans le monde réel, le rapport entre l'individu et l'espace où il vit est primordial. L'expérience du lieu, le « *sense of place* » est judicieusement au cœur des analyses géocritiques parce qu'il est indéniable que l'expérience du lieu marque les humains. Christiane Lahaie souligne d'ailleurs que « décor romanesque et psychologie des personnages sont généralement tissés d'un fil similaire⁷¹³ ». La réflexion menée tout au long de ma thèse permet de constater l'importance de la symbolique spéciale pour les personnages. Celle-ci transparait d'ailleurs par l'usage que font les personnages de l'espace naturel, dans la façon dont ils y vivent et par le discours qu'ils tiennent sur lui.

Mon deuxième chapitre porte sur la forêt, caractéristique première du *wilderness* nord-ontarien. La forêt a longtemps été, dans l'imaginaire collectif, le lieu sauvage par excellence. Elle l'est encore dans une très large mesure, surtout dans le Nord qui est effectivement dominé par le biome boréal. À cause du lien intrinsèque entre les personnages et le *wilderness* spécifiquement forestier, celui-ci est d'abord un habitat ainsi qu'un lieu de travail ou de loisirs pour de nombreux personnages des œuvres de Dalpé et de Boyden. Leur proximité à la nature ne correspond donc pas à la définition classique d'un *wilderness* sans présence humaine, ce qui entraîne, comme je le mentionnais plus haut, une redéfinition du sauvage naturel.

Il n'en demeure pas moins que le *wilderness*, tel qu'il est traditionnellement conçu, est malgré tout bien présent dans les œuvres car son symbolisme hante l'imaginaire littéraire des auteurs. Les dangers physiques de la forêt et la détresse psychologique qu'elle peut

⁷¹³ Christiane Lahaie, « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimésis », *loc.cit.*, p. 444.

susciter par des sentiments négatifs tels que la peur, sont souvent mis en scène. Mon troisième chapitre est donc consacré aux dangers qui menacent les personnages dans leur environnement naturel. L'espace nordique chez Dalpé et Boyden est ainsi parfois très près des descriptions qu'Atwood fait de l'espace boréal dans la littérature canadienne. En effet, dans les œuvres comme dans la réalité, les espaces forestiers, miniers et aquatiques donnent vie à une nature monstrueuse agissante. On y retrouve des animaux sauvages agressifs et des monstres informes et légendaires qui menacent la vie, voire l'humanité des personnages. Les loups et les chiens sauvages sont particulièrement malveillants. Le danger lié au climat nordique correspond aussi de près à ce que Atwood a déjà remarqué dans ses études. C'est face au froid, au gel, bref à l'hiver, que résonne le plus le thème de la survivance. Somme toute, on ne peut nier que le *wilderness* fait peur dans les œuvres étudiées et qu'il est toujours considéré comme un « Autre » à dompter ou à apprivoiser et ce, en dépit du fait qu'il soit un espace près des lieux d'habitation d'un bon nombre de personnages dalpiens et boydiens. Les œuvres restent donc très près des archétypes dans leur représentation du *wilderness* dangereux.

Cependant, elles ne se bornent pas à cette représentation plus conventionnelle car elles mettent aussi en scène un *wilderness* vu comme un espace positif. La représentation de la nature passe par le réalisme, mais celle-ci acquiert bien souvent, dans les œuvres, une valeur symbolique en particulier lorsqu'elle connote le nationalisme canadien, la fierté pour les paysans canadien-français, ou lorsqu'elle agit comme écosymbole du Nord. Il se bâtit ainsi un certain patrimoine forestier et se développe, pour un bon nombre des personnages qui le fréquentent, une connaissance approfondie de la nature. Mes analyses des relations entre les personnages et les animaux montrent les liens véritablement intimes qui unissent les humains au *wilderness* vivant, et ce, même dans la relation entre le chasseur et sa proie. Cependant,

alors que le *wilderness* éveille un sentiment d'appartenance et une volonté de respecter l'environnement, je remarque que ces effets positifs semblent toujours être nuancés par des sentiments plus négatifs de dégoût et de rejet du lieu. Ainsi, l'attitude des personnages fluctue d'une position harmonieuse, d'attente, voire de connivence avec la Nature à une relation antagoniste, de conflit et de luttés. La Nature est alors un adversaire à dominer et à posséder. Le caractère grandiose de la nature nord-ontarienne provoque bien souvent un sentiment d'infériorité, voire de perte de contrôle chez le personnage qui doit y faire face. Maints personnages, comme la mère dans *Le chien* de Dalpé, entretiennent un rapport ambivalent d'amour-haine avec leur espace. Plus que tout autre sentiment, le *wilderness* provoque la claustrophobie. L'impression d'enfermement est d'abord présente lorsque les personnages se trouvent dans l'espace forestier mais il transparait ailleurs, notamment dans la mine où la sensation d'être pris au piège est fortement liée aux trous et à l'ensevelissement.

En effet, en dépit de la représentation souvent manichéenne des univers humains et naturels présentés dans les œuvres, le *wilderness* véritablement sauvage n'existe pas. Les œuvres peignent l'espace nordique comme un lieu de rencontre, un entre-deux situé entre le monde civilisé et le monde naturel, perçu comme sauvage. L'humain est admis dans le domaine forestier ainsi que dans le monde animal. Inversement, la sauvagerie occupe une place importante dans le monde humain et influe sur la psychologie des personnages. Bref, l'espace nordique mis en scène arbore une dimension mythique plus que réaliste et ce en dépit de la grande référentialité des descriptions.

Mes analyses permettent aussi de conclure que malgré le fait qu'une œuvre soit rédigée en français et l'autre en anglais, malgré l'appartenance des auteurs à des cultures différentes, l'imaginaire spatial de Boyden et celui de Dalpé partagent une parenté

étonnante puisqu'on y retrouve ce même lieu mythifié et les mêmes symboles, qui semblent dès lors propres à l'imaginaire nord-ontarien. En effet, mon analyse comparative des œuvres de Dalpé et Boyden montre qu'il y a plusieurs affinités entre la géographie littéraire des deux auteurs. Ces points communs sont en grande partie dus au fait que les œuvres du corpus se déroulent dans le même cadre géographique, soit le nord de l'Ontario. Il me semble donc normal qu'une analyse de l'imaginaire spatial des œuvres choisies révèle des similitudes. L'isolement ou l'exiguïté des villages et des lieux habités est le premier élément commun aux textes des deux auteurs. Les lieux représentés (soit Moosonee et Moose Factory chez Boyden, soit Sudbury, Timmins, ainsi que d'autres villes et villages souvent sans nom chez Dalpé) sont décrits comme des espaces éloignés, marginaux, peu peuplés. Ils sont souvent qualifiés de « trous ». Toutefois, l'exiguïté des lieux mis en scène par Boyden, situés plus au nord que ceux de Dalpé, se fait sentir dans leur coefficient plus élevé de dangerosité. Il n'est dès lors pas étonnant que le *wilderness* nordique, c'est-à-dire les éléments relatifs au Nord et à la survivance, sont davantage présent chez Boyden. Les textes de l'auteur anglophone montrent, par le froid omniprésent, la difficulté de la vie au Nord. Les villages plus près de la frontière de la toundra seraient, par conséquent, plus près du véritable Grand Nord et donc davantage imprégnés d'hivernité. L'imaginaire du Nord serait donc amplifié et le thème de la survivance y serait d'autant plus présent. Conséquemment, les personnages sont davantage transformés en durs, en hommes-des-bois, ce qui rapproche l'espace représenté de celui de la *frontier*, ainsi qu'en femmes endurantes et endurcies comme Niska dans *Three Day Road* et Annie Bird dans *Through Black Spruce*. Le froid, en plus d'être un réel danger physique à cause de l'hypothermie qui menace quiconque s'y aventure trop longuement ou mal habillé, est aussi un danger psychologique car il isole davantage des personnages déjà isolés par la distance et la faible densité de la population. Chez Dalpé, le froid est aussi présent, mais dans

une moindre mesure. Dans *Le Chien*, par exemple, l'hiver et le gel ont un rôle davantage symbolique. C'est plutôt le caractère cyclique, voire répétitif, de la vie qui semble s'éterniser qui emprisonne les personnages. Somme toute, la forêt boréale est la même chez les deux auteurs, soit cette sylve qui est peuplée de la même épinette noire omniprésente. Le *wilderness* agit donc comme voisin des personnages dalpiens comme boydiens. Chez les deux auteurs, il est clair que les humains font partie de la forêt car ils vivent tout près d'elle, habitent en son sein ou encore la fréquentent de façon assidue, imposant donc une première trace de porosité entre le monde humain et le monde naturel. L'espace sylvestre agit même comme repère identitaire important dans tous les textes du corpus, en connotant des éléments positifs d'appartenance, de protection, de fierté, de force et d'endurance ainsi que de stabilité.

Le travail en forêt est aussi présent tant chez Dalpé que chez Boyden. Dalpé met en scène des travailleurs de l'industrie forestière c'est-à-dire de la transformation vers le bois d'œuvre, et mentionne même les usines dispersées partout dans le paysage du Nord. Ce n'est pas du tout le même type de travail qui est présenté chez Boyden. Les usines sont complètement absentes du paysage de Moosonee et de Moose Factory. Les personnages boydiens sont plutôt des guides et des chasseurs, mais on verra aussi un pilote de brousse (Will Bird dans *Through Black Spruce*) et une guérisseuse (Niska dans *Three Day Road*). Cela est sans doute lié au fait que, comme le démontrent les analyses du chapitre 2, l'attitude d'opposition à la forêt est davantage présente chez Dalpé, alors que l'attitude d'appréciation appartient plutôt au monde de Boyden.

