

L'IMAGINAIRE FORESTIER :
Une géocritique de trois romans franco-ontariens

Martine Noël

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en Français

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

RÉSUMÉ

Ma thèse s'inspire des possibilités d'analyses que permet l'évocation de l'espace forestier en littérature. En étudiant *La quête d'Alexandre* d'Hélène Brodeur, *L'Obomsawin* de Daniel Poliquin et *Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé, je montre que la forêt du Nord ne sert pas exclusivement de cadre à la diégèse, mais elle participe tantôt à la structure sémiotique de l'œuvre en suscitant les émotions des personnages, devient parfois personnage, et symbolise ailleurs une quête utopique. Ce travail se fonde sur l'approche géocritique, cette « manière de concevoir [la littérature] comme un espace imaginaire¹ » et les travaux de Gaston Bachelard, de Robert Harrison, de Catherine Addison et de Margaret Atwood qui ont exploré les liens entre l'espace forestier et les significations qui lui ont été associées.

¹ Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 2.

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à exprimer ma gratitude à tous ceux et celles qui m'ont soutenue et inspirée au cours de ce travail. Je tiens particulièrement à souligner l'importance de tous ceux et celles qui m'ont offert leur encouragement et leur amour pendant la maladie qui a interrompu ce travail.

Je remercie ma directrice, Madame Lucie Hotte, pour la qualité de l'encadrement dont j'ai bénéficié, pour ses lectures attentives, ses notes extensives, ses conseils précieux, son encouragement et sa patience sans bornes.

Ma gratitude s'adresse également au regretté Monsieur Robert Yergeau, pour son assistance morale et matérielle, ainsi que pour ses observations, devrais-je dire son opiniâtreté, lors de nos discussions, qui ont permis mon éveil intellectuel.

Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes amis et à ma famille : en particulier à mon grand-père Aurèle, pour me léguer son amour des mots, à mes parents pour leur bonne estime de mes capacités intellectuelles, à mon conjoint Stéphane pour sa patience et à mes amies qui ont su me distraire lorsque j'en avais tant besoin.

A tous ceux qui ont contribué de près comme de loin à la réalisation de ce travail : merci !

*Gens d'ici
Gens de terre et de forêt
tout le pays au cœur*

*Gens de chez nous
Nous sommes d'immenses espaces...*

Jean Marc Dalpé, *Gens d'ici*, p.14

Introduction

Quand Jay, le héros de la pièce *Le Chien* de Jean Marc Dalpé, retourne chez lui, quelque part dans le Nord de l'Ontario, après sept ans d'errance, il constate : « Pis quand le soleil revient, c'est la forêt d'épinettes, pis j'me dis : "Ça commence à ressembler à chez-nous icitte!"² » Mon projet de thèse s'inspire de cette réplique et des possibilités d'analyses symboliques que permet l'évocation de l'espace en littérature et, plus particulièrement, l'espace forestier.

Lors du retour à la terre natale du personnage de Dalpé, le lieu d'origine est reconnu grâce à l'espace naturel. Plus spécifiquement, c'est la forêt qui agit ici comme symbole d'appartenance important. Jay, le personnage déraciné, au sens psychologique, se retrouve parmi des éléments fortement enracinés, au sens écologique, voire biologique, du terme, c'est-à-dire la forêt des épinettes. En effet, comme le déclare Antoine Sirois dans *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, « l'arbre symbolise naturellement l'enracinement dans le sol et la stabilité³. » Dans la pièce de Dalpé, les arbres sont donc bien plus qu'un indice géographique de la région du Nord ontarien : ils sont aussi symbole d'un lieu d'appartenance. Pour la mère de Jay, « les hosties d'épinettes⁴ », ces arbres qui se dressent dans la forêt, représentent les barreaux de sa prison, soit son mariage malheureux.

La présente thèse étudie les lieux sylvestres naturels et leurs représentations dans trois romans franco-ontariens (*La Quête d'Alexandre* d'Hélène Brodeur⁵, *L'Obomsawin* de Daniel

² Jean Marc Dalpé, *Le Chien*, Sudbury, Prise de parole, coll. «BCF», 2003 [1987], p. 85.

³ Antoine Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 20.

⁴ Jean Marc Dalpé, *op.cit.* p. 57.

⁵ Hélène Brodeur, *La Quête d'Alexandre*, *Chroniques du Nouvel-Ontario*, Sudbury, Prise de Parole, 1986 [1981]. Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l'exposé après le sigle « QA ».

Poliquin⁶ et *Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé⁷) afin d'en dégager les fonctions dans le texte et d'en cerner la symbolique. Dans ces romans, la dimension symbolique de l'espace forestier est consubstantielle à sa dimension réelle. Mes analyses visent donc à dépasser la simple étude de la représentation pour adopter une approche symbolique et thématique afin d'identifier la forêt qui interagit avec les personnages ou en devient un elle-même. Bref, je vise à montrer que la forêt, dans les romans, n'est pas à mettre simplement au compte de la représentation réaliste d'un milieu de vie mais qu'elle est aussi porteuse de sens.

Parmi les nombreux espaces à étudier, la forêt est le lieu naturel choisi parce qu'elle fait partie de la réalité inévitable des personnages des romans du corpus et de plusieurs Franco-Ontariens du Nord. Tout comme dans l'exemple de la pièce de Dalpé, la forêt est certes une présence concrète, physique; elle sert de point de repère. De plus, elle constitue la principale ressource économique dans de nombreux villages au nord de la province. Mais la forêt est surtout retenue parce qu'elle porte déjà une tradition riche en symbolisme, dont on peut s'inspirer et à laquelle on peut contribuer. Robert Harrison a observé sa présence dans de nombreuses formes d'art et remarque qu'elle connote, depuis le Moyen Âge, mystère et sauvagerie. L'étudier c'est donc tenir compte de toute sa tradition mythique. Selon lui,

la bestialité, la chute, l'errance, la perte – telles sont les images que la mythologie chrétienne associera de plus en plus aux forêts. D'un point de vue théologique, les forêts représentaient l'anarchie de la matière, avec toutes les images de sombre incomplétude associées à ce concept néoplatonicien rapidement adopté par les Pères de l'Église. Étant l'Envers du monde pieux, les forêts étaient considérées par l'Église comme les derniers bastions du culte païen.⁸

⁶ Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, nouvelle édition, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [1987].

Désormais, les références à ce texte apparaîtront dans le corps de l'exposé après le sigle « Obom ».

⁷ 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 « VLQÉ ».

⁸ Robert Harrison, *Forêts : essai sur l'imaginaire occidental*, trad. de Florence Naugrette, Paris, Flammarion, 1992, p. 99.

Pour Harrison, il est impossible de considérer la forêt sans toutes ces connotations. Les forêts seraient le symbole par excellence : « Les forêts de symboles ne sont donc pas un symbole parmi d'autres, mais bien plutôt le symbole même du symbolisme⁹. » Il n'est dès lors pas étonnant que la forêt soit le lieu des exploits de nombreux contes de fée.

Au Canada français, la forêt a sa propre tradition symbolique. Dans une étude de la nature chez Gabrielle Roy, Antoine Sirois soutient que « dans le roman canadien-français, jusqu'à la Seconde Guerre, l'idée de nature connote l'idée de possession du sol¹⁰. » La terre est « à occuper » et par extension, la forêt est à défricher, ce qui la rend synonyme de promesse, de renouveau et d'espoir. Puis, une fois ce travail accompli, il ne faut pas désertier le sol au risque de « se condamner à vivre dans l'enfer des villes¹¹ ». Mais la forêt pure, celle d'avant le défrichement et l'appropriation, est encore une « zone étrangère ». Elle peut être positive, lieu « où le héros va se ressourcer, retrouver des énergies nouvelles, recevoir une révélation, une illumination¹² ». Cependant, elle peut aussi être terrifiante. 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 québécois¹³ », ce qui nous indique que l'image de la forêt mystérieuse héritée du Moyen Âge européen n'est pas disparue, même en traversant l'océan.

Compte tenu de ces fondements symboliques, il devient impossible de considérer la forêt dans le texte littéraire sans dépasser la simple géographie. Margaret Atwood l'a d'ailleurs remarqué dans une analyse critique de la poésie canadienne-anglaise :

⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰ Antoine Sirois, « De l'idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 14, n°3 (42), 1989, p. 380.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 382.

¹³ Cécile Pelosse, « 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.

les poèmes où l'on trouve des descriptions de la Nature et d'objets naturels sont souvent écartés sous prétexte qu'ils appartiennent à la simple poésie pastorale. Mais cette poésie de la Nature cache souvent autre chose : *l'attitude* du poète vis-à-vis de l'univers naturel, externe. Autrement dit, les paysages des poèmes sont souvent des paysages intérieurs, les cartes d'un état d'esprit.¹⁴

Comme Atwood, je considère que c'est par la Nature, et plus précisément par la forêt, que l'on peut mettre le doigt sur la nature essentiellement spatiale de l'imaginaire littéraire.

Contexte de l'étude

Il y a certainement une image de la forêt dans les œuvres franco-ontariennes mises en scène dans le Nord de la province. Nombreuses sont celles qui, comme les pièces de théâtre *La vie et les temps de Médéric Boileau* et *Lavalléville* d'André Paiement, représentent l'espace forestier nord-ontarien¹⁵. Cependant, malgré sa présence dans les textes littéraires, il n'existe pas d'études consacrées à l'analyse de la forêt dans la littérature franco-ontarienne, hormis un court article de Yolande Grisé¹⁶. Elle y analyse *François Duvalet* de Maurice de Goumois et *La quête d'Alexandre* d'Hélène Brodeur afin de cerner la fonction initiatrice de la forêt et « le rôle fonctionnel qu'elle occupe dans les rites de passage, lesquels expriment et formalisent la mutation profonde nécessaire à la traversée des différentes étapes de la vie¹⁷ ». Certes, elle indique que la forêt est « plus qu'un simple rideau de scène ou encore qu'un lieu privilégié d'action, la forêt constitue le ressort essentiel du drame sans lequel il ne pourrait y avoir d'action¹⁸ », mais son article n'aborde pas cette question en détail, écartant les façons dont ce saut d'arrière-plan à actant se produit, préférant « lire » la forêt en fonction d'une

¹⁴ Margaret Atwood, *Essai sur la littérature canadienne*, trad. d'Hélène Filion, Montréal, Boréal, 1987, p. 47.

¹⁵ Si la forêt et le Nord ontarien sont bien représentés en poésie franco-ontarienne et, dans une moindre mesure en théâtre, ce n'est cependant pas le cas en roman où les œuvres y étant situées sont beaucoup moins nombreuses.

¹⁶ Yolande Grisé, « La forêt dans le roman "ontarien" », *Études canadiennes / Canadian Studies*, 13^e année, n° 23, 1987, p. 109-222. Texte repris, légèrement modifié, dans Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariens », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, (41) 1989, p. 269-280.

¹⁷ Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariens », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, (41) 1989, p. 269.

¹⁸ *Ibid*, p. 279-280.

grille d'analyse d'inspiration sociocritique. Chez Grisé, « cette mort momentanée du “vieil homme” indispensable à toute renaissance de “l'homme nouveau” que consacre le rite initiatique¹⁹ » représente l'intégration complète de l'aventurier québécois (l'origine des héros des romans à l'étude) à leur nouvel environnement ontarien *naturellement* hostile. Bien qu'elle mentionne ce parallèle entre le rite initiatique et le passage par la mort, l'analyse n'y consacre pas de grands développements. Cette remarque sert plutôt à mettre l'accent sur la fonction de la forêt ou son « efficacité fonctionnelle » comme la désigne Yolande Grisé. Je suis d'accord avec Grisé qui souligne que la forêt est plus que décor. Il manque toutefois encore à véritablement étudier ce que nous révèle sa présence symbolique, à analyser son rôle au-delà du décor dans les romans franco-ontariens et à cerner son « efficacité fonctionnelle ». Ma thèse, par ses interprétations de symboles, cherche à combler cette lacune importante dans le domaine des études franco-ontariennes.

Par ailleurs, il existe une thèse de doctorat qui porte spécifiquement sur l'espace en littérature franco-canadienne. Benoît Doyon-Gosselin y étudie des œuvres de France Daigle et de Roger Léveillé, écrivains de l'Acadie et du Manitoba. Les écrivains franco-ontariens sont toutefois absents de son corpus. Son objectif est d'« analyser les différents espaces romanesques à l'aide de l'herméneutique des espaces fictionnels²⁰ » pour rejoindre le sociologique, c'est-à-dire pour « saisir la paratopie du romancier qui évolue en milieu minoritaire²¹ ». Ainsi, bien qu'il y mentionne la géocritique et l'étude des « propriétés symboliques²² », nos analyses diffèrent, non seulement par leur corpus, mais aussi parce qu'il choisit d'ancrer son étude dans le champ de l'herméneutique et non de la poétique. Le

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Benoît Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle », Thèse de doctorat, Université de Moncton, 2008.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

travail interprétatif de sa thèse repose surtout sur la construction du sens, qui le pousse même à s'intéresser à l'analyse de la disposition matérielle du contenu sur son support, ainsi qu'aux choix génériques. En somme, Doyon-Gosselin s'intéresse à la lecture alors que mon étude portera sur le sens. Il s'écarte donc de la géocritique qui s'appuie sur le réel « qui est ensuite transformé par les écrivains²³ » et dont, selon son théoricien et père, Bertrand Westphal, « l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature²⁴ ».

Les études québécoises sur l'espace littéraire portent, pour leur part, essentiellement sur l'espace urbain²⁵, dont plusieurs sur la représentation de Montréal dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, par exemple²⁶. Sinon, il est question de la forêt mais pas en tant que lieu littéraire symbolique, plutôt en tant que milieu d'exploitation pour le bûcheron et le forestier dans les œuvres des premières lettres du Canada²⁷.

Corinne J. Saunders, pour sa part, utilise des approches critique et thématique qui se rapprochent de celles utilisées dans ma thèse dans *Forests of Medieval Romance*, dans la

²³ *Ibid.*

²⁴ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », *SFLGC (Vox Poetica)*, 30 septembre 2005, [en ligne], [<http://www.vox-poetica.net/sflgc/biblio/gcr.html>]. 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.