Il semble tout de même que *tout* travail en forêt permette de créer un lien profond avec celle-ci, ainsi que d'obtenir une connaissance de ses éléments, apprentissage que seuls ceux qui la fréquentent avec assiduité peuvent obtenir. Peu importe sa spécificité, tout travail

en forêt permet de forger un espace qui correspond au « garden ethic » de Pollan, et qui admet que l'humain modifie sans cesse l'espace sylvicole. Je souligne, cependant, que la sylve a davantage été marquée par le travail effectué par l'homme dans les œuvres dalpiennes. Cette transformation de la forêt se situe dans le passé des personnages de *Le Chien* et d'*Un vent se lève qui éparpille*, où les personnages principaux sont les héritiers des terres déjà déboisées. Mais les recueils de poésie de Dalpé analysés dans le cadre de cette thèse (*Les murs de nos villages*, *Gens d'ici*) parlent du travail de déboisement des fondateurs de la région. La poésie de Dalpé serait une « poésie historique » comme on parle de roman historique, dans la mesure où elle raconte le passé de la région et louange les colonisateurs. Certains romans de Boyden, soit *Three Day Road* et *Wenjack* sont aussi historiques. En effet, ces romans parlent de l'après-Guerre de 1918 et d'un événement qui a eu lieu en 1966⁷¹⁴.

Les œuvres de Boyden et Dalpé se rejoignent également sur la question des affects liés à l'espace naturel. En effet, le *wilderness* y est représenté comme étant dangereux et on retrouve des cas de folie primitive, de bêtes menaçantes et de monstres cachés dans les bois. Le sentiment d'être pris au piège ou d'étouffer dans le milieu naturel est aussi omniprésent. Là aussi, le biome boréal mis en scène semble imposer un imaginaire spatial particulier commun aux deux auteurs en dépit du degré de nordicité varié des lieux mis en scène. Plus étonnant est le recours à certaines images récurrentes dans les deux œuvres, dont celles des trous. Chez Dalpé, la mine, que l'on retrouve surtout dans *Nickel* de Dalpé, convoque mieux que tout cette image de la descente aux enfers froids et claustrophobiques. À ce sentiment d'oppression s'oppose un sentiment de liberté représenté dans les deux œuvres par l'image conventionnelle des oiseaux.

⁷¹⁴ Georgia Carley, « Chanie Wenjack », *L'Encyclopédie canadienne*, 21 mars 2016, révisé le 1^{er} novembre 2016, [en ligne] (<http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/chanie-charlie-wenjack/>). Consulté le 2 décembre 2017.

Enfin, il convient de souligner que Boyden mise davantage sur le réalisme des descriptions spatiales par les nombreuses descriptions et énumérations qui parsèment son œuvre. Chez Dalpé, l'écriture est plus symbolique. On pourrait même dire que l'espace nordique acquiert même une dimension mythique dans ses œuvres. Le style de Dalpé, dont l'écriture est plus fragmentaire et éclatée, épouse le fil de la pensée des personnages. Boyden a un style plus classique, qui explique le caractère plus réaliste de ses romans. Les deux auteurs suivent ainsi les conventions propres aux corpus canadiens-anglais et francophones du Canada. Il n'en demeure pas moins que les animétaphores sont présentes chez les deux auteurs.

Enfin, le rapport que les personnages entretiennent avec les animaux diffère largement. Cette distinction majeure transparaît surtout dans la représentation de la chasse. Alors que Boyden met en scène des chasseurs qui rendent hommage aux animaux qu'ils tuent, Dalpé, surtout lors de la scène de la chasse ratée de Marcel dans *Un vent se lève qui éparpille*, souligne l'attitude oppositionnelle adoptée par ses personnages face au monde naturel.

Les ressemblances priment cependant sur les différences. Il est donc possible, en fin de parcours, de statuer que ces œuvres font valoir la « personnalité⁷¹⁵ » de la région. Elles illustrent surtout une prégnance de la symbolique forestière traditionnelle. L'omniprésence du sentiment d'emprisonnement, lié à l'éloignement, mais surtout à la séparation du monde humain par la forêt qui bloque l'horizon, ainsi que l'image récurrente des mines et autres trous où s'enfoncent les personnages convoquent l'imaginaire traditionnel. Par ailleurs, elles s'éloignent aussi de la tradition, notamment par la présence de l'idéologie naturelle autochtone et le sentiment de proximité à la forêt présent tant chez Boyden que Dalpé. Il est

⁷¹⁵ Marc Brosseau, *op. cit.*, p. 29.

donc possible de dégager de ces œuvres une vision particulière de la nature qui fait valoir une symbolique particulière qui serait propre au Nord de l'Ontario, imprégnée à la fois de la conception traditionnelle du *wilderness* et de la conception autochtone du rapport entre l'Homme et la Nature. La symbolique de l'espace naturel du Nord ontarien qui naît de cet amalgame témoigne de l'inscription des œuvres dans la tradition littéraire et l'imaginaire universel, tout en reflétant la réalité particulière de la région, c'est-à-dire la présence autochtone et la relation particulière que l'humain développe avec cet environnement naturel bien particulier.

BIBLIOGRAPHIE

a) CORPUS :

BOYDEN, Joseph, *Born With a Tooth*, Toronto, Cormorant Books, 2001.

_____, *Three Day Road*, Toronto, Penguin Canada, 2005.

_____, *Through Black Spruce*. Toronto, Penguin Canada, 2008.

_____, *Wenjack*, Toronto, Hamish Hamilton / Penguin Canada, 2016.

DALPÉ, Jean Marc, *Les Murs de nos villages*, Sudbury, Prise de parole, 1980.

_____, *Gens d'ici*, Sudbury, Prise de parole, 1981.

_____, *Le Chien*, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF », 2003 [1987].

_____, *Un vent se lève qui éparpille*, Sudbury, Prise de parole, 1999.

DALPÉ, Jean Marc, et HAENTJENS, Brigitte, *1932, la ville du Nickel: une histoire d'amour sur fond de mines*, Sudbury, Prise de parole, 1984.

b) ARTICLES :

ADDISON, Catherine, « Terror, Error or Refuge: Forests in Western Literature », *Alternation journal*, vol. 14, n° 2, KwaZulu-Natal, Afrique du Sud, 2008, p. 116-136.

BÉDARD, Mario, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, 2002, p. 49-74.

BONNEMAISON, Joël et CAMBRÉZY, Luc, « Le lien territorial entre frontières et identités », *Géographie et Cultures*, n°20, 1996, p. 7-18.

COOK, Margaret Michèle, « La poésie : entre l'être et le pays », *Nuit Blanche, magazine littéraire*, n° 65, 1995-1996, p. 58-63.

_____, « Quelle est cette langue qui m'interpelle? Les nouveaux poètes de l'Ontario français », *Liaison*, n° 133, 2006, p. 52-53.

COOK, W.R., « The Ontario Northland Transportation Commission: A Study in Evolution and Adaptation », *Laurentian University Review – Revue de l'Université Laurentienne*, vol. 13, n° 2, 1981, p. 95-103.

DICKSON, Robert, « Portrait d'auteur : Jean Marc Dalpé », *Francophonies d'Amérique*, n° 15, 2003, p. 95-107.

DIMARCO, Danette, « Going Wendigo : The Emergence of the Iconic Monster in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and Antonia Bird's *Ravenous* », *College Literature*, vol. 38, n° 4, automne 2011, p. 134-155.

DREESE, Donelle N., *Ecocriticism: Creating self and place in environmental and American Indian Literatures*, New York, Peter Land Publishing, 2002.

FAGAN, Kristina et MCKEGNEY, Sam, « Circling the Question of Nationalism in Native Canadian Literature and its Study », *Review: Literature and Arts of the Americas* 76, vol. 41, n° 1, 2008, p. 31-42.

FEIT, Harvey, « L'ethno-écologie des cris waswanipis ou comment des chasseurs peuvent aménager leurs ressources », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 1, n° 4-5, 1971, p. 84-91.

GORDON, Neta, « Time Structures and the Healing Aesthetic of Joseph Boyden's *Three Day Road* », *Studies in Canadian Literature = Études en littérature canadienne*, vol. 33, n°1, 2008, p. 118-135.

GRANT, S. D, « Myths of the North in the Canadian Ethos », *The Northern Review*, n°3-4, Automne 1989 / Hiver 1990, p. 15-41.

GRISÉ, Yolande, « La forêt dans le roman "ontarois" », *Études canadiennes = Canadian Studies*, 13^e année, n° 23, 1987, p. 109-222. Texte repris, légèrement modifié, dans GRISÉ, Yolande « La thématique de la forêt dans deux romans ontarois », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, (41) 1989, p. 269-280.

HOBBS, Sandra, « L'Autochtone dans *Le dernier été des Indiens* de Robert Lalonde ou Comment passer de la grande à la petite noirceur », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41, 2010, p. 231-252.

HOTTE, Lucie. « L'espace en littérature franco-ontarienne. Présentation », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 31, 2006, p. 5-11.CXGVOI

_____, « Une nouvelle littérature franco-ontarienne? », *Liaison*, n° 112, 2001, p. 7.

HOTTE, Lucie et MELANÇON, Johanne, « De *French Town* au *Testament du couturier*: la critique face à elle-même », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 32-53.