²⁵ Voir, par exemple, Anouk Bélanger, « Montréal vernaculaire / Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 13-34; Daniel Laforest, « Dire la banlieue en littérature québécoise. *La soeur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis », *Globe*, vol. 13, n° 1, 2010, p. 147-165; Georges-André Vachon, « L'espace politique et social dans le roman québécois », *Recherches sociographiques*, vol. 7, n° 3, 1966, p. 259-279; Jacques Godbout, Caroline Andrew et Mario Polèse, « Lectures de l'urbain », *Recherches sociographiques*, vol. 26, n° 1-2, 1985, p. 179-197.

²⁶ Voir Benoît Melançon, « La littérature montréalaise et les ghettos », *Voix et Images*, vol. 16, n° 3, (48) 1991, p. 482-492; Yannick Resch, « La Ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 4, n° 2, 1978, p. 244-257.

²⁷ Voir Anthony Purdy, « Métaphore et métonymie dans *Menaud, maître-draveur* », *Voix et Images*, vol. 12, n° 1, (34) 1986, p. 68-85; Louis-Edmond Hamelin, « Le rang d'habitat : son espace littéraire », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, (53) 1992, p. 282-300; Antoine Sirois, « De l'idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy », *op.cit.*

mesure où elle s'intéresse à la rencontre du réel et du symbolique²⁸. Elle retrace les origines et analyse les rôles de symboles historiques, bibliques et philosophiques de la forêt dans des œuvres du Moyen Âge au XVII^e siècle : contes, épopées et même le théâtre de Shakespeare. Cependant, ses interprétations sont traditionnelles, c'est-à-dire largement fondées sur l'aventure, voire les rouages du destin, qui pourraient être le travail de fées (« *the faery* ») ou un pouvoir divin²⁹. Il est intéressant de noter qu'elle intègre de nombreuses influences pour analyser le rôle de la forêt, tenant compte du fait que la forêt a « *an immense weight of thematic association, historical significance and cultural relevance, incorporating the economic reality of the medieval hunting forest, the asceticism and promise of the wilderness, and the deep philosophical import of the hyle*³⁰ ». Une telle approche métissée est aussi de mise dans ma thèse.

Approche critique

Ma thèse avance que l'insertion de la forêt dans le texte littéraire et la transformation qu'elle subit en passant de toile de fond à l'avant-plan, et donc de décor à symbole, revêt toute une importance. C'est la nature essentiellement spatiale de l'imaginaire littéraire qui sera au cœur de l'analyse. Ainsi, pour mener à bien mon étude, je me situe dans le champ très large des études sémiotiques, en m'inspirant en particulier des analyses symboliques. C'est la *géocritique*, cette « manière de concevoir [la littérature] comme un espace imaginaire³¹ » qui me permet d'allier ces approches critiques et de retourner dans les textes afin d'analyser la symbolique de la forêt. La géocritique trouve ses racines dans les travaux

²⁸ Corinne J. Saunders, *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*, Cambridge, D. S. Brewer, 1993, p. 1.

²⁹ *Ibid.*, p. 204-205.

³⁰ *Ibid.* Je traduis : « un immense poids d'associations thématiques, une signification historique et culturelle, tout en incorporant la réalité économique de la forêt médiévale comme lieu de chasse, l'ascétisme et la promesse du lieu sauvage ainsi que les profonds propos philosophiques du *hyle*. »

³¹ Jean-Marie Grassin, *op.cit.*, p. 2.

de Gaston Bachelard, notamment sa *Poétique de l'espace*. Chez Bachelard, l'espace « est vécu avec toutes les partialités de l'imagination³² » et c'est ainsi que nous désirons la considérer dans cette thèse.

Bertrand Westphal, pour sa part, soutient que la géocritique « 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 création³³ ». Plus précisément, cette approche est largement fondée sur un important va-et-vient entre réalité, texte et théorie :

les espaces humains ne deviennent pas imaginaires en intégrant la littérature; c'est la littérature qui leur octroie une dimension imaginaire. La géocritique, en effet, se propose d'étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé.³⁴

La perspective géocritique est idéale pour mon propos parce que, selon Westphal, grâce à elle, « [l']étude du point de vue de l'auteur ou d'une série d'auteurs ressortissant à une isotopie identitaire sera dépassée au profit de l'examen d'une multiplicité de points de vue, éventuellement hétérogènes, qui tous convergeront vers un lieu donné³⁵ ». Ainsi, cette méthodologie évitera aussi d'emprunter une approche qui, combinée avec mon choix de corpus, pourrait être réductrice. Comme le mentionnent Lucie Hotte et Johanne Melançon, spécialistes de la littérature francophone de l'Ontario, « [cette dernière] a été reçue, lue et interprétée par la critique dans une perspective identitaire³⁶ ». Cependant Abbes 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

³² Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 17.

³³ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », *op.cit.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 199.

³⁶ Lucie Hotte et Johanne Melançon, « 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. 32-33.

réductrices « qui ignor[ent] la dimension esthétique (textuelle et fictionnelle) de l'oeuvre et rédui[sent] celle-ci à la réalité de l'auteur et du groupe auquel il appartient³⁷. » Ainsi, je privilégie une approche poétique, plus particulièrement géocritique, que je juge essentielle pour produire un savoir légitimateur puisqu'une « définition de la littérature mineure comme déterritorialisée, politique, communautaire et marginale risque [...] de renforcer la tendance néfaste qui consiste à croire que cette littérature est essentiellement descriptive et mimétique et à la placer sur les marges du champ littéraire³⁸. »

Béatrice Bonhomme contribue elle aussi à mieux définir la géocritique lorsqu'elle note que « [l']espace de la fiction, s'il est lui-même un espace réel, n'est pas la reproduction, la répétition de l'espace réel dans ou à partir de quoi cette fiction se produit. [...] Un paysage se constitue qui passe par quelques éléments comme des localisateurs dont on ne peut préciser s'ils sont métaphoriques ou référentiels³⁹. » Christiane Lahaie lui fait écho dans sa définition de la géocritique comme l'étude de « la référentialité, la représentation multipliée de lieux réels⁴⁰ », des « stratégies textuelles déployées » pour représenter les « lieux référentiels choisis par les écrivains⁴¹ » 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 collectif⁴² ». Pour saisir cette nouvelle forme, soit l'espace imaginaire, il faut d'abord le comparer à son égal statique, c'est-à-dire l'espace-

³⁷ Abbes Maazaoui, « Poétique des marges et marges de la poétique », *L'Esprit créateur*, vol. 38, n° 1, printemps 1998, p. 84.

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁹ Béatrice Bonhomme, « Espace et voix narratives dans le poème contemporain », dans Marc Marti (dir.), *Espace et voix narrative*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Cahiers de narratologie », nouvelle série, n° 58, 1999, p. 178.

⁴⁰ Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

cadre. Dans son essai nommé « L'organisation de l'espace dans le roman », Roland Bourneuf distingue d'abord

un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés.⁴³

Je me pencherai donc pleinement sur la façon dont la forêt *devient* espace-sujet ou espace-acteur afin de proposer une interprétation de la forêt symbolique. Pour ce faire, j'analyserai, dans les œuvres du corpus, les diverses représentations de l'espace forestier et les liens entre forêt et imaginaire, pistes qui ont été proposées par Lahaie⁴⁴.

Présentation du corpus

Mon corpus se définit d'abord selon des critères génériques. Il s'agit en fait de trois romans : *La Quête d'Alexandre*, premier tome de la trilogie des *Chroniques du Nouvel-Ontario* d'Hélène Brodeur, *Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé et *L'Obomsawin* de Daniel Poliquin. Le genre romanesque permet d'étudier la psychologie des personnages, fonction qui est moins présente en poésie. C'est aussi le genre qui me permet de considérer la nature comme personnage, en tant qu'adjuvant ou opposant dans le cadre du schéma actantiel. Marc Brosseau, dans son essai *Des romans-géographes* écrit que, « soucieux de voir comment l'homme intériorise ou se représente son expérience de l'espace, les géographes humanistes privilégient le roman dans la mesure où il leur semble fournir l'occasion idéale d'une rencontre entre le monde objectif et la subjectivité humaine⁴⁵. » C'est pourquoi le développement des personnages, tant la forêt elle-même que ceux qui interagissent avec elle, sera étudié. Le roman, genre narratif par excellence, offre des

⁴³ Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 92-93.

⁴⁴ Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs*, *op.cit.*, p. 41.

⁴⁵ Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et Cultures », 1996, p. 33.

séquences narratives de longue haleine qui permettront d'analyser la représentation de la forêt sous diverses formes et son symbolisme en profondeur. Les longues descriptions en lien avec l'action passeront aussi sous la loupe, puisque le cadre spatio-temporel sera considéré comme ce qui fait de l'espace un objet d'étude important qui donne sens au roman. En outre, ces œuvres ont des formes narratives différentes et permettront une étude comparée. Alors que le roman d'Hélène Brodeur appartient à l'esthétique réaliste, celui de Dalpé adopte une forme plutôt éclatée, postmoderne. *L'Obomsawin* agit comme un entre-deux.

Les œuvres du corpus sont aussi apparentées parce qu'elles se déroulent toutes dans le Nord ontarien, lieu largement recouvert de forêt. Notre espace naturel de choix y est donc une présence inévitable. La forêt prédominante était le critère premier, critère essentiel à une étude qui s'intéresse à la façon dont l'espace fait sens, puisque, dans ces romans, l'espace est plus qu'un thème; il est vital, modifie tantôt la trame narrative, tantôt les personnages. En bref, l'espace sylvestre qu'on y retrouve s'offre plus ou moins facilement à la géocritique.

Conceptualisation

Une conceptualisation s'impose d'entrée de jeu afin de cerner ce que j'entends par l'espace dénommé en tant que « forêt », avant de pouvoir en disséquer le symbolisme. Dans son dictionnaire des symboles littéraires, Michael Ferber définit la forêt comme suit :

*Forests used to be places of danger to a degree difficult to appreciate today, when for modern city-dwellers they are retreats or playgrounds [...]. Forests are traditionally dark, labyrinthine, and filled with dangerous beasts. The earliest literature is sometimes structured on the contrast between city and wilderness.*⁴⁶

⁴⁶ Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 78. Je traduis : « Les forêts ont été des espaces dangereux d'une façon qui nous est difficile de saisir aujourd'hui alors qu'elles sont devenues des espaces de jeu et de détente pour les citadins modernes [...] Les forêts sont traditionnellement sombres, labyrinthiques et remplies de bêtes dangereuses. Les premières littératures l'utilisaient pour structurer une opposition entre la ville et la sauvagerie. »

L'auteur souligne ici l'évolution symbolique de la forêt à travers le temps. Notons que les images associées à la forêt peuvent aussi varier d'une région à l'autre. Pour Ferber, la forêt européenne et la forêt nord-américaine sont deux grandes catégories distinctes. Il précise que cette dernière se distingue surtout par sa pureté sauvage : « *Much of American literature deals with the theme of the "virgin land," through which brave (usually male) explorers and fighters penetrate, leaving civilization behind; their more primitive life serves as a standard for judging the life of (usually female) settled society*⁴⁷ ». Ajoutons à cette précision un élément physique qui sert sans doute à, justement, qualifier cette forêt de vierge avec certitude : sa densité. Dans la définition de la forêt que donne Andrée Corvol dans *L'arbre en Occident*, « sauvage » est synonyme de « forêt profonde⁴⁸ » et de lieu « difficile à accéder⁴⁹ ». La forêt canadienne est *toujours* dense. Yolande Grisé perçoit cette caractéristique dans le roman *François Duvalet*, de Maurice de Goumois⁵⁰ :

Ainsi, dans ce pays nouveau, parmi une foule de choses qu'il n'a jamais vues, dont les aurores boréales, et qu'il ne comprend pas, Duvalet demeure véritablement *confondu* : *l'infini se mêlait au prosaïque pour fausser ce qu'il avait cru simple et normal. 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.*⁵¹

Dans ce passage, Grisé soutient que la forêt est dotée d'une profondeur avant même sa pénétration. C'est son « visage » qui fait déjà l'annonce de l'« impénétrable ». Dans *La quête d'Alexandre*, roman inclus dans le corpus de la thèse, un personnage, Rose, annonce la sauvagerie imposante de la forêt aux nouveaux arrivés dans la région du Nord. Cette forêt canadienne, ici ontarienne, est donc, par extension, aussi sauvage :

⁴⁷ *Ibid.*, p. 79. Je traduis : « Une grande partie de la littérature américaine traite du thème de la « terre vierge », dans laquelle de braves explorateurs et fonceurs (généralement mâles) pénètrent, laissant derrière eux la civilisation; leur vie maintenant plus primitive servant de nouveau standard pour juger la vie (généralement femelle) de la vie en société. »

⁴⁸ Andrée Corvol, *L'arbre en occident*, Paris, Fayard, 2009, p. 145.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Maurice de Goumois, *François Duvalet*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1954.

⁵¹ Yolande Grisé, « La forêt dans le roman "ontarois" », *op.cit.*, p. 277.

Depuis Halifax elle se voyait emportée à toute vitesse dans ce paysage inhumain et apparemment sans limites où les hauts conifères semblaient s'avancer en rangs serrés pour repousser l'intrus qui oserait vouloir y pénétrer. Encore, dans la vallée du Saint-Laurent, elle avait vu des villages, un fleuve grand comme la mer, des essences d'arbres familiers comme l'orme et le chêne. Mais maintenant, tout lui semblait étranger. Elle était montée dans le train du Nord (QA, 141)

Dans « En quête d'espace : les figures de l'enfermement dans *Lavalléville*, *Le Chien* et *French Town* », Lucie Hotte souligne aussi la densité de la forêt franco-ontarienne. C'est notamment dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé qu'elle retrouve des « épinettes [qui] caractérisent le milieu claustrophobique⁵² » dont témoigne le monologue de la mère :

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. On dirait qu'y s'égorge, qu'y s'boivent, qu'y s'mangent les unes les autres... Pareil comme le monde.⁵³

Même si la présente thèse ne liera pas nécessairement la claustrophobie de la forêt à « l'enfermement des personnages⁵⁴ », c'est ce genre d'espace aux arbres entassés qui sera l'objet des analyses, puisqu'il semble avoir une présence imposante et donc un certain pouvoir; une indéniable capacité d'influencer le devenir des personnages.

Plus précisément, la forêt représentée dans les textes et étudiée dans cette thèse est le grand espace naturel ontarien sauvage et dense, n'ayant connu aucune intervention humaine perceptible. Même si certains tentent d'y vivre, d'y chasser, de l'explorer, elle demeure un espace hétérogène à la civilisation. Les villes, villages, habitations qui l'entourent ne font que ça, l'entourer; ils n'en font pas partie. Cet attribut d'espace *véritablement* naturel, de nature pure et intouchée (lire : intouchable) fonde un autre aspect de la définition du

⁵² Lucie Hotte, « En quête d'espace : les figures de l'enfermement dans *Lavalléville*, *Le Chien* et *French Town* », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Thèmes et Variations. Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de Parole, coll. « Agora », 2005, p. 49.

⁵³ Jean Marc Dalpé, *Le Chien*, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁴ Lucie Hotte, « En quête d'espace... », *op.cit.*, p. 49.

caractère sauvage de la forêt. Ce qui est sauvage est donc dense et pur (ou pur parce que dense).

Mais surtout, la forêt est un écosystème varié, c'est-à-dire, un espace où poussent, bien sûr les arbres en grand nombre – ils sont nécessairement l'élément prédominant de cet espace. La forêt est, à sa base, cette « vaste étendue de terrain peuplée principalement d'arbres » voire, l'« ensemble de ses arbres⁵⁵ ». Dans *L'arbre en Occident*, Andrée Corvol note que « pendant longtemps "bois" et "forêt" furent synonymes, car, ce qui comptait, c'était la présence des arbres⁵⁶ ». C'est toujours le cas au Canada français. Pour Corvol, les arbres sont aussi des éléments indispensables à la vie humaine de façon globale puisque « morts ou vifs, les arbres entretiennent des rapports étroits avec le ciel et la terre, le feu et l'eau. C'est en mariant ces contraires qu'ils ont rendu la planète respirable et créé la chaîne des vivants : ils avaient fait le monde; ils ont fondé le nôtre⁵⁷. »

Mais la forêt est aussi l'espace où vivent de nombreux animaux, où poussent diverses plantes, où les oiseaux abondent. La forêt boréale dont il est question dans mon étude est cet écosystème dans son entièreté. Aussi, le terme forêt désigne les étendues boisées, ainsi que les autres formes de végétation qui y poussent, les animaux qui y vivent, les cours d'eau qui l'alimentent, les roches et minéraux qui constituent son terreau. Cet écosystème est parfois lui-même menacé. L'incendie de forêt dévastateur est un danger constant pour les forêts. Le feu de forêt, aussi destructeur soit-il, a aussi un versant positif puisqu'il permet l'entretien de certains habitats en y restaurant la diversité écologique. Ce feu naturel – quoique parfois causé par la présence humaine – est au fondement de la peur séculaire que les êtres humains

⁵⁵ Paul Robert *et al.*, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 1063.

⁵⁶ Andrée Corvol, *op.cit.*, p. 239.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

entretiennent face à tout incendie. Le feu, lorsqu'il est incendie et non pas dans la cheminée, conserve son caractère sauvage, indomptable, mystérieux.

Ainsi, dans nos analyses, la forêt ne sera pas définie exclusivement en fonction des arbres. De nombreux éléments distincts seront inclus dans sa définition : les arbres et autres formes de végétation, les roches et minéraux, les rivières et autres cours d'eau, ainsi que la faune, pourvu que ces éléments soient sauvages, c'est-à-dire, tel qu'établi précédemment, pourvu qu'ils appartiennent à la dense forêt typique de l'Ontario et qu'ils s'y soient implantés de façon complètement naturelle sans intervention humaine. À cet effet, nous considérons à la fois les représentations physiques et abstraites de la forêt, c'est-à-dire tant ses caractéristiques imagées d'espace traditionnellement dangereux, définitivement dense, sauvage (inaltéré par l'homme) et magnétisant. C'est là le thème de la forêt que nous voulons analyser.

La présente thèse soutient que cette forêt dépasse de loin son rôle d'objet, et sert de bien plus qu'une toile de fond. Dans le premier chapitre sur *La Quête d'Alexandre*, l'analyse montre que l'espace forestier n'est pas un cadre statique mais participe à la structure sémiotique de l'œuvre. Elle suscite les émotions des personnages. Puis, dans *L'Obomsawin*, la forêt devient une force agissante, elle devient un monstre-Nature, tel qu'établi par Margaret Atwood dans son fameux essai *Survival*⁵⁸. À ce titre, la forêt participe pleinement à la diégèse, de la même façon qu'un personnage. Finalement, dans le troisième et dernier chapitre portant sur *Un vent se lève qui éparpille*, l'analyse porte sur un degré de symbolisme plus profond, où le paradigme nature-civilisation devient fondamental. La forêt, qui symbolise la quête pour l'utopique dans *Un vent se lève...*, agira comme ligne directrice dans le roman.

⁵⁸ Margaret Atwood, *op.cit.*

CHAPITRE 1

Les rapports émotionnels à la forêt dans *La Quête d'Alexandre*

En littérature comme en géographie, le rapport entre l'individu et l'espace est primordial. Si, chez les géocritiques, c'est surtout dans l'arène du rapport au personnage que prend forme la majeure partie de l'analyse, c'est que l'expérience du lieu est un précepte important pour l'analyse du personnage. Christiane Lahaie, dans « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimésis », souligne qu'« en effet, décor romanesque et psychologie des personnages sont généralement tissés d'un fil similaire⁵⁹. » Dans *La Quête d'Alexandre* d'Hélène Brodeur, l'espace peut d'abord être conçu comme le cadre de l'action, le « simple milieu enveloppant qu'on oublie comme on oublie l'air que l'on respire⁶⁰ », selon la définition de Roland Bourneuf dans « L'organisation de l'espace dans le roman ». Toutefois, une analyse des caractéristiques des lieux prépondérants dans le roman de Brodeur démontre que l'espace-cadre, en particulier celui de la forêt, suscite des sentiments chez les personnages qui les mènent à l'action. Ainsi, « l'espace dans [ce] roman est plus que la somme des lieux décrits⁶¹. » L'espace forestier sera lieu d'errance, de refuge et de terreur, caractéristiques qui suscitent chez les personnages l'anxiété, la paix et la peur, et qui participent à la construction de la diégèse.

L'espace comme décor

La Quête d'Alexandre raconte l'arrivée de deux personnages dans le Nord de l'Ontario : Alexandre et Rose. Le premier, séminariste québécois, s'y rend pour élucider le mystère de la disparition de son frère, à défaut de le retrouver. La première partie du roman

⁵⁹ Christiane Lahaie, « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimésis », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, décembre 2008, p. 444.

⁶⁰ Roland Bourneuf, *op.cit.*, p. 92-93.

⁶¹ *Ibid.*, p. 94.

est consacrée à son histoire, alors que la deuxième partie relate l'aventure de Rose, une jeune femme britannique qui émigre au Canada afin d'y rejoindre son frère. Dans la troisième partie, les deux personnages se rencontrent. L'action se déroule dans le nord et plus particulièrement dans la région nommée le Nouvel-Ontario.

Le Nouvel-Ontario, selon Gaétan Gervais, date du XIX^e siècle et indique le « vaste territoire s'étendant au nord jusqu'à la baie d'Hudson et à l'ouest jusqu'à la frontière du Manitoba⁶². » Dans son étude, Gervais explique que cet espace est le fruit de la colonisation vers le Nord et des nouvelles vocations des Canadiens français, c'est-à-dire du travail qui y était disponible : « après le temps des trappeurs, voilà que sonnait l'heure des bûcherons, des mineurs et des colons⁶³. » Pour Paul Gay, la trilogie de Brodeur est justement une « expression du Nouvel-Ontario, [puisque] *Chroniques* abonde à chaque page, à chaque ligne pourrait-on dire, en détails particuliers à l'Ontario-Nord, en traits de mœurs bien caractérisés⁶⁴. » Michel Liddle, dans son article « Le voyage dans la littérature du Nouvel-Ontario », est aussi frappé par la présentation abondante des mœurs. Pour Liddle, il s'agit des « mœurs de la Nature⁶⁵ », puisque la région qui inspire le cadre est avant tout un espace naturel. Liddle soutient que lorsque les personnages de *La Quête d'Alexandre* arrivent dans le Nouvel-Ontario, ils traversent une frontière de l'imaginaire, « celle qui sépare la civilisation du pays de défrichage, d'exploration mais aussi de fortunes fabuleuses⁶⁶. » Le Nouvel-Ontario est donc synonyme de lieu sauvage. Le mot « nouvel » de son nom connote effectivement le terrain vierge.

⁶² Gaétan Gervais, « L'Ontario français (1821-1910) » dans Cornelius Jaenen, *Les Franco-Ontariens*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 88.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Paul Gay, « "Chroniques du Nouvel Ontario" », *Liaison*, n° 16, 1981, p. 10-11.

⁶⁵ Michel Liddle, « Le voyage dans la littérature du Nouvel-Ontario », *Liaison*, n° 39, 1986, p. 24.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

L'espace dans le roman retient cette caractéristique du lieu qui inspire le cadre, tout en incluant des espaces civilisés. Plus précisément, l'espace dans le roman est présenté sous la forme d'une opposition dichotomique entre le milieu sauvage et le milieu rural. L'espace sauvage par excellence est sans aucun doute la forêt. Dans *La Quête d'Alexandre*, les arbres dominant dans la forêt, allant même jusqu'à obstruer la lumière : « Dès qu'on émergeait de sous les arbres, le soleil tapait dur » (QA, 64). Ces arbres qui font de l'ombre sont denses et rendent la forêt impénétrable. Elle nous apparaît comme un espace clos, une entité à part du monde civilisé. Mais la forêt est présente dans *La Quête d'Alexandre* avec tous ses éléments, c'est-à-dire, en plus des arbres, les autres formes de végétation, les roches et minéraux, les rivières et autres cours d'eau, ainsi que la faune. Il y a mention de baies comme ces « dernières framboises rouges [qui] se cachaient sous les feuilles rugueuses des framboisiers le long des abattis » (QA, 217) ou encore du « sol recouvert de lichens et de plantes ligneuses rêches et sèches. » (QA, 67) Puis, les minéraux sont aussi intégrés à la forêt :

L'automne arrivait, comme le signalaient les asters mauves au cœur d'or qui couraient dans les clairières comme une fumée légère. Le jeune homme soupira puis, se souvenant des recommandations de Tom, se mit à examiner les rochers des alentours. D'abord il ne vit rien de particulier dans ces rochers gris où s'agrippaient les lichens. Puis il tomba sur un massif qui semblait être d'un beau granit rouge sombre taché de blanc. (QA, 75)

Ces fruits et possibles richesses ajoutent une caractéristique positive à la forêt et font de l'espace forestier un lieu capable de subvenir à nos besoins, un pourvoyeur de biens. Ailleurs dans *La quête d'Alexandre*, les cours d'eau dont le « lac Waniki » (QA, 71), le lac « Sassabic » (QA, 79) et la rivière « Taywah » (QA, 71) sont tous nommés pendant des descriptions de la forêt. Souvent, certains cours d'eau sont profondément enfouis dans le bois et rappellent la qualité d'espace clos de l'espace forestier : « Après presque une heure de marche, ils parvinrent au lac, plutôt un étang, où le ruisseau prenait sa source » (QA, 75). Par

ailleurs, dans le dictionnaire des symboles littéraires de Ferber, l'auteur souligne que les forêts et le danger sont intrinsèques grâce aux « bêtes dangereuses⁶⁷ ». La forêt du roman de Brodeur est aussi peuplée de plusieurs espèces, des petites et des grandes : « les mouches noires et les taons à chevreuil [qui] s'acharnaient sur leurs visages en sueur » (QA, 64). La bête la plus dangereuse est l'ours qui attaque Rose lorsqu'elle cueille des bleuets. Heureusement, Alexandre le fait fuir : « Un bruit de fuite s'entendait et Alexandre aperçut au fond de la clairière un gros ours noir qui détalait à toutes jambes, chassé sans doute par le bruit de son approche » (QA, 219). Il y a aussi les animaux des lacs et rivières comme les poissons ou « une famille de canards aux plumes chatoyantes brun et saphir sortie des herbes aquatiques et des nénuphars jaunes et glissa sans bruit, rayant à peine la surface brillante de minuscules ondes triangulaires. » (QA, 75)

L'espace rural est celui qui s'oppose à la forêt sauvage. Plus précisément, il est entièrement défini par son opposition à la forêt. Bien qu'il puisse être à proximité de celle-ci, certains passages le soulignent⁶⁸, l'espace rural n'est plus sauvage parce que les personnages le transforment ou l'ont transformé : « il s'était porté acquéreur d'un lot de cent quatre-vingts acres près de la rivière [...] qu'il se proposait maintenant de défricher à raison de dix acres par année. » (QA, 148) L'espace rural est surtout un espace fermier dans le roman de Brodeur, aussi rudimentaire soit-il :

Rose vit avec déception que la ferme qu'il lui indiquait ressemblait à s'y méprendre aux misérables camps qu'elle avait vus le long de la route. Une clairière hérissée de souches descendait vers la rivière derrière les deux cabanes de bois rond, des tas de billots, un champ d'abattis où se dressaient de curieux bûchers attendant la torche du bourreau, un champ de foin. (QA, 146)

D'autres fermes sont beaucoup plus établies :

⁶⁷ Michael Ferber, *op.cit.*, p. 78.

⁶⁸ Voir : « près de la forêt, un homme travaillait avec un cheval » (QA, 146).