INÁCIA, Maria, NETO, D'Avila, CAVAS, Claudio et SENA JARDIM, Gabriel, « La décolonisation des femmes et de la nature. Exercices "sages" pour réfléchir à propos des femmes et de l'écologie », *Émulations*, n° 14, « Femmes et écologie », hiver 2014, [en ligne] (<http://www.revue-emulations.net/archives/n14-femmes-et-ecologie/la-dcolonisation-des->

femmes-et-de-la-nature-exercices--sages--pour-rflchir--propos-des-femmes-et-de-lcologie). Consulté le 18 juillet 2017.

JACKSON, Cecile, « Women/Nature or Gender/History? A Critique of Ecofeminist 'Development' », *The Journal of Peasant Studies*, vol. 20, n° 3, 1993, p. 389-419.

LAHAIE, Christiane, « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimésis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 439-451.

LO, Mary, « Model Minorities, Models of Resistance : Native Figures in Asian Canadian Literature », *Canadian Literature*, n° 196, printemps 2008, p. 96-112.

MAAZAOUI, Abbas, « Poétique des marges et marges de la poétique », *L'Esprit créateur*, vol. 38, n° 1, printemps 1998, p. 78-89.

MARCHAND, Micheline, « Les gens d'ici... en poésie », *Liaison*, n° 20, février-mars 1982, p. 25.

MATHIEU, Nicole-Claude, « Homme-culture et femme-nature? », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, 1973, p. 101-113.

MCCALL, Sophie, « Intimate Enemies : Weetigo, Weesagechak, and the Politics of Reconciliation in Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen* and Joseph Boyden's *Three Day Road* », *Studies in American Indian Literatures*, vol. 25, n° 3, automne 2013, p. 57-85.

MELANÇON, Johanne, « Le Nouvel-Ontario : espace réel, espace imaginé, espace imaginaire », *Québec Studies*, vol. XLVI, 2008-2009, p. 49-69.

MILSTEIN, Tema et DICKINSON, Elizabeth, « Gynocentric Greenwashing: The Discursive Gendering of Nature », *Communication, Culture & Critique*, vol. 5, n° 4, décembre 2012, p. 510-532.

MORENCY, Jean, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 83-98.

MORISSONNEAU, Christian, « L'imaginaire du Nord québécois », *Relations*, n° 764, 2013, p. 24-25.

NASSAUER, J. I., « Messy Ecosystems, Orderly Frames », *Landscape Journal*, vol. 14, n° 2, 2005, p. 161-170.

NUTTING, Stéphanie, « L'animal au théâtre ou La mise en jeu d'une altérité radicale », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 50-51, 2011-2012, p. 155-169.

O'NEILL-KARCH, Mariel, « L'espace scénique comme représentation de l'espace dramatique dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé », *LittéRéalité*, vol. 4, n° 1, printemps 1992, p. 79-94.

OST, Isabelle, « Anomal et animal: quelques réflexions sur le devenir-animal et la ligne de fuite de la philosophie de Deleuze-Guattari, ainsi que des écrivains Jim Harrison et Caroline Lamarche », *L'animalité. Rencontres philosophiques et littéraires aux confins de l'anthropologie / La animalidad : Encuentros filosoficos y literarios en los confines de la antropologia*, *Eikasia. Revista de filosofia*, n° 59, octobre 2014, p. 19-34.

PAPILLON, Joëlle, « Imaginaires autochtones contemporains », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 7, décembre 2013, [en ligne] (<http://tempszero.contemporain.info/document1046>). Consulté le 18 mai 2016.

PARATTE, Henri-Dominique, « Émergence d'un espace littéraire distinct ou fast-food de la littérature? », *LittéRéalité*, vol. 4, n° 1, 1992, p. 3-16.

PELOSSE, Cécile, « La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérald Godin – Concerto pour arbres », *Voix et Images*, vol. 1, n° 1, (1), 1975, p. 80-88.

PODRUCHNY, Carolyn, « Werewolves and Windigos: Narratives of Cannibal Monsters in French-Canadian Voyageur Oral Tradition », *Ethnohistory*, vol. 51, n° 4, automne 2004, p. 677-700.

POSTHUMUS, Stephanie, « Écocritique en français au Canada / Ecocriticism in French in Canada », *The Goose. Tenth Anniversary Edition*, vol. 14, n° 2, 2016, p. 37-39.

_____, « L'imaginaire paysan et l'habiter écologique chez Marie-Hélène Lafon et Michel Serres », *Fixxion, Revue critique de fixxion française contemporaine*, numéro spécial : Écopoétiques, vol. 11, 2015, p. 100-111.

_____, « “Deux truites frémissant flanc à flanc” : le structuralisme et l'écologisme chez Michel Tournier », *Dalhousie French Studies*, vol. 85, 2009, p. 167-182.

REHILL, Annie, « Les coureurs de bois, motif écocritique dans la littérature canadienne-française », *Studies in Canadian Literature = Études en littérature canadienne*, vol. 32, n° 2, 2013, p. 147-167.

RUECKERT, William, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », *Iowa Review*, vol. 9, n°1, Hiver 1978, p. 71-86.

SIROIS, Antoine, « De l'idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42), 1989, p. 380-386.

SMART, Patricia, « L'espace de nos fictions : quelques réflexions sur nos deux cultures », *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 23-36.

SHARTLET, Jeff, « An Anthropologist Finds Indians Lived in Less-Than-Perfect Harmony With Nature », *Chronicle of Higher Education*, vol. 46, n° 3, octobre 1999, p. 19-21.

SUGARS, Cynthia, « Strategic Abjection. Windigo Psychosis and the “Postindian” Subject in Eden Robinson’s “Dogs in Winter” », *Canadian Literature*, n° 181, été 2004, p. 78-91.

SUHONEN, Katri, « “Partout de la neige entassée, comme du linge à laver” : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », *Voix et Images*, vol. 37, n° 2, (110), 2012, p. 111-123.

VISVIS, Vikki, « Culturally Conceptualizing Trauma : The Windigo in Joseph Boyden’s *Three Day Road* », *Studies in Canadian Literature = Études en littérature canadienne*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 224-243.

WEST, Douglas A., « Re-researching the North in Canada: An Introduction to the Canadian Northern Discourse », *Journal of Canadian Studies*, vol. 26 n° 2, 2002, p. 108-199.

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », *SFLGC (Vox Poetica)*, 30 septembre 2005, [en ligne], [<http://www.vox-poetica.net/sflgc/biblio/gcr.html>], p. 199. Consulté le 23 juin 2010. Article aussi publié dans *La Géocritique mode d’emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », n° 0, 2000, p. 9-40.

WYLIE KROTZ, Sarah, « Place and Memory: Rethinking the Literary Map of Canada », *ESC: English Studies in Canada*, vol. 40, n°2-3, juin-septembre 2014, p. 133-154.

YERGEAU, Robert, « La poésie franco-ontarienne : les lieux de la dépossession », *Francophonies d’Amérique*, n° 1, 1991, p. 7-13.

c) LIVRES ET CHAPITRES DE LIVRES :

ADAMSON, Joni, *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism. The Middle Place*, Tucson, The University of Arizona Press, 2001.

ARISTOTE, *Les politiques I*, trad. de Pierre PELLEGRIN, Paris, GF Flammarion, 1990.

ATWOOD, Margaret, *Essai sur la littérature canadienne*, trad. d’Hélène FILION, Montréal, Boréal, 1987.

_____, *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*, Oxford, Clarendon, 1995.

_____, *Survival: A thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, House of Anansi Press, 1972.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1993.

_____, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

_____, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BACKHAUS, Gary et MURUNGI, John (dir.), *Symbolic Landscapes*, Houten, Springer Netherlands, 2009.

BALDWIN, Andrew, CAMERON, Laura, et KOBAYASHI, Audrey, *Rethinking the Great White North. Race, Nature, and the Historical Geographies of Whiteness in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2011.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue, Essais Critiques 4*, Paris, Seuil, 1984, p. 62-67.

BATE, Jonathan, *The song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

BERGER, John, *Why Look at Animals?*, Londres, Penguin UK, 2009.

BERNHEIMER, Richard, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, New York, Octagon Books, 1970.

BERNIER, Valérie, DUVICQ, Nelly et LANDREVILLE, Maude (dir.), *Une exploration des représentations du Nord dans quelques œuvres littéraires québécoises*, Montréal, Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, coll. « Isberg », 2012.

BERRY, Wendell, *Home Economics*, San Francisco, North Point, 1987.

BERQUE, August, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, dans Andrée CORVOL (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 1994.

BIRNBAUN, Jean, *Qui sont les animaux?*, Paris, Gallimard folio, coll. « essais », 2010.

BLACKBURN, Anthony, « Commerical images of the North: Selling the North for Tourism », dans A. W. PLUMSTEAD Laurie KRUK, Anthony BLACKBURN (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices. Papers presented at "Visions of the North, Voices of the North" Northern Culture Conference Held at Nipissing University, North Bay, Ontario, May 24-26, 1996*, North Bay, Nipissing University, 1997, p. 101-106.

BOBBÉ, Sophie, *Le Loup*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, coll. « idées reçues », 2003.

BOUCHARD, Joël, CHARTIER, Daniel et NADEAU, Amélie (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Québec, P.U.Q., 2004.

BOYDEN, Joseph, *The Orenda*, Toronto, Hamish Hamilton Canada, 2013.