Quand je suis arrivé, c'était une prairie naturelle et cette colline était couverte de roses sauvages. Il paraît que c'est un ancien cimetière indien. Je ne sais si c'est vrai, mais je peux vous dire c'est fameux pour la pomme de terre, dit-il en indiquant les rangs fournis où le feuillage vigoureux et haut donnait une indication des délicieux tubercules cachés sous terre. (QA, 168)

Dans cet exemple, Doug, alors futur mari de Rose, explique que le sauvage a longtemps été évacué de son espace fermier. Son passé de « prairie naturelle » et de « roses sauvages » est maintenant remplacé par sa nouvelle fonction agricole. Il y a aussi d'autres espaces ruraux de ce genre, véritablement éloignés du sauvage, dans *La Quête d'Alexandre*, en particulier les villes et villages. Lorsque Rose visite Cochrane, par exemple, il y a davantage de constructions humaines :

Durant la dernière semaine d'août se tenait l'exposition agricole de Cochrane. Cliff y exposait du grain et des bestiaux, Henrietta des légumes de son potager et des pâtisseries. On se rendit en train et Rose fût fort étonnée de voir la largeur des rues de cette ville, les beaux édifices, surtout le magnifique hôtel King George où Cliff les invita à dîner. (QA, 159)

Les larges rues, les édifices et l'hôtel ne sont pas du tout naturels et sont signes flagrants d'un espace véritablement civilisé, et donc opposé à la forêt.

Malgré cette opposition fondamentale, une caractéristique permet de rapprocher la forêt et la ferme. L'espace rural, tout comme le sauvage espace de la forêt, reste après tout, isolé. D'abord, il y a une distance considérable entre les habitations elles-mêmes : « Quelle belle ferme! Qui habite-là? Les frères Murchison, Miss. Et mon frère? La prochaine, près de la rivière. Vous voyez là-bas? » (QA, 146) Certains terrains sont même interrompus par une forêt : « Quand on eut tourné le coin de la terre des Murchison, la route s'étala droite, se perdant dans le lointain entre les épinettes, les mélèzes et les hautes futaies de trembles. » (QA, 150). D'ailleurs, quand Alma, la voisine de Rose, commence le travail d'accouchement en plein hiver, Rose sait qu'il sera impossible que l'aide les rejoigne à temps, étant donné la distance et la difficulté de parcourir une telle distance dans la neige : « Quelque chose était

arrivé à Alma. Où trouverait-on de l'aide à cette heure et par cette tempête qui commençait? » (QA, 198) Rose doit elle-même aider sa voisine à mettre au monde son enfant, mais elle la rejoint seulement après un voyage en cheval : « Il valait mieux prendre le cheval sinon ils risquaient de s'égarer dans la poudrière. » (QA, 198) La possibilité de s'égarer entre les deux fermes est un indice sûr de leur isolement.

L'espace rural est d'autant plus lié à l'isolement qu'il est le lieu de la solitude de Rose. Le premier événement qui engendre la solitude est le départ de son frère pour Toronto à la suite du décès de sa femme :

il semblait à Rose qu'elle devenait orpheline une deuxième fois.

- Pourquoi ne reviendrais-tu pas, supplia-t-elle, se cramponnant à son frère.
Pourquoi m'abandonnes-tu?

[...] Elle regarda s'éloigner le traîneau jusqu'à ce qu'il eût disparu au tournant du chemin. Perdue, elle était perdue dans ce désert glacé. (QA, 194)

Rose est aussi laissée seule quand son mari la quitte pour le travail :

À la fin de septembre, lorsque la neige recommença à tomber, Doug se prépara de nouveau à partir vers les chantiers de l'Abitibi et il offrit à Rose de lui trouver une pension chez des gens de Sesekun si elle ne voulait pas rester seule. Rose regarda ses mains gercées et rudes et déclara qu'elle était parfaitement capable de rester seule à la maison et de s'occuper du cheval et des volailles. Maintenant elle savait à quoi s'attendre et l'hiver ne lui faisait plus peur. (QA, 196)

Cependant, notons ici qu'elle ne ressent plus « l'abandon » comme dans l'exemple précédent. Bien qu'elle ressente de la solitude, ce n'est pas un événement nécessairement tragique. Somme toute, la forêt dans le roman est un lieu clos, dangereux mais aussi un lieu nourricier. L'espace rural, quant à lui, n'existe fondamentalement que dans son opposition à la forêt mais est capable de lui emprunter des caractéristiques. C'est ainsi que la ferme peut être lieu d'isolement, tantôt négatif et tantôt accepté.

Au-delà du décor : les rapports avec la forêt

Si le roman mise pleinement sur l'espace du Nouvel-Ontario pour situer la diégèse, il ne demeure pas moins que cet espace n'y est pas convoqué aléatoirement. Au contraire, il participe pleinement à la construction de l'histoire. En effet, comme le souligne Yolande Grisé, dans « La thématique de la forêt dans deux romans ontariois », l'un des rares articles voués à la forêt dans *La Quête d'Alexandre*, l'espace forestier y est « plus qu'une simple toile de fond exotique⁶⁹ ». Les caractéristiques nommées précédemment, c'est-à-dire la solitude et l'espace clos, le danger ou encore la forêt bienveillante qui aide l'être humain, suscitent dans le texte des sentiments qui modifient la relation entre le personnage et son espace décrit. Les types de rapports qui lient l'individu au lieu forestier ont été identifiés par Catherine Addison dans « *Terror, Error or Refuge: Forests in Western Literature*⁷⁰ ». Elle identifie trois « *aspects*⁷¹ » ou caractéristiques de forêts littéraires ou « re-produites⁷² » lorsque considérées « dans toute [leur] complexité⁷³ ». La première catégorie, comme l'indique le titre de son analyse est celle de la forêt qui suscite la terreur, qu'elle définit à partir des travaux de Robert Harrison : « *Harrison's 'shadow' aspect is probably the most famous. The forest both hides and embodies the 'primitive terror' [...] that threatens civilized life, its consciousness and enlightenment*⁷⁴. » Sous cette première facette, l'espace forestier agit fondamentalement en opposition à la ville, à la cour ou aux environnements

⁶⁹ Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariois », *op.cit.*, p. 276.

⁷⁰ Catherine Addison, « Terror, Error or Refuge: Forests in Western Literature », *Alternation journal*, vol. 14, n°2, KwaZulu-Natal, Afrique du Sud, 2008.

⁷¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷² Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », *op.cit.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Catherine Addison, *op.cit.*, p. 119-120. Je traduis : « L'« ombre » d'Harrison est sans doute l'aspect le plus célèbre. La forêt à la fois cache et personnifie la « terreur primale » [...] qui menace la vie civilisée, sa prise de conscience et son illumination ».

construits, incluant ce que le colon appellera sa maison, son chez-soi⁷⁵, car il est perçu comme menaçant pour la civilisation. Addison suggère que la conception de la forêt comme lieu de terreur découle de la tradition chrétienne : « *whose 'light of the world' metaphor gives strength to its traditional opposition to the older, tree-worshipping religions, from the beginning set itself against the 'heathen groves' of these other beliefs*⁷⁶ ». La vision qu'avaient les chrétiens des païens mobilise des aspects négatifs qui présentent les peuples vivant en forêt, et la forêt elle-même par association, comme ennemis dangereux.

La deuxième caractéristique identifiée par Catherine Addison est celle qu'elle nomme la forêt lieu « d'erreur », voire 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.*⁷⁷

Pour Addison, l'errance est où le bon chemin se perd.

Finalement, il y a une caractéristique « positive⁷⁸ ». Selon Addison, la forêt peut aussi être « *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...*⁷⁹ ». Notons que pour Addison, qui approche l'oeuvre par la voie de l'écocritique, cette dernière caractéristique représente « *the possibility of human*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.* Je traduis : « Le christianisme, avec sa métaphore de "lumière sur le monde" donne une certaine force à son opposition traditionnelle avec les plus anciennes religions qui vénéraient les arbres, et, depuis le début, s'oppose aux "vergers païens" de ces autres croyances. »

⁷⁷ *Ibid.*, p. 119. Je traduis : « Ici la forêt est pleine de dangers et de magie, tout comme dans la première catégorie, mais elle n'existe pas en opposition directe avec la ville ou la cour; c'est un endroit d'épreuve où les arbres et leurs ombres aident à rendre le/la protagoniste davantage confus/e quant à sa vision morale. Le sentier pour contourner ou sortir du labyrinthe existe mais peut ne pas être évident – ou immédiatement évident – à l'errant ou héros de la quête. »

⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 119. Je traduis : « un endroit de sécurité vers où le hors-la-loi peut s'exiler ou fuir et dans lequel il peut trouver consolation, ou même la joie. Les forêts sont représentées ainsi dans les histoires de Robin des bois, dans *As You Like It* de Shakespeare, etc. »

*beings and forests coexisting symbiotically, and this type of relationship may form the basis of a better narrative for the present time*⁸⁰. »

Étant donné leur liens directs avec les caractéristiques de la forêt établies précédemment, considérons ces trois types de forêt comme les pistes d'analyse les plus aptes à faire état du rapport qu'entretiennent les personnages de *La Quête d'Alexandre* avec leur espace.

La forêt de l'errance

Les caractéristiques de l'espace forestier établies dans la définition de l'espace-cadre, dont sa fermeture, son danger et sa serviabilité, entraînent de nombreux types d'errance. D'abord, la forêt pourvoyeuse cache de nombreuses richesses, et c'est pour cette raison que François-Xavier, le frère d'Alexandre a voulu partir explorer le Nouvel-Ontario :

on avait reçu une lettre de François-Xavier d'un endroit qui s'appelait Haileybury. Il disait y avoir trouvé du travail dans un moulin à scie et ajoutait qu'il comptait bien faire des économies qui lui serviraient, dès qu'il aurait amassé un petit pécule, à se rendre au vrai pays de l'or, la région Kirkland Lake-Porcupine, pour y faire la prospection et enregistrer ses propres concessions minières. (QA, 29-30)

Si François-Xavier « avait toujours eu "l'errance dans le sang" » (QA, 29), c'est que son type d'errance « relève de la nécessité intérieure, nécessité de partir, de porter ses pas plus loin et son existence ailleurs⁸¹. » Selon cette définition, l'errance est une quête et elle est certainement positive. Dominique Berthet ajoute que cette errance fait « référence à la pensée qui ne se fixe pas, qui vagabonde. Laisser errer signifie alors laisser en toute liberté...⁸² » Par ce fait, François-Xavier est perçu comme un rêveur. Le travail de prospecteur que pratique Alexandre appartient au même type d'errance. C'est par l'entremise

⁸⁰ *Ibid.*, p. 134. Je traduis : « la possibilité que les humains et les forêts puissent coexister en symbiose, et ce type de relation peut servir de base à une narration plus positive pour notre époque. »

⁸¹ Dominique Berthet, « Avant-propos », dans Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 11.

⁸² *Ibid.*

d'une promenade en liberté qu'il découvre la pierre précieuse qui mérite d'être prélevée pour l'échantillonnage : « Alexandre aimait bien pêcher, mais il préférait faire de longues promenades à la découverte de ce pays où la végétation était bien différente de celle des forêts d'érable et de merisier de ses montagnes natales. » (QA, 74) Lors d'une de ces marches, Tom le prospecteur lui demande de regarder « les formations rocheuses » (QA, 75). C'est bel et bien ce que fait Alexandre, mais c'est en plus d'observer les ruisseaux, les lacs, les collines, les clairières, les épinettes, les plantes de bleuets, les canards, les herbes aquatiques et le coloris automnal (QA, 75). Notons ici que tous les éléments observés par l'esprit vagabond d'Alexandre sont des éléments forestiers. Le minéral des formations rocheuses au centre de la quête des prospecteurs fait aussi partie de la forêt. Ce serait donc la forêt qui entraîne l'errance du type quête. C'est grâce à ses richesses attirantes et à la multiplicité de ses éléments, ceux qu'Alexandre trouve fascinants, que la forêt permet l'errance positive. Alexandre désire alors s'intégrer à la forêt, motivé par la quête de retrouver son frère mais aussi par la quête de trouver de l'or.

Cela dit, il existe aussi une errance plutôt négative. Comme le souligne Dominique Berthet, errer « signifie aussi se tromper, avoir une opinion fautive, s'écarter de la vérité⁸³. » Plutôt que d'être une quête, l'errance devient marquée par l'absence de but et elle « s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse, de peur. C'est une épreuve. Elle est perte de soi-même⁸⁴. » Dans *La Quête d'Alexandre*, c'est la forêt qui laisse entrevoir le début de cette épreuve. Si, avant son départ pour le Nord, Alexandre ressentait « la vie [qui] renaissait en lui et au dehors. Printemps merveilleux dont il emporterait le souvenir dans ce lointain Nouvel-Ontario, terre inconnue où il entreprendrait ses

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁴ *Ibid.*

recherches » (QA, 35), lorsqu'il est confronté à la réalité de la forêt profonde du Nord, le souvenir plaisant se perd rapidement. Yolande Grisé note que l'aspect positif de la nature le quitte « dès les premiers regards dans le foisonnement de la forêt, c'est le bris du rêve, la désillusion complète, la brutale révélation de l'impénétrabilité de la nature et l'expérience immédiate d'un très fort sentiment de rejet⁸⁵ ». Les premières descriptions de la forêt illustrent ce sentiment :

Dans le wagon qui l'emportait vers le nord, Alexandre s'épongea le front. Il n'aurait jamais cru qu'il pût faire aussi chaud dans ces territoires septentrionaux. Sous le soleil brillant défilaient interminablement le vert sombre des hautes épinettes, éclairé çà et là par des bouquets de bouleaux blancs aux troncs éclatants, ou de hautes futaies de trembles vert argenté. Puis jaillissait l'éclair d'un lac dont la placide étendue reflétait un ciel sans nuages. Rivières, ruisseaux, cascades suivaient les rails ou, serpentant capricieusement, forçaient le train à les enjamber plusieurs fois. [...] Alexandre ferma les yeux, oppressé par cette immensité, fêtu de paille emporté à toute vitesse dans ce paysage illimité vers une destinée inconnue. (QA, 38-39)

Notons ici la forêt qui semble s'animer. Les verbes utilisés pour la décrire sont des verbes d'action : les arbres « défilent », les troncs « éclatent », les lacs « jaillissent », les cours d'eau « suivent » les rails et les « serpentent », forçant le train à changer de parcours. Certes, c'est une impression due au mouvement du train par rapport au paysage, mais elle reflète aussi l'état psychologique d'Alexandre Sellier, chez qui l'esprit est en errance. Les verbes d'action connotent donc l'action d'errer.