BRASSARD, Denise et CLAIRE CALAND, Fabienne (dir.), *Horizons du mythe. L'énonciation du sujet dans son rapport à l'espace*, Montréal, Cahiers du CÉLAT, UQAM, 2007.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et cultures », 1996.

BURCH, Ernest S. Jr., « Rationality and Resource Use among Hunters », dans Michael E. HARKIN et David RICH LEWIS (dir.), *Native Americans and the Environment: Perspectives on the Ecological Indian*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2007, p. 123-152.

BUREAU, Luc, *Entre l'Éden et l'Utopie: les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Québec/Amérique, 1984.

BUTLER, John et MATHESON, Sue (dir.), *The Fictional North: Ten Discussions of Stereotypes and Icons Above the 53rd Parallel*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

BUZARD, James, *The Beaten Track: European Tourism, Literature and Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

CALLICOTT, J. Baird, « Contemporary Criticisms of the Received Wilderness Idea (2000, 2008) », dans Michael P. NELSON et J. Baird CALLICOTT (dir.), *The Wilderness Debate Rages On. Continuing the Great New Wilderness Debate*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2008, p. 355-377.

CARLSON, Hans M., *Home is The Hunter: The James Bay Cree and Their Land*, Vancouver, UBC Press, 2008.

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire dans un pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

CHARTIER, Daniel, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Daniel CHARTIER, Joël BOUCHARD et Amélie NADEAU (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, UQAM, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, n° 9, 2004, p. 9-26.

_____, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec », dans Petr KYLOUSEK, Józef KWATERKO et Max ROY (dir.), *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Université de Masaryk et Montréal, UQAM, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, n° 9, 2006, p. 123-129.

_____, « L’imaginaire boréal et la “nordicité littéraire”. Au Nord, vers le Nord et le Nord en soi dans la littérature québécoise », dans A. K. Elisabeth LAURIDSEN et Lisbeth VERSTRAETE-HANSEN (dir.), *Canada. Social and Cultural Environments / Environnements sociaux et culturels*, Aarhus, The Nordic Association for Canadian Studies, Text Series vol. 22, 2007, p. 65-75.

_____, « Introduction – Penser le monde froid », dans Daniel CHARTIER et Jean DÉSY (dir.), *La Nordicité du Québec. Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2014, p. 1-28.

CHAUVAUD, Frédéric, « Les représentations morbides de la forêt au XIX^e siècle », dans Andrée CORVOL, Micheline HOTYAT et Paul ARNOULD (dir.), *La forêt : perceptions et représentations*, Paris / Montréal, L’Harmattan, 1997, p. 367-374.

CIPCIGAN, Alina, « Assumer et assommer le père : l’aspect tragique dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé », dans Stéphanie NUTTING et François PARÉ (dir.), *Jean Marc Dalpé. Ouvrier d’un dire*, Sudbury, Institut franco-ontarien / Prise de Parole, coll. « Agora », 2007, p. 159-168.

COATES, Ken et MORRISON, William, *Forgotten North: A History of Canada's Provincial Norths*, Toronto, James Lorimer & Company Limited, 1992.

COLE, Douglas, « Artists, Patrons, and Public. An Enquiry into the Success of the Group of Seven », dans John O’BRIAN et Peter WHITE (dir.), *Beyond Wilderness, The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2007, p. 129-133.

COLLOT, Michel, *L’horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

COLOMBO, John Robert (dir.), *Windigo. An Anthology of Fact and Fantastic Fiction*, Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 1982.

CORVOL, Andrée (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XXI^e siècle*, Paris, L’Harmattan, 2011.

_____, *L’arbre en Occident*, Paris, Éditions Fayard, 2009.

_____, *L’Homme aux Bois. Histoire des relations de l’homme et de la forêt, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 1987.

COSGROVE, Denis E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1984.

CRANE, Kylie, *Myths of Wilderness in Contemporary Narratives. Environmental Postcolonialism in Australia and Canada*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

CRONON, William, « Introduction: In Search of Nature », dans William CRONON (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, New York/ Londres, W.W. Norton & Company, 1995, p. 23-67.

_____, « The Trouble with Wilderness; or; Getting Back to the Wrong Nature », dans William CRONON (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, New York/ Londres, W.W. Norton & Company, 1995, p. 69-90.

_____, *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*, New York, W.W. Norton & Company, 1996.

D'EAUBONNE, Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Paris, Pierre Horay, 1974.

DALPÉ, Jean Marc, « La nécessité de la fiction », dans Robert DICKSON, Annette RIBORDY et Micheline TREMBLAY, *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler : Actes du forum sur la question des arts au Canada français*, Sudbury, Prise de Parole et l'Institut franco-ontarien, 1999.

_____, *Août – un repas à la campagne*, Sudbury, Prise de Parole, 2006.

_____, *Eddy*, Sudbury / Montréal, Prise de Parole / Boréal, 1995.

_____, *Et d'ailleurs*, Sudbury, Prise de Parole, 1984.

_____, *Il n'y a que l'amour*, Sudbury, Prise de Parole, 1999.

_____, *Lucky Lady*, Sudbury, Prise de Parole, 1995.

DALPÉ, Jean Marc et HAENTJENS, Brigitte, *Hawkesbury Blues*, Sudbury, Prise de Parole, 1982.

DALPÉ, Jean Marc, MARINIER, Robert et BELLEFEUILLE, Robert, *Les Rogers*, Sudbury, Prise de Parole, 1985.

DASCHUK, James, *Clearing the Plains. Disease, Politics of Starvation, and the Loss of Aboriginal Life*, Regina, University of Regina Press, 2013.

DE GOUMOIS, Maurice, *François Duvalet*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1954.

DELORIA, Vine Jr., *God Is Red. A Native View of Religion*, Colorado, Fulcrum Publishing, 2003 [1973].

DELOUGHREY, Elizabeth, HANDLEY, George B., « Introduction. Toward an Aesthetics of the Earth », dans Elizabeth DELOUGHREY et George B. HANDLEY (dir.) *Postcolonial Ecologies. Literatures of the Environment*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 3-39.

DEMELLO, Margo, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press, 2012.

DILLON, Grace L., « Foreword », dans Shawn SMALLMAN, *Dangerous Spirits, The Windigo in Myth and History*, Victoria, Heritage House Publishing, 2014, p. 15-19.

DIXON HUNT, John, *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

DOBBS, Kildare, *Ribbon of Highway*, Toronto, Little Brown, 1992.

DOLBEC, Nathalie « La théorie du descriptif et ses applications à l'analyse du théâtre : l'exemple du *Chien* de Jean Marc Dalpé », dans Stéphanie NUTTING et François PARÉ (dir.), *Jean Marc Dalpé. Ouvrier d'un dire*, Sudbury, Institut franco-ontarien / Prise de Parole, coll. « Agora », 2007, p. 79-96.

DONEGAN, Rosemary, « Modernism and the Industrial Imagination », dans John O'BRIAN et Peter WHITE (dir.), *Beyond Wilderness, Beyond Wilderness, The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 145-152.

DOYON-GOSSELIN, Benoit, *Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre américaine », 2012.

DUBOIS, Pierre, *Les vrais maîtres de la forêt québécoise*, Montréal, Les Éditions Écosociété, 2002.

DUMONT, Marilyn, « Positive Images of Nativeness », dans Jeannette ARMSTRONG (dir.), *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*, Penticton, Colombie-Britannique, Theytus Books Ltd., 1993.

DUMONTET, Danielle, « Entre le Nord rêvé et le Nord réel. La confrontation des écrivains du Sud avec la réalité du Nord », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 247-260.

EASON, Cassandra, *Fabulous Creatures, Mythical Monsters and Animal Power Symbols. A Handbook*, Westport (CT), Greenwood Press, 2008.

ERICKSON, Bruce, « A Phantasy in White in a World That is Dead. Grey Owl and the Whiteness of Surrogacy », dans Andrew BALDWIN, Laura CAMERON, Audrey KOBAYASHI (dir.), *Rethinking the Great White North. Race, Nature, and the Historical Geographies of Whiteness in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2011, p. 19-38.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Éditions Maspero, 1961.

FAY, Elizabeth A., *A Feminist Introduction to Romanticism*, Malden, Blackwell Books, 1998.

FISCHER, Gustave-Nicolas, *Psychologie sociale de l'environnement*, Éditions BO-PRÉ / Éditions Privat, St-Laurent et Toulouse, 1992.

FERRY, Luc, *Le nouvel ordre écologique*, Paris, Grasset, 1992.

FORBES, Jack D., *Columbus and other Cannibals. The Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism, and Terrorism*, New York / Toronto, Seven Stories Press, 2008 [1992].

FORKEY, Neil S., *Canadians and the Natural Environment to the Twenty-First Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

FREEMAN, Neil. B., *The Politics of Power : Ontario Hydro and Its Governments, 1906-1995*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.

FRYE, Northrop, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, House of Anansi Press, 1971.

GARRARD, Greg, *Ecocriticism*, New York, Routledge Psychology Press, 2004.

GÉRIN-LAJOIE, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur. récit de la vie réelle*, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « Littérature québécoise », vol. 9, version 1.4, [1862-1864][1932], [en ligne] (<http://beq.ebooksgratuits.com/pdf/Gerin-Lajoie-Rivard1.pdf>). Consulté le 26 juin 2013.

GILL, Sam D. et SULLIVAN, Irene F., *Dictionary of Native American Mythology*, New York / Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford paperback Reference », 1994.