À cet instant, la forêt est aussi capable « d'oppression », et, comme l'écrit Grisé, « l'immensité grandiose du paysage est terrifiante. Elle opprime et aliène le néophyte⁸⁶. » Ces propos rappellent les théories de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*. Dans cet ouvrage, Bachelard tente de repérer et d'étudier diverses images poétiques à partir d'une phénoménologie de l'imagination poétique. Retenons surtout que c'est dans *La poétique de*

⁸⁵ Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariens », *op.cit.*, p. 272.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 276.

l'espace que Bachelard se penche sur l'imaginaire de l'immensité. Pour le théoricien, l'immensité du dehors a un effet sur la psychose : « [l']immensité [...] est une conquête de l'intimité. La grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit. [...] Lentement, l'immensité s'institue en valeur première, en valeur intime première⁸⁷. » Le début du voyage d'Alexandre s'apparente à ce que Bachelard défend puisqu'on y voit que le personnage devient vite anxieux. Bachelard souligne que

cette « immensité » naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe. Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où l'on est. Il nous sera facile d'apporter des documents littéraires qui seront autant de variations sur ce thème d'un monde illimité, attribut primitif des images de la forêt.⁸⁸

Quand Alexandre entend que « la seule chose dont on peut être sûr dans ce pays, c'est qu'on peut pas être sûr de rien » (QA, 52), il prend peur et commence déjà à occulter sa relation désirée avec la forêt, soit cette relation dite « merveilleuse » évoquée au printemps. Selon Bachelard, la forêt est le lieu d'un combat éternel : « sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance⁸⁹ ». Pour Grisé, dans *La Quête d'Alexandre*, « l'angoisse ressentie devant ces étendues occupées, mais désertes, confine à l'aliénation⁹⁰ ». En somme, l'espace montre qu'Alexandre, par son anxiété, débute une crise identitaire. Le combat entre l'immense et l'intime se déroule aussi au niveau psychologique. Devant l'horizon arboriforme infini, la forêt devient imposante, rend impossible de se situer, et *invite* donc à l'épreuve identitaire. Yolande Grisé abonde dans ce sens lorsqu'elle soutient que le summum de « l'hostilité de cette forêt s'exprime,

⁸⁷ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op.cit.* p. 178.

⁸⁸ *Ibid.* p. 170.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁰ Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariens », *op.cit.*, p. 271.

enfin, dans l'horizon déchiqueté qu'étire à l'infini la ligne des arbres⁹¹ ». Ces propos sur l'horizon rappellent *L'horizon fabuleux* de Michel Collot, dans lequel le théoricien lie cet élément à la construction de l'identité : « L'horizon apparaît ainsi comme la frontière qui me permet de *m'approprier* le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée de regard et à disposition du corps. Car le paysage n'est pas seulement vu, il est *habité*⁹². » D'abord et avant tout, Collot considère l'horizon comme étant poétique, et ce

parce qu'il est une invitation perpétuelle à créer le paysage, parce qu'il ouvre en lui une dimension d'altérité. [...] Cette altérité revêt, nous l'avons vu, une signification intra-subjective : elle mobilise en moi les puissances du souvenir et de l'imagination, elle me fait échapper aux limites d'une identité factice, elle me rappelle ma transcendance⁹³.

Alexandre, qui pose un regard, nous l'avons dit, exogène sur cet horizon forestier ne peut mobiliser de souvenirs semblables à ce qui s'étend devant lui. Le paysage est aussi oppressant parce qu'il est complètement nouveau : « Il se remémora les paysages plus amènes de son enfance, dans les monts des Cantons de l'Est, où les villages coquets se succédaient à des distances civilisées. » (QA, 39). Alexandre est complètement dépaycé. La première étape de sa crise identitaire est cette redéfinition nécessaire suite au dépayement.

Yolande Grisé en fait état dans son article et souligne que

l'étendue et la sauvagerie des lieux subjuguent l'imagination, réduisent paradoxalement les visions et acculent à l'insignifiance toute entreprise humaine. C'est ainsi qu'à peine entrevue, la forêt *illimitée* (p. 53) du nord provoque un sentiment d'impuissance qui freine le moindre élan vital. Tout occupé par l'autre (la forêt), l'espace infini écrase, étouffe, anéantit; c'est un lieu investi où rien n'est familier, où l'être découvre subitement le sentiment du néant⁹⁴.

Si Grisé mentionne ici la réduction à l'insignifiance de l'existence même d'Alexandre, c'est-à-dire le sentiment d'être tout petit devant cet immense paysage, elle rappelle qu'il y a aussi

⁹¹ *Ibid.*, p. 273.

⁹² Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, p.12.

⁹³ *Ibid.*, p.16-17.

⁹⁴ Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariois », *op.cit.*, p. 271.

une autre composante du personnage qui est réduite à l'insignifiance. En effet, même si ce n'est pas ce qu'elle entendait, nous devons ajouter que la forêt sert aussi de plateforme pour douter de son destin religieux. Dominique Berthet rappelle que « par le passé, l'errant était celui qui errait contre la foi, c'était le mécréant, l'infidèle, le pécheur. Ici, l'errance conduit à l'erreur⁹⁵. » Ce serait la deuxième étape du questionnement identitaire. Selon cette perspective, la quête, au sens propre, d'Alexandre pour retrouver François-Xavier, est déjà une perte du droit chemin, en particulier pour un religieux, puisqu'un voyage prolongé veut dire qu'il ne pourra pas « reprendre ses études au grand séminaire s'il voulait être ordonné prêtre à temps pour les grandes fêtes de l'inauguration de la nouvelle église dans sa paroisse natale de Sainte-Amélie-de-la-Vallée » (QA, 13). Dès l'incipit du roman, le narrateur indique qu'Alexandre, par sa quête, sera confronté à l'erreur morale, même si « l'intention avait été bonne » (QA, 14) :

Plus tard, lorsque Alexandre implorait le Ciel pour le pardon de ses fautes passées [...], il lui arrivait de se demander à quel point précis du parcours le Destin – pour ne pas dire le Malin – était intervenu pour brouiller un itinéraire établi avec tant de soin et qui, à première vue, s'annonçait si simple. Lequel des imprévus de ce voyage organisé avec la collaboration des cousins Tremblay qui, eux, connaissaient bien le pays, l'avait conduit dans des aventures si éloignées de la route droite qui aurait dû être la sienne? (QA, 13)

L'errance d'Alexandre est donc aussi une errance métaphysique.

Il y a un passage du roman où Alexandre sauve Rose lors de l'attaque d'un ours. Ce passage témoigne des nombreux types d'errance à l'œuvre dans le roman. Pour Rose, il s'agit d'abord d'un moment de perdition en forêt et donc d'errance comme quête, puisqu'elle était à la recherche de bleuets. Cependant, elle fait vite face à l'errance comme épreuve. La forêt la surprend par son immensité, la surprend en présentant un ours qui se cachait parmi les fruits :

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

Un grognement rauque retentit et une énorme bête sombre se dressa à une distance d'à peine quinze pieds devant elle. [...] Un grondement sourd comme le tonnerre au loin sortait de cette gueule où les mâchoires puissantes s'agitaient comme des castagnettes. [...] Doucement, sans mouvements brusques qui puissent provoquer l'animal, elle se mit à reculer silencieusement sur la mousse. L'ours continuait à claquer des mâchoires et à gronder, mais n'avancait pas. Elle commençait à se demander quand il serait prudent de tourner le dos et de s'enfuir à toutes jambes, lorsque son pied gauche rencontra le vide et se déroba à demi sous elle. Avec un cri de terreur et de désespoir, elle tomba à la renverse. Sa tête percuta contre un tronc d'arbre gisant sur le sol et elle perdit connaissance. (QA, 218)

Le passage illustre donc des marqueurs importants de l'errance comme épreuve, soit la peur, l'anxiété et le désespoir. L'expression « son pied gauche rencontra le vide » souligne l'apparition de ce « vide ». Il s'agit d'une autre forme d'oppression de la forêt puisque Rose s'y perd. Le « vide » rappelle la perte de l'horizon chez Collot. Rose disparaît dans l'immensité de la forêt à un point tel qu'il devient impossible de trouver un endroit sûr où mettre le pied. Mais surtout, elle perd tout contact avec son environnement, même jusqu'à se retrouver dans le « vide », voire le néant. Son identité devient de ce fait illusoire. Rose est réduite à une infime partie d'un accident de parcours, sinon d'un cycle naturel comme la chaîne alimentaire si l'ours venait à la manger. Ce ne sera pas le cas puisque Alexandre viendra la sauver :

Elle le regarda grimper la berge. Qu'aurait-elle fait, mon Dieu, s'il n'était pas venu à son secours? Rien qu'à penser aux yeux rouges phosphorescents de l'ours, elle frissonna. Bientôt elle le vit revenir, ses longues jambes foulant le sol du pas assuré de l'homme habitué à la forêt... (QA, 222)

Notons aussi que, pour Alexandre, l'événement permet la rencontre de celle qui influera principalement sur une autre épreuve importante dans sa vie. Puisqu'il se trouve « immobilisé, perdu dans la contemplation de cette beauté offerte, si proche, plus proche qu'il ne l'avait jamais vue excepté dans ses rêves » (QA, 220), il est clair qu'il s'agit des débuts de son errance métaphysique, soit du questionnement quant à ses intentions de devenir prêtre ou de céder pleinement à l'amour d'une femme.

La forêt du refuge

La forêt dans *La Quête d'Alexandre* agit aussi à titre de refuge. À son arrivée dans le Nouvel-Ontario, Rose découvre la forêt en paix où « l'air était doux et fleurait bon le foin et le bois tout proche. Elle était dans un pays neuf où tout était possible. Le dialogue des ouaouarons se poursuivait au bord de la rivière. Elle s'endormit rassérénée. » (QA, 149) Ce passage fait écho aux propos de Bachelard pour qui « la paix de la forêt est [...] une paix de l'âme. La forêt est un état d'âme⁹⁶ ». En effet, alors qu'il parle de l'immensité oppressante, Bachelard explore aussi la force de l'intime que symbolisent les coffres et autres « objets qui s'ouvrent⁹⁷ ». Ceux-ci sont liés à l'intime puisqu'ils nous font oublier le dehors si facile d'accès, pour entrevoir momentanément le caché⁹⁸. Les coffres rappellent justement l'isolement, qui est une caractéristique importante associée à la forêt et, conséquemment, à l'espace naturel qui sert de cadre à *La Quête d'Alexandre*. Lorsque refuge, l'isolement acquiert des connotations positives.

Bachelard soutient aussi que « l'arbre est un nid dès qu'un grand rêveur se cache dans l'arbre⁹⁹ ». Lorsque nid, l'arbre peut être comme un coffre, un endroit intime où l'on peut se cacher pour découvrir des trésors. C'est également le lieu du rêve. Dans le roman, la forêt possède ces caractéristiques lorsque Rose et Alexandre s'y cachent pour vivre leur amour. À l'inverse de l'immensité oppressante associée à la forêt de l'errance, l'espace forestier du refuge laisse davantage place à l'intime. C'est ainsi que le paysage, plutôt que de contenir des signes d'angoisse, possède ici des signes de joie :

Rose et Alexandre se disaient qu'ils réparaient le mal qu'ils avaient fait. Désormais, se dirent-ils, il leur suffirait de se voir, de travailler ensemble. Ils étaient courageux et

⁹⁶ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 171.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 98.

sincères. Mais les oiseaux chantaient dans les cerisiers sauvages en fleur. La brise n'avait jamais été aussi parfumée. Une odeur de végétation en pleine fécondité montait dans les vallées le soir... (QA, 252)

Plus positif encore, pour Alexandre, la forêt, puisque forêt de l'amour, retrouve son côté « merveilleux » :

Mais quand le concert des ouaouarons battait son plein et que la lune brillait sur la rivière, il prenait son canot et remontait jusqu'à l'anse d'où il avait entendu l'appel désespéré de Rose. Puis il gagnait la maison par l'orée du bois et serrait contre son cœur cette femme sans qui il ne pouvait plus vivre. (QA, 253)

La musique des ouaouarons semble être intrinsèque à la forêt en paix et, par extension, à la paix de l'âme. Les ouaouarons sont aussi évoqués par Rose. La paix se laisse entendre, se laisse chanter, à travers le « concert des ouaouarons ». Le son de ces animaux agit donc comme un détonateur et un rappel du paisible.

Cet amour fait cependant suite à l'épreuve. La forêt où les oiseaux chantent et les « cerisiers sauvages » sont en fleur est aussi la forêt du questionnement moral d'Alexandre. Bachelard, dans un autre ouvrage sur l'espace intitulé *L'Air et les songes*, soutient que l'arbre indique le chemin vers la bonne foi : « Le pin est pour l'imagination un véritable axe de rêverie dynamique. Tout grand rêveur dynamisé reçoit le bénéfice de cette image verticale, de cette image verticalisante. L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu¹⁰⁰. » Ce serait donc *aussi* en forêt, dans la forêt du refuge, qu'Alexandre se reconnecterait au monde du céleste, et donc au monde religieux, les arbres agissant comme des flèches indiquant le destin moralement bien.

¹⁰⁰ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2001 [1943], p. 232.

La forêt de la terreur

Finalement, les caractéristiques de l'espace-cadre forestier provoquent un sentiment de terreur. La terreur naît de la dichotomie qui oppose l'espace rural et l'espace forestier : « Eh oui, j'en ai vu passer de toutes sortes. J'ai connu des blancs-becs de la ville qui arrivaient ici tout excités et qui se lançaient en forêt en bottines vernies. Plusieurs n'en sont jamais revenus. Le pays n'est pas tendre pour les écervelés. » (QA, 62) La forêt de la terreur est la forêt la plus primitive, espace véritablement sauvage :

Le cortège s'ébranla. Le sentier était rude, s'élevant sur des rochers à certains endroits, les contournant à d'autres de sorte que l'on perdait de vue la rivière écumante et que l'on n'entendait plus que le grondement des rapides. Parfois il plongeait dans des fondrières où le muskeg céda sous leurs pieds et l'eau mouillait leurs bottes. (QA, 64)

Elle est aussi la forêt représentant une véritable menace : « un homme avait été écrasé par un arbre en forêt, mais le courant tumultueux de la petite rivière gonflé par la fonte des neiges, ne permettait pas d'aller le prendre pour le conduire à l'hôpital avant que l'on ne réussisse à construire un pont flottant pour le transporter » (QA, 210).

Mais là où ses traits terrifiants sont les plus évidents, c'est lors du feu de forêt sur lequel se clôt le roman. Un feu de forêt a éclaté dans la région et menace l'espace habité par Alexandre, Rose et les autres personnages qui gravitent autour d'eux. Il s'agit d'un feu spontané, naturel, et donc à inclure dans notre conceptualisation de la forêt puisqu'il y prend source. C'est un feu énorme et dévastateur qui détruit de nombreuses constructions et cause la mort de nombreuses personnes. Il ne s'agit pas du seul feu de forêt présent dans le roman. Un autre incendie est mentionné puis observé en rétrospective :

Quand enfin on approcha de Porquis Junction, il fut ramené au souvenir du sinistre qui avait peut-être coûté la vie à François-Xavier. Bien que ce fût le deuxième été et que la nature s'employait inlassablement à en effacer la trace, les grands arbres noircis dressaient toujours leurs troncs lépreux, tendaient leurs branches décharnées d'où pendaient des lambeaux d'écorce calcinée. À leurs pieds les arbustes de bleuets poussaient déjà leurs bouquets durs verts foncé et les fleurs à feu à corolles magenta

couraient dans les basseurs comme des flammes. Ça et là, des espaces gris, des creux remplis de cendres rappelaient la grande conflagration qui avait balayé la région. (QA, 53)

Notons que, dans cet exemple, Alexandre reconnaît encore des arbres, malgré leurs déformations. Des arbustes commencent déjà à renaître des cendres, et l'espace redevient une forêt. La forêt se réapproprie le paysage, mais c'est d'abord et avant tout un lieu qui rappelle le danger car il évoque le souvenir de l'incendie passé dans une forêt où il fallait être courageux pour survivre : « Lui non plus ne pouvait admettre que François-Xavier fût mort. Il se disait qu'avec sa force, son sang-froid, son habitude des grands bois, il avait dû trouver un moyen d'échapper à l'élément destructeur. » (QA, 31) Ce passage déjà imprégné de terreur agirait aussi comme indice de la prochaine « grande conflagration » à venir.

Le feu du dénouement, pour sa part, n'a pas un parcours uniquement forestier : « Dans sa course terrifiante le monstre avait dévoré fermes isolées, villages et hameaux jusqu'à ce qu'il soit maté par la pluie torrentielle à Cochrane et aux environs, plus légère vers le sud. » (QA, 278) Cependant, la forêt demeure tout de même son terrain de prédilection. Le narrateur indique même que la forêt est demeurée un lieu dangereux pendant l'incendie : « en tout, deux cent trente-deux personnes, hommes, femmes et enfants avaient péri, au compte officiel. Et cela ne comprenait pas ceux qui s'étaient trouvés en forêt ce jour-là et dont on n'entendit jamais parler. » (QA, 278) La forêt est surtout au cœur de l'incendie parce qu'elle lui donne la matière physique à brûler :

Longtemps ils contemplèrent l'élément destructeur qui léchait l'îlot rocheux comme une bête frustrée, s'acharnant sur les souches et les tas de branches qui gisaient là depuis la construction du chemin de fer. Puis, n'ayant plus rien à dévorer, l'hydre aux mille têtes se retira en grondant et poursuivit sa route vers le sud-ouest. (QA, 272)

Puisant sa source en forêt, le feu y trouve aussi son énergie, sur les « îlots rocheux », dans les « souches et les tas de branches ». C'est aussi un élément naturel qui l'éteint : « Comme une

faucille géante, le feu avait tout rasé sur une longueur de plus de soixante-quinze milles. Seule l'immensité du lac Abitibi l'avait arrêté dans sa course. » (QA, 278) Ce feu de forêt suscite évidemment la terreur puisqu'il est énorme et violent :

Un à un les grands conifères flambaient comme des torches. Puis la chaleur les faisait exploser avec des bruits d'obus tandis que les débris enflammés, portés par le vent, pleuvaient à cent pieds en avant, allumant de nouveaux foyers d'incendie. « Peut-être le feu s'arrêtera-t-il à la rivière », pensa Alexandre. Mais comme si l'élément destructeur avait voulu lui servir immédiatement un démenti, il entendit comme un bruit de succion, un bruit de vapeur qui s'échappe. Déjà les grands arbres de leur côté flambaient, au pied même de la colline où ils étaient réfugiés. Une détonation retentit toute proche et une tête d'épingle enflammée tomba carrément sur leur groupe. (QA, 269)

La violence y est apparente jusque dans le vocabulaire employé, qui appartient au champ lexical du combat guerrier : « torches », « exploser », « bruits d'obus », « élément destructeur » et cette « détonation » qui « retentit ». Outre la mention de l'enrôlement du frère de Rose dans l'armée, il s'agit du seul passage qui fait référence à la Première Guerre mondiale, qui sévit à l'époque où se déroule le roman.

Dans *Psychanalyse du feu*, Bachelard recense des images, des rêveries et des fantasmes produits par l'évocation du feu et nous prévient que le feu est une image tellement universelle que « l'attitude objective n'a jamais pu se réaliser¹⁰¹ » à son égard. Parler du feu de façon neutre, c'est-à-dire, sans qu'aucun symbolisme ne soit invoqué, sans appel à l'imaginaire collectif semble impossible aux yeux du théoricien. Il écrit même que « les intuitions du feu restent chargées d'une lourde tare¹⁰² ». Le feu est bien entendu également lié au péché, ne serait-ce que par l'imaginaire des flammes de l'enfer.

Bachelard part de l'hypothèse que les premiers hommes ont produit le feu en frottant l'un contre l'autre deux morceaux de bois secs pour proposer une interprétation

¹⁰¹ Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Gallimard, coll. NRF « idées », 1949, p.10.

¹⁰² *Ibid.*, p.11.

psychanalytique du feu fondé sur l'association du frottement à la sexualité. Ainsi, les sources du premier feu seraient indéniablement sexuelles. L'essai qu'il qualifie d'« objectif » de produire le feu par le frottement aurait donc été suggéré aux hommes primitifs par des expériences tout à fait intimes. Pour Bachelard, cette déduction logique ferait en sorte que l'amour serait la première hypothèse scientifique pour la production du feu. Le feu est d'ailleurs l'image de choix pour désigner l'ardeur amoureuse. Bachelard soutient donc que « toute lutte contre les impulsions sexuelles doit donc être symbolisée par une lutte contre le feu¹⁰³ ». S'il y a lien entre le feu et l'acte sexuel, il y a donc un lien entre le feu et le péché. Alors que la chute morale trouve son châtement dans l'image de l'enfer, le feu donne une profondeur substantielle en vivifiant l'image traditionnelle de l'enfer en flammes. L'incendie dans *La Quête d'Alexandre* représente cette lutte contre le péché de la chair. Le péché y est double cependant puisque deux hommes s'y rencontrent, deux hommes ayant péché. Le premier, Alexandre, paie pour son péché de chair : il a commis l'adultère avec Rose. Le second est un meurtrier : il a tué François-Xavier, le frère d'Alexandre. Cette révélation, cette confession en fait, lui sera faite au cœur du sinistre : « Puis les deux hommes virent avec horreur qu'une muraille de flammes d'une centaine de pieds de hauteur s'avancait vers eux. Ils n'eurent que le temps de s'aplatir sur le sol, de se couvrir avec les couvertures mouillées que déjà le monstre se jetait sur eux » (QA, 269).

Le feu a longtemps été associé à la purification, comme le souligne Yolande Grisé :

dans les rites d'initiation, il est attesté que des néophytes subissaient l'épreuve du feu [...] Ces brûlures réelles, symboliques par la suite, devaient d'abord purifier la victime de ses points faibles, lui forger une âme nouvelle pour remplir ses nouvelles fonctions et lui être bénéfiques pour l'avenir.¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁴ Yolande Grisé, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariois », *op.cit.*, p. 273.

Le feu est donc épreuve autant que châtement dans le roman. Après tout, Alexandre refuse à ce même moment sa vocation religieuse : « Tais-toi, cria Alexandre au comble de l'agitation. Je t'ai dit que je ne suis pas prêtre. Confesse-toi à Dieu, en silence! » (QA, 267) Mais surtout, il subit le même sort, c'est-à-dire, le brûlement à vif, que l'homme qui avoue avoir tué son frère :

- J'ai tué un homme, mon Père, mais j'ai pas vraiment fait exprès. Il était idiot. Il ne voulait pas pas me dire où il avait trouvé l'or. Tout le monde savait que Frank Selyer était fou depuis le feu de Porcupine. [...]
À mesure que Will parlait, une rage meurtrière s'emparait d'Alexandre, jusqu'à lui faire oublier où il se trouvait et pourquoi. Plus rien n'existait que cet homme affalé dans la boue, qui racontait d'une voix traînante comment il avait tué François-Xavier. (QA, 267)

Lorsqu'Alexandre s'emporte, il devient violent et le narrateur emprunte au vocabulaire forestier pour décrire ses actions :

Ses grandes mains se refermèrent sur la gorge de Will comme un piège d'acier sur un animal qu'on capture. Malgré la force peu commune de Will, cette attaque brusque lui coupa le souffle. Sa bouche s'ouvrit, un râle se fit entendre. Le groupe horrifié regardait ces deux hommes qui luttaient silencieusement sous un ciel d'enfer. (QA, 268)

La comparaison des actions d'Alexandre au piège utilisé lors de la chasse, outil utilisé par l'humain en pleine forêt pour capturer les animaux qui y vivent, lie la terreur de la civilisation à la terreur de la forêt. La violence est un élément humain que l'on trouve partout où passe l'humanité, mais sa présence ici en pleine forêt ajoute à la scène terrifiante. Il s'agit cependant d'un geste peu attendu de la part du personnage à l'esprit tantôt vagabond, tantôt bienfaisant, qui fait néanmoins écho à l'acte de violence de la nature. C'est comme si, devant le spectacle du feu, Alexandre empruntait la violence innée de la forêt terrifiante. L'image de l'enfer est à nouveau convoquée. Elle est liée ici au feu de forêt gigantesque qui approche et qui colore le ciel, mais aussi à la situation violente due aux émotions d'Alexandre.

Une forêt amalgame

En définitive, la forêt dans *La Quête d'Alexandre* est décrite en lien avec les caractéristiques propres à l'imaginaire forestier. Elle suscite une vaste gamme de sentiments. Addison indiquait d'ailleurs que « *to claim that these three aspects of the Western literary forest are totally distinct is of course misleading*¹⁰⁵. » En effet, dans le roman, les trois caractéristiques sont intimement liées et participent à forger la perception que les personnages ont du Nouvel-Ontario, leur nouvel espace de vie. Lorsqu'ils errent dans la forêt, les personnages sont anxieux et perdent leur identité. Lorsqu'elle est lieu de refuge, les personnages y trouvent la sérénité et la paix. Quand elle déchaîne la terreur, la forêt, par l'entremise de ses éléments terrifiants, châtie le personnage pécheur.

¹⁰⁵ Catherine Addison, *op.cit.*, p. 133. Je traduis « soutenir que ces trois aspects de la forêt littéraire occidentale sont complètement distincts serait, bien sûr, trompeur. »

CHAPITRE 2

La forêt agissante dans *L'Obomsawin*

Dans le dénouement du premier chapitre, l'analyse montre que l'espace forestier n'est pas un cadre statique mais participe à la structure sémiotique de l'œuvre. La forêt est lieu d'errance, de terreur ou de refuge. Elle suscite donc, chez les personnages, certaines émotions. Son rapport aux personnages se limite-t-il cependant à cette relation? Christiane Lahaie propose qu'en aval, l'étude de la géographie littéraire répond à la question « comment la littérature parvient-elle à exprimer l'expérience d'un lieu, à la créer ou à la faire surgir des profondeurs de l'imaginaire¹⁰⁶? » Dans *L'Obomsawin* de Daniel Poliquin, l'espace forestier « surgit », au sens propre, parce qu'il se manifeste comme *force agissante*. En effet, dans ce deuxième roman à l'étude, l'espace dépasse la provocation des personnages et agit sur l'intrigue au même titre, ou plus précisément, au même niveau fonctionnel, qu'un personnage. La forêt occupe une place importante dans l'expérience du lieu, jusqu'à en être elle-même une figure d'expérience.

L'Obomsawin raconte le procès de Thomas Obomsawin, artiste peintre métis accusé d'avoir incendié sa maison maternelle dans le village fictif de Sioux Junction dans le Nord de l'Ontario. Sioux Junction est un village en voie de disparition, abandonné par les travailleurs des mines et usines forestières qui ont récemment fermé leurs portes. Le procès fait revivre la ville, amène avec lui des visiteurs, des médias, des représentants et même le tribunal, ce qui fait le grand bonheur des propriétaires de l'Hôtel des Draveurs, Jo et Cécile. C'est aussi l'occasion que saisit Louis Yelle, alias le Déprimé, pour écrire sa troisième biographie de Thomas Christophe Obomsawin, son ami qu'il appelle aussi « Obom ». Cependant, la véritable identité du narrateur et biographe n'est révélée qu'à la fin du livre. À travers les anecdotes nécessaires pour compléter

¹⁰⁶ Christiane Lahaie, « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la mimésis », *op.cit.*, p. 440.

l'enquête sur l'incendie criminel et celles jugées nécessaires pour compléter le récit biographique, le narrateur relate, en un récit fragmenté plein de retours en arrière, l'histoire de la ville et l'histoire d'Obom.