GLOTFELTY, Cheryll et FROMM, Harold, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

GLON, Éric, *Forêts et société au Canada. Ressources durables ou horreur boréale?*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « environnement et société », 2008.

GRACE, Sherrill E., *Canada and the Idea of the North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002.

GRASSIN, Jean-Marie, « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand WESTPHAL (dir.), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

GRENIER, Alain A., « Tourisme polaire. La nature sauvage aux confins de l'imaginaire », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 165-182.

HAMELIN, Louis-Edmond, *Nordicité canadienne*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1975.

HARRISON, Robert P., *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

_____, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. de Florence NAUGRETTE, Paris, Flammarion, 1993.

HARKIN, Michael E. et RICH LEWIS, David, « Introduction », dans Michael E. HARKIN et David RICH LEWIS, (dir.), *Native Americans and the Environment: Perspectives on the Ecological Indian*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2007, p. xix-xxxiv.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1988 [1916].

HENRY, Alexander, *Travels and Adventures in Canada and the Indian Territory between the Years 1760 and 1776*, Rutland, C.E. Tuttle, 1969.

HISS, Tony, *The Experience of Place*, New York, Alfred A. Knopf, 1990.

HOTTE, Lucie, « En quête d'espace : les figures de l'enfermement dans *Lavalléville, Le chien* et *French Town* », dans *Thèmes et Variations. regards sur la littérature franco-ontarienne*, Lucie HOTTE et Johanne MELANÇON (dir.), Sudbury, Prise de Parole, coll. « Agora », 2005, p. 41-57.

_____, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie HOTTE (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 35-47. _____, « Fortune et légitimité du concept d'espace en critique littéraire franco-ontarienne », dans Robert VIAU (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Québec, Publications MNH, coll. « Écrits de la francité », 2000, p. 335-351.

_____, « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », dans Anne GILBERT, Michel BOCK et Joseph-Yvon THÉRIAULT (dir.), *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française », 2009, p. 337-367.

HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON, « Introduction », dans Lucie HOTTE et Johanne MELANÇON (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, p. 5-70.

INGOLD, Tim, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, Routledge, 2000.

_____, « From Trust to Domination : An Alternative History of Human-Animal Relations », dans A. MANNING et J. SERPELL (dir.), *Animals and Human Society: Changing Perspectives*, London, Routledge, 1994, p. 1-22.

JACOB, Yves, *Jacques Cartier*, Saint-Malo, France, Ancre de Marine Éditions, 2000 [1992].

JOWETT, Donna, « (Im)possible Postmodern Culture », dans A. W. PLUMSTEAD Laurie KRUK et Anthony BLACKBURN (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices. Papers presented at "Visions of the North, Voices of the North" Northern Culture Conference Held at Nipissing University, North Bay, Ontario, May 24-26, 1996*, North Bay, Nipissing University, 1997, p. 1-6.

KALOF, Linda et FITZGERALD, Amy (dir.), *The Animal Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford et New York, Berg, 2007.

KNIGHT, John (dir.), *Animals in Person. Cultural Perspectives on human-animal Intimacies*, New York et Oxford, Berg, 2005.

KOHL, Johann, *Kitchi-Gami: Wanderings Round Lake Superior*, Hudson, Ross and Haines, 1956 [1860].

KRECH, Shepard III, *The Ecological Indian: Myth and History*, New York, WW Norton, 2000.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983 [1980].

KRUK, Laurie, « Aboard the Polar Bear Express: Tracking a National Dream », dans A. W. PLUMSTEAD, Laurie KRUK et Anthony BLACKBURN (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices. Papers presented at "Visions of the North, Voices of the North" Northern Culture Conference Held at Nipissing University, North Bay, Ontario, May 24-26, 1996*, North Bay, Nipissing University, 1997, p. 45-54.

KUOKKANEN, Rauna, « Let's Vote Who is Most Authentic! Politics of Identity in Contemporary Sami Literature », dans Armand GARNET RUFFO (dir.), *(Ad)ressing Our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*, Penticton (BC), Theytus, 2001, p. 79-100.

LABRUE, Claire, « Habiter la forêt : du rêve de s'enfermer à la réalité enfermante. Le plateau de Millevaches », dans Andrée CORVOL (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 95-110.

_____, « L'enfermement des habitations par la forêt, un enjeu de cadre de vie et de société », dans Antoine DA LAGE, Jean-Paul AMAT, Anne-Marie FRÉROT, Sylvie GUICHARD-ANGUIS, Bertrand JULIEN-LAFERRIÈRE et Stanisslas-Piotr WICHEREK, (dir.), *L'Après développement durable : espaces, nature, culture et qualité*, Paris, Ellipse, 2008, p. 45-54.

- LACOMBE, Patrice, *La terre paternelle*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [1846].
- LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.
- LASSALLETTE-CARASSOU, Anne-Marie, *Sorciers, sorcières et néopaiens dans l'Amérique d'aujourd'hui*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- LEPAGE, Élise, *Géographie des confins. Espace et écriture chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin*, Ottawa, David, coll. « Voix savantes », 2016.
- LEWIS, John et SHEPPARD, Stephen R. J., « First Nation's Spiritual Conceptions of Forests », dans D. B. TINDALL, Ronald L. TROPSEY et Pamela PERREAULT (dir.), *Aboriginal Peoples and Forest Lands in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2013, p. 203-222.
- LONDON, Jack, *The Call of the Wild, White Fang & To Build a Fire*, New York, The Modern Library, coll. « Classics », 1998 [1903].
- LONG, John S., « Early Visions of Development on the Abitibi River: Treaty No. 9 and the People of New Post, 1900-1905 », dans A. W. PLUMSTEAD, Laurie KRUK et Anthony BLACKBURN (dir.), *Reflections on Northern Culture, Visions and Voices. Papers presented at "Visions of the North, Voices of the North" Northern Culture Conference Held at Nipissing University, North Bay, Ontario, May 24-26, 1996*, North Bay, Nipissing University, 1997, p. 21-44.
- LOPEZ, Barry, *Arctic dreams: Imagination and desire in a northern landscape*, London, Macmillan, 1986.
- LYNCH, Tom, GLOTFELTY, Cheryl et ARMBRUSTER, Karla (dir.), *The bioregional imagination. Literature, ecology and place*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2012.
- MARTIN, Vance G., « These Wilderness Designations », dans Vance G. MARTIN et Nicholas TYLER (dir.), *Arctic Wilderness. The 5th World Wilderness Congress*, Ojai (Californie), North American Press, 1995, p. 121.
- MCKEGNEY, Sam, « Manhood Through Vulnerability. A Conversation with Joseph Boyden », dans Sam MCKEGNEY, *Masculindians. Conversations about Indigenous Manhood*, East Lansing, Michigan State University Press, 2014.
- MERCHANT, Carolyn, « Reinventing Eden: Western Culture as a Recovery Narrative », dans William CRONON (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, New York/ Londres, W.W. Norton & Company, 1995, p. 132-159.
- MCCLINTOCK, Anne, *Imperial leather : Race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York, Routledge, 1995.

MCLUHAN, T.C., *Touch The Earth. A Self-Portrait of Indian Experience*, London, Abacus, 1973.

MCKENZIE, Stephanie, *Before the Country. Native Renaissance, Canadian Mythology*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

MILNE, Lorna, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam et New York, Éditions Rodopi, coll. « Francopolyphonies 5 », 2006.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

MIZUTA LIPPIT, Akira, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

MORRISSONNEAU, Christian, *La terre promise: le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec : Ethnologie », 1978.

MORTON, William, *The Canadian Identity*, Toronto, University of Toronto Press, 1961.

MOSER, Gabriel, *Psychologie environnementale. Les relations homme-environnement*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2009.

MOUSSAIEFF MASSON, Jeffrey, *Beasts. What Animals Can Teach Us about the Origins of Good and Evil*, New York, Bloomsbury, 2014.

MUIR, John, *Our National Parks*, Cambridge, The Riverside Press, [1901], [en ligne] (<https://irmaservices.nps.gov/datastore/v4/rest/DownloadFile/471064?accessType=DOWNLOAD>). Consulté le 15 juillet 2016.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles Études Québécoises », 2001.

NASH, Roderick, *Wilderness and the American Mind*, 4^e édition, New Haven, Yale University Press, 1982 [1976].

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, Montréal, Boréal, 1998.

_____, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004.

NEW, W.H., *A History of Canadian Literature*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2003 [1989].

_____, *Land Sliding. Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

NOËL, Martine, « Prisonniers de l'espace et dépassés par le temps : l'expérience naturelle dans *Le Chien* », dans Ariane BRUN DEL RE, Mathieu SIMARD, Isabelle KIROUAC MASSICOTTE (dir.), *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2018, p. 63-82.

NORTHEY, Margot Elizabeth, *The Haunted Wilderness: The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1976.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984.

_____, *Les lieux de mémoire. Tome 2 : La Nation*, Paris, Gallimard, 1984.

NORWOOD, Vera, *Made From This Earth. American Women and Nature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1993.

NYSSONEN, Jukka, « The Typologies of Forest and Their Use in the Forest Dispute of Kessi, Finland », dans Andrée CORVOL (dir.), *Forêt et paysage. X^e-XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 155-171.

O'BRIAN, John et WHITE, Peter (dir.), *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007.

OLIVER, Kelly, *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*, New York, Columbia University Press, 2009.

O'NEILL-KARCH, Mariel, « Préface », dans Jean Marc DALPÉ, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, 2003, p. 15-19.

ONFRAY, Michel, *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2010 [2002].