La forêt en trois temps

Le récit de *L'Obomsawin* s'étend sur trois époques majeures qui racontent l'évolution puis le déclin de la ville de Sioux Junction. Chronologiquement, la première époque est celle de la fondation de la ville, c'est-à-dire l'histoire de la découverte des richesses par Charlemagne Ferron et Byron Miles, et la colonisation du lieu sauvage. Vient ensuite l'époque où la ville est à son sommet. Les mines et usines font vibrer l'économie locale et la population est abondante. Puis, il y a la fermeture des entreprises et la déchéance de la civilisation. Il s'agit là du présent du narrateur, où Sioux est devenue une ville qui n'en est plus une, mais plutôt une « ville, façon de parler : il ne reste à peu près plus rien de Sioux Junction depuis que les employeurs en sont partis » (Obom, 7).

Il y a, à travers ces époques, des moments où la forêt est plus importante que la ville car elle occupe davantage d'espace que la civilisation. L'époque de la fondation est le moment où l'espace est à l'état le plus naturel. Les arbres abondent et les fondateurs de la ville, Byron Miles et Charlemagne Ferron, doivent s'occuper des « travaux de défrichage et de coupe du bois » (Obom, 37) pour pouvoir occuper l'espace. Le narrateur note bien que leur arrivée a radicalement modifié le paysage puisqu'« avant Charlemagne Ferron, il n'y avait rien sur les bords de la Wicked Sarah. » (Obom, 28) Les hommes s'y installent pour cultiver (Obom, 38) et travailler comme bûcherons, prospecteurs et trappeurs (Obom, 37). Cependant, même après avoir érigé un camp, le sauvage, c'est-à-dire, la forêt vierge, demeure tout près puisqu'on peut s'y rendre communément et tranquillement comme quand

« au cours d'une randonnée, Byron Miles découvre dans les bois une jeune sauvagesse presque morte de faim » (Obom, 38). Puis, au fil du temps, l'espace devient de plus en plus peuplé et donc de moins en moins sauvage. On tente d'appriivoiser la forêt :

Il y eut bientôt beaucoup de monde autour du premier campement de Charlemagne Ferron. Des gens arrivaient par dizaines en quête de travail, suivis par leurs familles. Il fut bientôt temps d'ériger la petite colonie en municipalité, avec un nom, un maire, des règlements, des archives. (Obom, 40)

Vient alors la deuxième époque, où le boom économique signifie le summum de la ville. La forêt existe quand même, mais elle est aux frontières de la ville : « les petits Indiens étaient trop difficiles à élever, surtout à proximité des grands bois et des réserves, où ils finissaient toujours par retourner¹⁰⁷ ». Il y a aussi la proximité d'un lac « profond comme la mer » (Obom, 72) que le narrateur décrit comme étant à l'extérieur du village, un endroit où il faut se rendre (« quand les jeunes arrivent au lac » (Obom, 72)) mais qui est quand même assez près pour qu'on puisse pousser une voiture qui ne roule plus, « du dépotoir municipal jusqu'au lac » (Obom, 72). Il s'agit donc, à cette époque, d'un état de co-existence de l'aire civilisée et de la forêt.

Finalement, le présent du narrateur est le temps du village fantôme. Il y a peu d'habitants, « la population de Sioux Junction s'élève à une trentaine d'habitants, si l'on oublie les deux cents Indiens de la région » (Obom, 43). La ville montre les signes de sa progression vers l'extinction :

la ville n'existe à peu près plus. Il n'y a qu'à regarder les cartes touristiques de l'Ontario : Sioux Junction n'y apparaît nulle part. Quand la ville a fermé, au gré de la demande du bois et du fer, on a cessé de s'y intéresser. Il faut consulter les relevés topographiques du ministère fédéral des Mines pour se rappeler que la ville a encore un nom. À part ça, rien. Un cœur de pomme oublié. (Obom, 25)

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

Sioux Junction disparaîtra bientôt sous l'eau; la construction d'un barrage inondera sous peu cet espace devenu inutile pour la civilisation. En fait ces caractéristiques font en sorte que la forêt occupe une place de plus en plus démesurée dans l'espace romanesque de *L'Obomsawin*. C'est l'époque du retour à l'état naturel. Margaret Atwood, dans son *Essai sur la littérature canadienne*, soutient que la prépondérance de la forêt témoigne de la réalité canadienne 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 Nature¹⁰⁸. » Mais cette disproportion est accentuée dans le récit à l'étude.

Au contraire de la forêt comme cadre dans *La Quête d'Alexandre*, il y a une relation référentielle « déréalisée¹⁰⁹ » entre la forêt réelle du Nord et celle de *L'Obomsawin*. Cette caractéristique, identifiée par Lucienne Bozzetto-Ditto dans « Jérusalem. Genèse de mythes » paru dans *Littératures et espaces*, est semblable à l'« hyperlocalisation¹¹⁰ », où les procédés syntaxique, grammatical, figural et sémantique insistent sur la désignation d'un lieu comme site de faits historiques à tel point que toute vraisemblance en est évacuée. Bozzetto-Ditto inclut la déréalisation dans la catégorie des procédés textuels qui influent dans la formation de lieux mythiques. Lahaie dirait que « ses attributs de base étant magnifiés », le lieu devient « transfiguré par la fiction¹¹¹ ». Dans *L'Obomsawin*, tel est le cas de la forêt. Le processus de déréalisation prend d'abord forme sur le plan figural : la superficie occupée par la forêt est de plus en plus grande, et ce de façon disproportionnée par rapport aux humains qui habitent dans les parages. Elle donne alors l'impression d'être non seulement omniprésente, mais

¹⁰⁸ Margaret Atwood, *op.cit.*, p. 7. Notons qu'Atwood utilise le mot « Nature » au même sens que nous utilisons « forêt », soit pour indiquer cette *nature sauvage* et tous les éléments qui en font partie.

¹⁰⁹ Lucienne Bozzetto-Ditto, « Jérusalem. Genèse de mythes », dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.) *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 324.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Christiane Lahaie, « Entre géographie et littérature. La question du lieu et de la *mimésis* », *op.cit.*, p. 440.

aussi d'être toute-puissante. En second lieu, elle se « déréalise » en ce qu'elle adopte des fonctions qui relèvent des personnages, ce qui la distingue effectivement de la forêt réelle. C'est ce deuxième procédé narratif qui sera au cœur de ce chapitre.

Margaret Atwood aborde la question de la forêt agissante, en particulier dans le chapitre de l'*Essai sur la littérature canadienne* qui s'intitule « Le monstre-Nature ». Elle y déclare que « dans l'ensemble, les écrivains canadiens se méfient beaucoup de la Nature dont ils soupçonnent toujours quelque agression¹¹² ». La forêt peut donc agir, mais cette fonction *agissante* de la forêt est surtout négative. Atwood, dans une étude du poème « David » d'Earle Birney, remarque ce caractère négatif lors d'une transformation de la forêt vers une fonction d'acteur. D'abord, la Nature dans ce poème n'est qu'un simple paysage à contempler, même à conquérir puisqu'il s'agit ici de l'aventure de jeunes escaladeurs. Cependant, la Nature ne peut rester qu'un immobile terrain de jeu. L'aventure des jeunes hommes sur le roc majestueux tourne vite à la tragédie. La montagne dont on faisait d'abord l'apogée, par sa grandiose beauté, devient la cause de la mort d'un des personnages lorsqu'il tombe de très haut en pleine escalade. C'est là qu'Atwood remarque 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.¹¹³

Traditionnellement, la forêt connote un certain aspect abominable et d'autres chercheurs ont justement repéré cette présence monstrueuse. Catherine Addison dans son étude de la forêt « *Terror, Error or Refuge: Forests in Western Literature* », utilise aussi l'analogie du monstre :

¹¹² Margaret Atwood, *op.cit.*, p. 48.

¹¹³ *Ibid.*, p. 57.

*A forest is dark even in daylight and its trees, which may trammel and confuse the clearest pathway, always offer concealment to what we fear, in reality or in our imagination. A forest is a place where we are watched by the wild beast, the fugitive and the shapeless monster; it is the breeding ground of terrors and the mirror of the unconscious.*¹¹⁴

Pour Addison, cette représentation archétypale de la forêt appartient à la terreur et est présente dans l'histoire arthurienne de *Sire Gauvain et le Chevalier vert* ou de nombreux contes de fée qui mettent en scène le grand méchant loup comme « Le petit chaperon rouge ». Dans *L'Obomsawin*, il n'y a pas de manifestations physiques de monstre, parce que le monstre demeure amorphe. C'est en fait la forêt elle-même qui est monstre, ce qui correspond à la vision de la forêt élaborée par Bachelard :

Cette « immensité » naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe. Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où l'on est. Il nous sera facile d'apporter des documents littéraires qui seront autant de variations sur ce thème d'un monde illimité, attribut primitif des images de la forêt.¹¹⁵

Telle l'analyse qu'Atwood fait de *David*, qui tient compte des propos liés à la physiologie anxieuse innée de la Nature que propose également Bachelard, celle de *L'Obomsawin* de Poliquin révèle aussi une forêt qui *agit*, mais qui ne cède pas son rôle de cadre géographique. Dès les premières descriptions, le paysage forestier de Sioux Junction ostracise. C'est par cette caractéristique que nous pouvons déjà sentir une forêt qui agit :

C'est le seul aéronef d'ailleurs qui se rend là-bas : un petit Cessna 440 de la North Western Air Ontario qui fait normalement le trajet une seule fois par année, à l'automne, pour y conduire des Américains qui chassent l'ours. [...] La voie ferrée a été laissée à l'abandon il y a au moins dix ans, et la route forestière qui y conduit est difficilement carrossable, été comme hiver. Et encore, par la route, on se perd facilement... (Obom, 44-45)

¹¹⁴ Catherine Addison, *op.cit.*, p. 120. Je traduis: « Une forêt est sombre même en plein jour et ses arbres, qui peuvent obstruer et troubler le sentier le plus clair, semblent toujours dissimuler ce qui nous fait peur, en réalité ou dans notre imagination. Une forêt est un endroit où l'on est observé par la bête sauvage, par le fugitif et par le monstre amorphe; c'est le lieu de reproduction des terreurs et le miroir de l'inconscient. »

¹¹⁵ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 170.

Notons d'abord que la forêt ici décrite répond à notre conceptualisation de la forêt comme espace sauvage. Cependant, si l'endroit tel que présenté dans le passage a déjà été touché par l'humain, comme en témoigne la voie ferrée en pleine forêt, la forêt est aussi présentée comme un lieu difficile d'accès car les moyens de transport pour s'y rendre sont peu nombreux. Il s'agit ici d'un lieu qui refuse en quelque sorte la pénétration, en particulier lorsque le narrateur déclare qu'il « n'y a pas d'autre moyen de se rendre à Sioux Junction rapidement ».

La progression de la forêt de *L'Obomsawin* dans le temps met en scène un espace modifié par l'humain qui prend sa revanche. La forêt subit un changement vers le monstrueux car elle refuse son apprivoisement. En effet, ce changement semble se faire à la suite d'une révolte de la part de la Nature. Elle devient violente lorsqu'elle devient agissante pour contrer l'usage qu'on en fait, pour contrer l'interférence humaine. La forêt passe de la contemplation à l'action, de paysage idyllique à antagoniste, pour empêcher sa domestication. Ainsi naît le paradigme, le duel entre civilisation et forêt. Une analyse semblable de certains éléments naturels faisant partie de la forêt, en particulier le feu et l'eau, révèle la présence de cette forêt-personnage, de cette géographie déréalisée.

Le premier visage du monstre : le feu

Le feu joue un rôle très important dans le roman puisque la diégèse tourne autour de l'incendie d'une maison et plus pertinemment de son contenu, soit la collection de peintures historiques d'Obomsawin. Cependant, contrairement aux feux de forêts naturels dans *La quête d'Alexandre*, il s'agit d'un incendie criminel. Bien qu'il soit de source humaine et non sauvage, cet incendie appartient malgré tout au domaine sauvage, puisque, tel que l'affirme Roderick Nash dans *Wilderness and the American Mind*,

*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.*¹¹⁶

Le feu en tant qu'élément naturel connote un *sentiment* de sauvagerie : il serait une partie étendue de la forêt car, peu importe sa source et sa proie, il prend vie et échappe à l'humain. Fabienne Joliet identifie trois critères pour définir le *wilderness*, le sauvage. Pour elle, l'« inhabité et [l']absence de traces¹¹⁷ » forment l'authenticité de l'espace sauvage. Elle note que son « échelle et temps d'existence et de non altération¹¹⁸ » donnent l'impression qu'il est immense ce qui contribue à l'« expression du sentiment de *wilderness*¹¹⁹ ». Le feu de la maison dans *L'Obomsawin*, même s'il est allumé par un personnage, est certainement immense. Il fait également voir son caractère indomptable en brûlant comme bon lui semble, et en choisissant quasi délibérément de s'attaquer à des endroits stratégiques :

Ce sont les tableaux qui ont pris feu les premiers, pas de doute là-dessus. Le reste de la maison, surtout faite de rondins, a brûlé au ras en moins d'une heure. On voyait la lueur de l'incendie à des kilomètres à la ronde. [...] Tout ce qu'on sait de manière certaine à propos du rôle d'Obom, c'est qu'il se tenait devant l'incendie sans rien dire, la face noircie. (Obom, 144)

Selon Gaston Bachelard, le feu est un symbole de destruction, en particulier lorsqu'il est allumé volontairement par l'homme. Il soutient même que « le feu couve dans une âme plus sûrement que sous la cendre. L'incendiaire est le plus dissimulé des criminels¹²⁰. » Dans *L'Obomsawin*, l'incendie semble être utilisé à des fins de purification, voire de destruction

¹¹⁶ Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, 3^e ed., New Haven, Yale University Press, 1982. Je traduis: « Le *wilderness* [sauvage] n'est pas quelque objet matériel spécifique. Le nom désigne une qualité (comme le suggère son suffixe) qui produit une certaine humeur ou sentiment chez un individu et, conséquemment, peut être assignée par cette personne à un endroit spécifique. À cause de sa subjectivité, une définition universelle du *wilderness* est insaisissable. »

¹¹⁷ Fabienne Joliet, conférence *Le wilderness, une co-naissance nature-société*, Colloque International Interactions Natures/Sociétés, 3-6 mai 2006, La Baule, [en ligne], [http://geolittomer.univ-nantes.fr/StockageUMR/COLLOQUE/pdf/C1_0405_JOLIET.pdf]

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, *op.cit.*, p. 31.

visant la purification : « On va effacer ton passé pis le mien en même temps. Y a rien comme un bon feu pour ça. » (Obom, 176) Dans « L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada », Jean Morency soutient que « l'incendie de la maison ne serait que le résultat de cet acte visant symboliquement à l'éradication du passé, du moins tel qu'il est représenté¹²¹ » sur les toiles d'Obom. Les œuvres d'art qui témoignent du passage des humains à Sioux Junction, soit « les premières peintures d'Obomsawin [...] [qui] racontent l'histoire de Sioux Junction » (Obom, 25), sont détruites par le feu. Ce faisant c'est l'histoire qu'elles racontaient qui est effacée de la mémoire collective puisqu'il n'en reste plus aucune trace. En somme, la destruction même des toiles historiques symbolise la destruction de la ville.