PARÉ, François, « Jean Marc Dalpé : nationalisme et logique de classes », dans Larry STEELE, Sophie BEAULÉ et Joëlle CAUVILLE (dir.), *Appartenances dans la littérature d'Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, 2005, p. 109-122.

_____, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « BCF », 2001 [1992].

_____, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

PASTOUREAU, Michel, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie XXI^e siècle », 2007.

PENONE, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, New York, Ballantine Books, 1996 [1992].

POLLAN, Michael, *Second Nature*, New York, Grove Press, 1991.

POMEDLI, Michael. *Living with Animals: Ojibwe Spirit Powers*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

POSTHUMUS, Stephanie et FINCH-RACE, Daniel (dir.), *French Ecocriticism: From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Frankfurt, Peter Lang, 2017.

PORTER, Joy, *Native America : Yesterday and Today : Land and Spirit in Native America*, Westport, Praeger, 2012.

POSTHUMUS, Stephanie et SALAÛN, Élise, « “Mon pays, ce n’est pas un pays, c’est l’hiver” : Literary Representations of Nature and Ecocritical Thought in Quebec », dans Ella SOPER, Nicholas BRADLER (dir.), *Greening the Maple. Canadian ecocriticism in context*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Energy, Ecology, and the Environment Series », 2013.

PRESTON, Richard J., *Cree Narrative: Expressing the Personal Meaning of Events*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2002.

RADKAU, Joachim, *Wood. A History*, trad. de Patrick CAMILLER, Cambridge, Polity Press, 2012 [2007].

RICOU, Laurie, « Ecocriticism », dans William H. NEW (dir.), *Encyclopedia of Literature in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 324.

ROBERTSON, David, « Bioregionalism in American Nature Writing », dans John A. MURRAY (dir.), *American Nature Writing*, San Francisco, Sierra Club, 1996, p. 1013-1024.

ROBISCH, S.K., *Wolves and the Wolf Myth in American Literature*, Reno, University of Nevada Press, 2009.

ROCKWELL, David, *Giving Voice to Bear: North American Indian Rituals, Myths, and Images of the Bear*, Toronto, Roberts Rinehart, 1991.

ROGERS, Edward S. et SMITH, Donald B. (dir.), *Aboriginal Ontario. Historical Perspectives on the First Nations*, Toronto, Dundurn Press, coll. « Ontario Historical Studies Series », 1994.

ROTHWELL, Robert L., *Hendy David Thoreau: An American Landscape*, New York, Marlowe & Co, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau*, Genève, Volland, [1790], [en ligne] (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9611000v/f13.image>). Consulté le 3 juin 2017.

ROWLAND, Susan, *The Ecocritical Psyche. Literature, Evolutionary Complexity and Jung*, New York, Routledge, 2012.

RUSSEL, Caskey, « Wild Madness. The Makah Whale Hunt and Its Aftermath », dans Bonnie

ROOS et Alex HUNT (dir.), *Postcolonial Green. Environmental Politics & World Narratives*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2010, p. 157-176.

RYDEN, Kent, *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993.

SAX, Boria, *The Mythical Zoo*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2001.

SAUNDERS, Corinne J., *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*, Cambridge, D. S. Brewer, 1993.

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*, New York / Toronto, Random House / Vintage Books Canada, 1996.

SCHWENINGER, Lee, *Listening to the Land. Native American Literary responses to the Landscape*, Athens, The University of Georgia Press, 2008.

SHEPPARD, S. R. J., « Beyond Visual Resource Management: Emerging Theories of an Ecological Aesthetic and Visible Stewardship », dans S. SHEPPARD et H. HARSHAW (dir.), *Forests and Landscapes: Linking Ecology, Sustainability, and Aesthetics*, Wallingford, Oxfordshire, International Union of Forestry Research Organizations / C. A. B. International, 2001, p. 149-172.

SHIVA, Vandana, *Staying Alive: Women, Ecology, and Development*, New York, South End Press, 2010 [1989].

SHUKIN, Nicole, (dir.), *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 1-47.

SLATER, Candace, « Amazonia as Edenic Narrative », dans William CRONON (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, New York/ London, W.W. Norton & Company, 1995, p. 114-131.

SMALLMAN, Shawn, *Dangerous Spirits, The Windigo in Myth and History*, Victoria, Heritage House Publishing, 2014.

SNYDER, Gary, « The Etiquette of Freedom », dans Max OELSCHLAEGER (dir.), *The Wilderness Condition. Essays on Environment and Civilization*, Washington, Island Press, 1992, p. 21-39.

SOPER, Ella et BRADLER, Nicholas (dir.), *Greening the Maple. Canadian ecocriticism in context*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Energy, Ecology, and the Environment Series », 2013.

SOUBEYROUX, Jacques, « Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique », dans Jacques SOUBEYROUX, *Lieux dits*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1993, p. 11-24.

STEVENS, James R., *Sacred Legends of the Sandy Lake Cree*, Toronto/Montreal, McClelland and Stewart Limited, 1971.

SUTHERLAND, Ronald, *Second image; comparative studies in Quebec/Canadian literature*, Toronto, New Press, 1971.

SULLIVAN, Rosemary, « *La forêt* or Wilderness as Myth », dans Ella SOPER et Nicholas BRADLER (dir.), *Greening the Maple. Canadian ecocriticism in context*, Calgary, University of Calgary Press, coll. « Energy, Ecology, and the Environment Series », 2013, p. 31-42.

TANNER, Adrian, « Bringing Home Animals: Religious Ideology and the Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters », *Social and Economic Studies*, n° 23, St. John's, Institute of Social and Economic Research of the Memorial University of Newfoundland, 1979.

TEICHLER, Hanna, « Joseph Boyden's *Three Day Road* : Transcultural (Post-)Memory and Identity in Canadian World War I Fiction », dans Martin LÖSCHNIGG et Marzena SOKOLOWSKA-PARYZ (dir.), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 239-253.

TERRASSON, François, *La civilisation anti-nature*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Conscience de la Terre », 1994.

_____, *La peur de la nature*, Paris, Sang de la Terre, 1993.

THAYER, Robert L. Jr., *LifePlace: Bioregional Thought and Practice*, Berkeley, University of California Press, 2003.

THORPE, Jocelyn, « Temagami's Tangled Wild. The Making of Race, Nature, and Nation in Early-Twentieth-Century Ontario », dans Andrew BALDWIN, Laura CAMERON, et Audrey KOBAYASHI (dir.), *Rethinking the Great White North. Race, Nature, and the Historical Geographies of Whiteness in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2011, p. 193-210.

TICHI, Cecelia, *Embodiment of a Nation: Human Form in American Places*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

TINDALL, D. B., TROPSEY, Ronald L., et PERREAULT, Pamela, *Aboriginal Peoples and Forest Lands in Canada*, Vancouver, UBC Press, 2013.

TUAN, Yi-Fu, *Man and Nature*, Minneapolis, Association of American Geographers, Commission on College Geography, coll. « Resource paper », n°10, 1971.

_____, *Landscapes of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 [1979].

_____, *Romantic Geography. In Search of the Sublime Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2013.

_____, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.

_____, *Topophilia. A study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1974.

TURNER, Frederick J., *The Significance of the Frontier in American History*, Ann Arbor, U Microfilms, 1966 [1893].

VUCETICH, John A. et NELSON, Michael P., « Distinguishing Experiential and Physical Conceptions of Wilderness (2008) », dans Michael P. NELSON et J. Baird CALLICOTT (dir.), *The Wilderness Debate Rages On. Continuing the Great New Wilderness Debate*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2008.

WALTON, Paul H., « The Group of Seven and Northern Development », dans John O'BRIAN et Peter WHITE (dir.), *Beyond Wilderness, Beyond Wilderness, Beyond Wilderness, The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 141-144.

WARWICK, Jack, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, trad. de Jean SIMARD, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Constances », 1972.

WEST, Rinda, *Out of the Shadow. Ecopsychology, Story, and Encounters with the Land*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2007.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2000.

_____, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007.

WHISTON SPIRN, Anne, « Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted », dans William CRONON (dir.), *Uncommon ground. Toward Reinventing Nature*, New York/London, W.W. Norton & Company, 1995, p. 91-113.

WHITE, Peter, « Out of the Woods », dans John O'BRIAN et Peter WHITE (dir.), *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 69.

WILLIAMS, Raymond, *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980.

WILLIS, Lloyd, *Environmental Evasion. The literary, Critical, and Cultural Politics of "Nature's Nation"*, Albany, State University of New York Press, coll. « Literature / Environmental Studies », 2011.

WYLIE, Dan, « Douglas Livingstone's Poetry and the (Im)possibility of the Bioregion », dans Tom LYNCH, Cheryll GLOTFELTY et Karla ARMBRUSTER (dir.), *The bioregional imagination. Literature, ecology and place*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 2012, p. 312-328.

ZIMMERMAN, Michael, « The Blessing of Otherness: Wilderness and the Human Condition », dans Max OELSCHLAEGER (dir.), *The Wilderness Condition. Essays on Environment and Civilization*, Washington, Island Press, 1992, p. 245-270.

d) THÈSES:

BALDWIN, Andrew, « Recovering Borealia: The Social-nature of Canada's Boreal Forest », thèse de doctorat, Ottawa, Université Carleton, 2006.

BEN GOUIDER TRABELSI, Hajer, « Rethinking community in Dionne Brand's *What we all long for*, Ahdaf Soueif's *The map of love*, Michael Ondaatje's *Anil's ghost* and Joseph Boyden's *Three Day Road* and *Through Black Spruce* », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010.

CHANVALLON, Stéphanie, « Anthropologie des relations de l'Homme à la Nature : la Nature vécue entre peur destructrice et communion intime », thèse de doctorat, Rennes, Université Rennes 2 / Université Européenne de Bretagne, 2009.

CHEVRIER, Michel, « The oral stage: A comparative study of Franco-Ontarian drama from 1970 to 2000 », thèse de doctorat, Ottawa, Carleton University, 2004.

D'ANGER, Tanya Margaret, « New World visions: A textual analysis of the plays of Normand Churette, René-Daniel Dubois, and Jean Marc Dalpé, from 1975--1996, exploring their growing preoccupation with the status and role of the individual in Western society », thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 2003.

DESABRAIS, Tina, « Les réceptions franco-ontarienne et québécoises du *Chien*, d'*Il n'y a que l'amour* et d'*Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé », thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2005.

FORTIER, Monique, « Saint-Denys Garneau : écrire la nature », thèse de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1997.

GRAY, Matthew Adam, « The Traditional Wilderness Conception, Postmodern Cultural Constructionism and The Importance of Physical Environments », thèse de doctorat, Missoula, University of Montana Missoula, 2008.

ISABEL, Mariève, « Les représentations de la nature dans la littérature québécoise entre 1840 et 1940 », thèse de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2010.

KATHERINE, Allison, « Arctic Ecologies: The Politics And Poetics Of Northern Literary Environments », thèse de doctorat, Santa Cruz, University Of California Santa Cruz, 2013.

KIROUAC-MASSICOTTE, Isabelle, « Des mines littéraires : étude chronotopique de l'imaginaire minier dans les littératures abitibienne et franco-ontarienne », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2016.

NOËL, Martine, « L'imaginaire forestier : une géocritique de trois romans franco-ontariens », thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2012.

NUTTING, Stéphanie Susan, « L'inquiétante étrangeté de l'être : le tragique québécois et franco-ontarien », thèse de doctorat, Kingston, Queen's University, 1996.

RODRIGUE, Vicki-Anne, « Pour une représentation de la figure paternelle dans *Le chien*, *Eddy* et *Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé », thèse de maîtrise, Ottawa Université d'Ottawa, 2006.

VAN STYVENDALE, Nancy, « The im/possibility of recovery in Native North American literatures », thèse de doctorat, Edmonton, University of Alberta, 2010.

ZIETHEN, Antje, « Géo/Graphies : La poétique de l'espace (post)colonial dans le roman sénégalais et mauricien au féminin », thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 2012.

e) SITES WEB ET RÉFÉRENCES ÉLECTRONIQUES :

BRUST, R.A., « Mouche noire », *L'Encyclopédie canadienne*, 6 février 2006, révisé le 4 mars 2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mouche-noire/>). Consulté le 20 juin 2017.

CARLEY, Georgia, « Chanie Wenjack », *L'Encyclopédie canadienne*, 21 mars 2016, révisé le 1^{er} novembre 2016, [en ligne] (<http://encyclopediecanadienne.ca/fr/article/chanie-charlie-wenjack/>). Consulté le 2 décembre 2017.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES / ORTOLANG, « sauvage, adj. », *Étymologie*, [en ligne] (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/sauvage>). Consulté le 12 février 2015.

COOCH, F. G., « Oies », *L'Encyclopédie canadienne*, 7 février 2006, révisé le 22 mars 2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/oies/>). Consulté le 13 septembre 2017.

CRCCF, « La colonisation du Nord de l'Ontario », *La présence française en Ontario : 1610, passeport pour 2010*, Université d'Ottawa, 2003, [en ligne] (<http://www.crccf.uottawa.ca/passeport/I/IB4a/IB4a.html>). Consulté le 2 juillet 2015.

FÉDÉRATION CANADIENNE DE LA FAUNE, *La forêt boréale canadienne*, [en ligne] (<http://www.hww.ca/fr/espaces-sauvages/la-foret-boreale-canadienne.html>). Consulté le 27 mai 2016.

GLOTFELTY, Cheryll, « What is Ecocriticism? », *Association for the Study of Literature and Environment*, [en ligne] (<http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glutfelty/>). Consulté le 7 janvier 2013.

HARVEY, Alban, « Joseph Boyden », *L'Encyclopédie canadienne*, 18 octobre 2009, révisé par Tabitha Marshall le 13 janvier 2017, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/en/article/joseph-boyden/>). Consulté le 10 janvier 2017.

INVENTAIRE FORESTIER NATIONAL DU CANADA, *Des faits en bref*, [en ligne] (<https://nfi.nfis.org/fr/quickfacts>). Consulté le 27 mai 2016.

JAMES, R. D., « Plongeon (oiseau) », *L'Encyclopédie canadienne*, 7 février 2006, révisé le 22 mars 2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/plongeon-oiseau>). Consulté le 13 septembre 2017.

JOLIET, Fabienne, « Le wilderness, une co-naissance nature-société », Colloque International Interactions Natures/Sociétés, 3-6 mai 2006, La Baule, France, [en ligne] (http://geolittomer.univ-nantes.fr/StockageUMR/COLLOQUE/pdf/C1_0405_JOLIET.pdf). Consulté le 10 mai 2015.

LEECH, Robin, « Araignée », *L'Encyclopédie canadienne*, 2 mars 2006, révisé le 4 mars 2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/araignee/>). Consulté le 18 août 2017.

MINISTÈRE DES RELATIONS AVEC LES AUTOCHTONES ET DE LA RÉCONCILIATION, *Lexique des termes concernant les peuples autochtones*, [en ligne]

(<https://www.ontario.ca/fr/page/lexique-de-termes-concernant-les-peuples-autochtones#section-11>). Consulté le 9 juin 2016.

LUMSDEN, H.G., « Gibier à plume », *L'Encyclopédie canadienne*, 26 mai 2009, modifié le 4 mars 2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/gibier-a-plume/>). Consulté le 13 septembre 2017.

MONCKTON, Spencer K. et R.A. BRUST, « Moustique », *L'Encyclopédie canadienne*, 7 février 2006, modifié le 17 mars 2016, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/moustique/>). Consulté le 20 juin 2017.

NUTTING, Stéphanie, « Dalpé, Jean Marc », *L'Encyclopédie canadienne*, 2 avril 2007, modifié le 16 décembre 2013, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/dalpe-jean-marc/>). Consulté le 9 novembre 2017.

NATIVE LANGUAGES OF THE AMERICAS, *Important Cree Mythological Figures*, [en ligne] (<http://www.native-languages.org/cree-legends.htm>). Consulté le 14 juillet 2016.

_____, « Cree Flood Myth », [en ligne] (<http://www.native-languages.org/creestory4.htm>). Consulté le 16 juillet 2016.

_____, « Mudjikiwis (The Complete Version) », [en ligne] (<http://www.native-languages.org/creestory.htm>). Consulté le 16 juillet 2016.

ONSA, *Terminology*, [en ligne] (<http://www.naho.ca/publications/topics/terminology/>). Consulté le 2 septembre 2014.

RESSOURCES NATURELLES CANADA, *Classification des forêts*, [en ligne] (<http://www.rncan.gc.ca/forets/mesures-rapports/classification/13180>). Consulté le 27 mai 2016.

SANTÉ PUBLIQUE ONTARIO, *West Nile Virus surveillance*, le 5 août 2017, (en ligne) [<https://www.publichealthontario.ca/en/DataAndAnalytics/Pages/WNV.aspx>]. Consulté le 10 août 2017.

STATISTIQUE CANADA, *Enquête nationale auprès des ménages de 2011*, [en ligne] (<http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/dp-pd/dt-td/index-fra.cfm>). Consulté le 9 juin 2016.

_____, *Recensement de la population de 2011*, [en ligne] (<http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>). Consulté le 9 juin 2016.

THOMAS, Suzanne, PLOUFFE, Hélène, et WILLIS Stephen C., révisé par MCINTOSH, Andrew, « Mon pays », *L'Encyclopédie canadienne*, 20 novembre 2011, modifié le 4 mars

2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/mon-pays/>). Consulté le 22 décembre 2017.

VARLEY, Christopher, « Groupe des Sept », *Encyclopédie canadienne*, 7 novembre 2013, modifié le 3 avril 2015, [en ligne] (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/groupe-des-sept/>). Consulté le 13 novembre 2017.

f) ARTICLES DE JOURNAUX

SANS AUTEUR, « To the best of my knowledge, I've never been a woman », *The Globe and Mail*, 16 janvier 2009, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/to-the-best-of-my-knowledge-ive-never-been-a-woman/article1146743/rng/>). Consulté le 12 décembre 2017.

ANDREW-GEE, Eric, « The making of Joseph Boyden », *The Globe and Mail*, 4 août 2017, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/joseph-boyden/article35881215/>). Consulté le 6 août 2017.

AUSTEN, Ian, « A Voice for Indigenous Canadians Defends His Claim to Be One », *The New York Times*, 13 janvier 2017, [en ligne] (<https://www.nytimes.com/2017/01/13/world/americas/canada-joseph-boyden-indigenous-canadians.html>). Consulté le 16 janvier 2017.

BALKISSOON, Denise, « Author Joseph Boyden on writing the story of Chanie Wenjack », *The Globe and Mail*, 19 octobre 2016, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/author-joseph-boyden-on-writing-the-story-of-chaniewenjack/article32443798/>). Consulté le 2 décembre 2017.

_____, « Why the facts behind Joseph Boyden's fiction matter », *The Globe and Mail*, 30 décembre 2016, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/why-the-facts-behind-joseph-boydens-fiction-matter/article33454930/>). Consulté le 4 janvier 2017.

BARRERA, Jorge, « Similarities between Joseph Boyden story and Ojibway healer's published work trigger questions », *APTN National News*, 22 février 2017, [en ligne] (<http://aptnnews.ca/2017/02/22/similarities-between-joseph-boyden-story-and-ojibway-healers-published-work-trigger-questions/>). Consulté le 25 février 2017.

_____, « Author Joseph Boyden's shape-shifting Indigenous identity », *APTN National News*, 23 décembre 2016, [en ligne] (<http://aptnnews.ca/2016/12/23/author-joseph-boydens-shape-shifting-indigenous-identity/>). Consulté le 10 janvier 2017.

BETHUNE, Brian, « Joseph Boyden explains why readers must wait for the end of his trilogy », *Maclean's*, 6 septembre 2013, [en ligne] (<http://www.macleans.ca/culture/books/a-small-detour-from-an-epic-story/>). Consulté le 12 décembre 2017.

BOYDEN, Joseph, « My name is Joseph Boyden », *Maclean's*, 2 août 2017, [en ligne] (<http://www.macleans.ca/news/canada/my-name-is-joseph-boyden/>). Consulté le 4 août 2017.

CHRISTIAN, Ève, « Pourquoi les moustiques nous piquent-ils? », *Radio-Canada Science*, le 21 juillet 2016, [en ligne] (<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/794078/moustique-maladie-sang>). Consulté le 8 août 2017.

D'AMATO, Luisa, « D'Amata : Why should anyone's freedom of speech be limited based on ancestry or bloodline? », *Waterloo Region Record*, 16 mai 2017, [en ligne] (<https://www.therecord.com/opinion-story/7316900-d-amato-why-should-anyone-s-freedom-of-speech-be-limited-based-on-ancestry-or-bloodline-/>). Consulté le 5 août 2017.

EDWARDS, Stassa, « When Criticism Becomes Persecution », *Jezebel*, 10 janvier 2017, [en ligne] (<http://jezebel.com/when-criticism-becomes-persecution-1790803651>). Consulté le 11 janvier 2017.

FONTAINE, Tim, « Joseph Boyden's first interview 'a start' but it leaves unanswered questions », *CBC News*, 12 janvier 2017, [en ligne] (<http://www.cbc.ca/news/indigenous/joseph-boyden-indigenous-unanswered-questions-1.3932355>). Consulté le 16 janvier 2017.

FINE, Sean, « Giller Prize winner Joseph Boyden's indigenous ancestry questioned », *The Globe and Mail*, 25 décembre 2016, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/news/national/giller-prize-winner-joseph-boydens-indigenous-ancestry-questioned/article33429989/>). Consulté le 11 janvier 2017.

HAYDEN TAYLOR, Drew, « The Boyden effect : Defending my 'tenuous Indian background' », *The Globe and Mail*, 13 février 2017, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/opinion/the-boyden-effect-defending-my-tenuous-indian-background/article33986099/>). Consulté le 13 février 2017.

JAGO, Robert, « The Boyden Controversy Is Not about Bloodline », *The Walrus*, 10 janvier 2017, [en ligne] (<https://thewalrus.ca/the-boyden-controversy-is-not-about-bloodline/>). Consulté le 11 janvier 2017.

_____, « Why I Question Joseph Boyden's Indigenous Ancestry », *CanadaLand*, 24 décembre 2017, [en ligne] (<http://www.canadalandshow.com/question-joseph-boydens-indigenous-ancestry/>). Consulté le 11 janvier 2017.

KINEW, Wab, « There is room in our circle for Joseph Boyden », *The Globe and Mail*, 3 janvier 2017, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/opinion/there-is-room-in-our-circle-for-joseph-boyden/article33467823/>). Consulté le 11 janvier 2017.

KING, Hayden, « Joseph Boyden, where are you from? », *The Globe and Mail*, 28 décembre 2016.

LEDERMAN, Marsha, « Amid heritage controversy, publishing heavyweights stand by Joseph Boyden », *The Globe and Mail*, 6 janvier 2017, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/amid-heritage-controversy-publishing-heavyweights-stand-by-joseph-boyden/article33526706/>). Consulté le 11 janvier 2017.

_____, « Under a cloud: How UBC's Steven Galloway affair has haunted a campus and changed lives », *The Globe and Mail*, 28 octobre 2016, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/news/british-columbia/ubc-and-the-steven-galloway-affair/article32562653/>). Consulté le 4 décembre 2017.

MEDLEY, Mark, « Boyden admits to mistakes, backs down as indigenous spokesperson », *The Globe and Mail*, 11 janvier 2017, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/boyden-admits-to-mistakes-backs-down-as-indigenous-spokesperson/article33593742/>). Consulté le 11 janvier 2017.

PARADKAR, Shree, « Oh, please. Joseph Boyden not the victim in indigenous ancestry saga: Paradkar », *The Toronto Star*, 16 janvier 2017, [en ligne] (<https://www.thestar.com/news/canada/2017/01/16/oh-please-joseph-boyden-not-the-victim-in-indigenous-ancestry-saga-paradkar.html>). Consulté le 16 janvier 2017.

TALAGA, Tanya, « Joseph Boyden's identity crisis opens up questions on who is part of a community », *The Toronto Star*, 14 janvier 2017, [en ligne] (<https://www.thestar.com/news/canada/2017/01/14/joseph-boydens-identity-crisis-opens-up-questions-on-who-is-part-of-a-community.html>). Consulté le 16 janvier 2017.

WONG, Jessica, « Joseph Boyden sorry 'for taking too much of the airtime' on Indigenous issues », *CBC News*, 11 janvier 2017, [en ligne] (<http://www.cbc.ca/news/entertainment/boyden-cbc-indigenous-roots-1.3931284>). Consulté le 13 janvier 2017.

YAKABUSKI, Konrad, « Attacks on Joseph Boyden's identity should set off alarm bells », *The Globe and Mail*, 29 décembre 2016, [en ligne] (<https://www.theglobeandmail.com/opinion/attacks-on-joseph-boydens-identity-should-set-off-alarm-bells/article33444228/>). Consulté le 4 janvier 2017.

g) AUTRES

BOYDEN, Joseph, « The spirit of the deep », *Cottage Life*, juin 2012, p. 138.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Éditions Robert Laffont/Éditions Jupiter, 1982 [1969].

_____, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969.

FERBER, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

MARIE-VICTORIN, Frère, « Menaud, maître-draveur devant la nature et les naturalistes », *Annales de l'ACFAS*, 1938, vol. IV, p. 338.

RESSOURCES NATURELLES DU CANADA, *L'État des forêts au Canada : rapport annuel 2015*, RNCAN, 2015.

ROBERT, Paul *et al.*, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 1063.

VIGNEAULT, Gilles, « Mon pays », *À la Comédie-Canadienne*, [Enregistrement sonore], Columbia Canada, 1965.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Résumé	iii
Introduction	1
Corpus d'étude	3
Cadre théorique	8
État de la question	13
Méthodologie	19
Définir l'espace	23
La nordicité	23
Le wilderness	26
Plan de la thèse	28
Chapitre 1 : Wilderness :	30
conceptualiser la nature sauvage	30
Historicisation européenne du concept de wilderness.....	31
Les Lumières et le wilderness champêtre : la littérature pastorale	36
Conceptions nord-américaines	39
Les États-Unis : Le « wilderness aesthetic » et le mythe de la « frontier »	39
Le paradis perdu : « the edenic narrative »	43
Le wilderness canadien : un wilderness surtout forestier.....	48
Le wilderness du Nord canadien	54
Le mythe du wilderness	60
Chapitre 2 : Le wilderness forestier dans les œuvres à l'étude.....	67
Proximité de la nature : pour une redéfinition du wilderness classique.....	69
La relation au wilderness forestier	80
L'épinette noire : une particularité régionale	83
La forêt comme lieu de travail	91
Une attitude d'appréciation	95
Une attitude d'opposition.....	105
Conclusion.....	134
Chapitre 3 : Le wilderness dangereux.....	136
La forêt de la terreur.....	138
Les menaces des forêts.....	140
La forêt agissante : le monstre-Nature dans les feux de forêt	148

La forêt comme prison	156
Mines et autres trous	163
Le danger aquatique	176
Affronter le Nord : le thème de la survivance.....	184
L'hiver et les grands froids	187
Conclusion.....	194
Chapitre 4 : Le <i>wilderness</i> vivant.....	196
La représentation	198
Les animétaphores : le symbolisme à l'œuvre	198
Espèces marquantes du Nord ontarien : le réalisme à l'œuvre	213
Figures du monstrueux.....	221
L'humain sauvage.....	223
Loups et chiens sauvages	230
Les windigos	239
Les relations avec le monde animal	246
La chasse selon la conception autochtone.....	246
Les relations intimes entre les Hommes et les bêtes	254
Conclusion.....	264
Conclusion.....	265
Bibliographie	275
a) CORPUS :	275
b) ARTICLES :.....	275
c) LIVRES ET CHAPITRES DE LIVRES :	279
d) THÈSES:	295
e) SITES WEB ET RÉFÉRENCES ÉLECTRONIQUES :	296
f) ARTICLES DE JOURNAUX.....	299
g) AUTRES	301
Table des matières.....	303