L'incendie dans *L'Obomsawin* s'inscrit donc dans le sauvage puisqu'il sert à la Nature plutôt qu'à l'Homme. Le feu n'est aucunement une manifestation de la puissance humaine mais représente plutôt le début de la vengeance de la forêt agissante. Lorsque le narrateur mentionne qu'Obomsawin « ne reçoit plus personne depuis l'incendie » (Obom, 11), c'est d'abord une réalité physique, puisqu'il serait impossible de recevoir dans un endroit sinistré et que, de toute façon, Thomas Obomsawin est en prison depuis l'incendie. Mais l'insistance avec laquelle cette évidence est affirmée par le narrateur rappelle qu'il réfère aussi à l'évacuation des humains comme tels de l'espace de Sioux Junction. Il devient désormais impossible d'habiter le lieu du feu, ce qui permet au sauvage de l'occuper seul.

Sentant la menace de l'extinction, les habitants de la ville s'étaient accrochés à la production artistique d'Obomsawin : « une grande murale d'Obomsawin [qui] raconte la splendeur de Sioux Junction » (Obom, 105). Le terme « splendeur », signifie bien que la

¹²¹ Jean Morency, « L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada », *@analyses* [En ligne], Dossiers, Identité et altérité, mis à jour le : 10/03/2011, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1783>.

représentation de la vitalité de la ville est valorisée. La célèbre murale historique rappelle cette période parce que

la murale fût commandée à l'époque où Obom commençait à peindre. La mine était en pleine expansion et l'usine des frères Sauvé employait trois cents hommes. L'argent roulait tellement à Sioux [...]. Les tableaux commandés au jeune Obomsawin n'étaient qu'un luxe de plus. (Obom, 93)

Le terme « luxe » souligne bien que la murale servait davantage à la célébration de la gloire de la ville qu'à l'expression artistique. La ville ne connaîtra plus jamais un temps de resplendissement comme celui qui y est représenté. Alors qu'on voit « les fondateurs de Sioux Junction : Charlemagne Ferron et Byron Miles [...] cherchant l'or » (Obom, 22) et « travaillant la terre » (Obom, 22) dans cette œuvre, en réalité, le temps de la fondation est lointain et oublié. En effet, Sioux Junction a connu un véritable bouleversement : de la « splendeur » aux cendres, d'un summum pour l'être humain au retour à un espace dominé par la Nature.

Le deuxième visage du monstre : l'eau

Le retour au sauvage dominant s'opère aussi à travers un autre élément naturel. En effet, Jean Morency, dans « L'image de la maison qui brûle... » souligne qu'il faut aussi considérer l'eau qui « fait contrepoids, sur le plan symbolique, à l'image de la maison qui brûle¹²² ». Traditionnellement, l'eau, comme le feu, connote la purification, puisqu'elle sert à ces fins dans des cérémonies religieuses comme le baptême.

Dans le roman, l'eau occupe une place prépondérante. La rivière « Wicked Sarah » est d'emblée associée à la mort :

Le seul banc public de Sioux Junction fait face à la rue principale [...]. Le banc fait dos à la rivière, la Wicked Sarah, où treize enfants se sont noyés depuis la fondation de la ville au début du siècle. La dernière noyade – celle du petit L'Heureux, qui cherchait

¹²² *Ibid.*

de l'or dans la rivière, comme les prospecteurs qui donnèrent richesse à la ville – remonte au temps où la ville était menacée de fermeture. (Obom, 6)

Observons d'abord que l'adjectif « *Wicked* » de « *Wicked Sarah* » se traduit en « cruelle », « diabolique » et qu'on pourrait y lier une descente en enfer. Ce nom inscrit justement la rivière dans la vision de la nature agissante monstrueuse d'Atwood. « *Wicked* » pour le monstre-Nature et « *Sarah* » comme indice évident de personnification ; nous soupçonnons d'entrée de jeu que la rivière prépare une *action* destructrice quelconque.

Selon Francis Mansbridge, les rivières qui sont traditionnellement associées à la mort – pensons au passage du Styx, un des fleuves des enfers – servent à évoquer le mythe de Narcisse¹²³. Rappelons que Narcisse est un personnage de la mythologie grecque qui était d'une beauté extraordinaire, mais qui en était aussi trop fier. En s'abreuvant à une source, il devient amoureux de son propre reflet dans l'eau. À force de se contempler dans l'eau, il y tombe et s'y noie. Pour Mansbridge, Nature et Narcisse sont intrinsèquement liés en littérature canadienne :

*While by no means limited to Canadian literature, the myth does have a particular application to the Canadian artist, for it not only expresses the destructive effects of self-love, but also symbolizes union with nature, that éminence grise of Canadian literature. While Narcissus cannot merge with nature through embracing water, after his death the gods transform him into a hyacinth. Narcissus, who in his life rejects everyone, becomes in his death a part of the all-embracing process of nature. So the myth represents both the perils of isolation and the possibility of community. In a literature in which the opposition between man and nature is a persistent obsession, the Narcissus myth affirms the possibility of healing this schism.*¹²⁴

¹²³ Francis Mansbridge, « Narcissism in the modern Canadian novel », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 6, n°2, 1981. Je traduis : « l'association traditionnelle des rivières au temps et à la mort suggèrent tous deux des liens au mythe de Narcisse »

¹²⁴ *Ibid.* Je traduis : « Bien qu'il ne se limite pas à la littérature canadienne, le mythe a une résonance particulière chez l'artiste canadien, puisqu'en plus d'exprimer les effets destructeurs de l'amour pour soi-même, il symbolise l'union avec la nature, cette éminence grise de la littérature canadienne. Si Narcisse ne peut pas se fusionner à la Nature en s'unissant à l'eau ainsi, après sa mort les dieux le transforment en hyacinthe. Narcisse, qui, dans la vie rejette tout le monde, devient, dans la mort, une partie du grand processus unifiant de la nature. Alors le mythe représente à la fois les périls de l'isolation et les possibilités de la communauté. Dans une littérature où l'opposition entre l'Homme et la Nature est une obsession récurrente, le mythe de Narcisse affirme la possibilité de rétablir ce schisme. »

Mansbridge souligne également l'importance primordiale de la mort par la noyade dans la littérature canadienne : « *Drowned characters, if not drowned novelists, are frequent in Canadian fiction. The Narcissus myth provides a framework which suggests reasons for the recurrence of this particular pattern in Canadian literature*¹²⁵. » Dans *L'Obomsawin*, la noyade du petit L'Heureux s'inscrit dans cette tradition. L'image du petit L'Heureux au moment de sa mort rappelle celle de « Byron Miles en tenue défraîchie de la Police à cheval du Nord-Ouest, à genoux au bord de la Wicked Sarah, cherchant l'or avec son épuisette de prospecteur » (Obom, 22), qui figure d'ailleurs sur la murale peinte par Obomsawin. La noyade du jeune garçon, parce qu'elle se produit lorsqu'il cherche de l'or, représente une tentative de retrouver la gloire de Sioux Junction. La ville est menacée de fermeture à ce même moment et n'a plus autant de richesses qu'à son summum. Le nom ironique de « L'Heureux » révèle un désir d'ignorer la possibilité d'une ville déchue, voire la réalité de la ville bientôt fantôme. S'appeler « L'Heureux » malgré le danger est espérer que la nomenclature puisse sauver, comme si la création humaine du nom propre avait un effet sur le destin qui est véritablement contrôlé par le monstre-Nature. En effet, c'est la rivière qui aura le dernier mot, dans le mythe grec comme dans le roman de Poliquin. La rivière continue d'exister alors qu'« aucun enfant ne s'est noyé depuis. Et pour cause : il n'y a plus d'enfants à Sioux Junction » (Obom, 7). Selon François Ouellet, dans « L'Obomsawin ou l'impossible paternité », l'absence de descendants signale un châtement :

avec leur ville, c'est leur nom qui sera biffé. Charlemagne a épousé Marthe, une catholique très pieuse et zélée, dont il a eu deux filles. Il n'a personne à qui léguer son nom. Même destin pour Byron: il a eu plusieurs enfants avec Rhian, mais, apprendra-t-on, « tous sont morts aujourd'hui, sans descendants ». Indéniablement, c'est bien le signe que, sous-jacent à la fabrication de la paternité, un nouveau châtement opère,

¹²⁵ *Ibid.* Je traduis : « Les personnages noyés, sinon les auteurs noyés, sont fréquents en fiction canadienne. Le mythe de Narcisse permet un cadre de référence important pour expliquer la raison de la récurrence de cette tendance particulière en littérature canadienne. »

semblable à celui qui a fait perdre autrefois à Charlemagne sa femme et ses enfants. Le récit des origines, c'est l'impossible paternité.¹²⁶

Ainsi, nous avons bien plus qu'une forêt toute puissante qui va reprendre possession du territoire. Nous avons une nature qui veut aussi effacer toute trace humaine. La Nature veut ici rétablir l'« inhabité¹²⁷ », retrouver l'état naturel le plus sauvage, le plus authentique.

Fabienne Joliet précise à cet égard que

par définition, 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 artefact, marqué par sa naturalité. Par naturalité, on entend le degré d'altération plus ou moins élevé de pression anthropique.¹²⁸

La rivière devient un monstre pour effacer l'humain. Elle agit pour « annuler l'existence même du lieu où ils avaient érigé leur paternité¹²⁹ » car elle tente de revenir au temps d'avant la fondation de la ville, avant sa découverte et l'arrivée de Charlemagne Ferron et Byron Miles, avant même la présence des hommes capable de produire des descendants. La noyade du petit L'Heureux est une métaphore de toute la ville qui sera inondée au dénouement car elle symbolise déjà la disparition de la civilisation. Par ailleurs, le lac Winnissogan (Obom, 72), aussi en pleine forêt, où se tient la fête communautaire de Sioux Junction, agit comme la Wicked Sarah car il est capable d'engloutir. Cependant, ce ne sont pas des enfants qu'il avale mais des voitures :

Mais le moment le plus important de la fête du bazou, c'est quand on prend les paris. Parce que c'est justement le but de toute l'affaire. Quand la voiture toute cabochée arrive au milieu du lac, les gens essaient de prédire la date où le lac sera assez dégelé pour que le bazou tombe au fond. (Obom, 74)

¹²⁶ François Ouellet, « L'Obomsawin ou l'impossible paternité », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, (81), 2002, p. 453.

¹²⁷ Fabienne Joliet, *op.cit.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ François Ouellet, *op.cit.*

Les voitures, en tant qu'objets représentant la civilisation et la présence humaine, disparaissent comme les enfants. Il s'agit d'une autre preuve du combat de la Nature agissante pour le retour à l'état naturel désiré.

Le paradigme à l'œuvre dans les personnages

Le feu et l'eau agissent tous deux vers le même but, c'est-à-dire assurer la revanche de la Nature à la suite de la tentative d'apprivoisement de la forêt par l'homme. Jean Morency signale, dans son analyse du roman, que le feu et l'eau consomment tous les deux les traces du passé. L'opposition entre la nature et la société est un thème prépondérant dans le roman. En effet, tout effort de civilisation est présenté comme un jeu dans *L'Obomsawin*. Joseph (Jo) Constant, par exemple, est un personnage qui occupe de nombreuses fonctions à Sioux Junction. Il est, entre autres, « greffier [...] maire, shérif, huissier et juge de paix. » (Obom, 37). Son souci du maintien d'un rôle public est ironique : « C'est son devoir : il représente, lui, Joseph Constant, la Justice à Sioux Junction, et il ne faudrait pas confondre ses attributions civiles et ses obligations d'hôtelier. Ce serait mal vu. » (Obom, 11) Constant tient à la ville et tient à la vision que se font les autres de lui alors que la ville n'existe plus et qu'il en est un des derniers habitants. Cela devient un véritable jeu :

Il frappe un coup et dit : « Does the accused want a trial in French? » Et l'Obomsawin : « Oui, pis tu m'apporteras deux œufs pis du bacon aussi, y commence à être tard, j'ai faim. » Le juge Constant prend note : « Bon, ça fait que tu veux un procès en français pis deux œufs avec du bacon. Au miroir ou brouillés tes œufs? » « Au miroir, » dit l'autre. (Obom, 12)

Le côté ironique et manifestement ludique de ce passage transforme l'acte juridique en une parodie. Ici, le rire souligne la futilité des titres alors que la forêt reprend ses droits sur l'environnement. D'ailleurs toute intrusion humaine, même celle du langage, est rendue

inopérante : « quand on dit "hôtel", il faut faire attention; d'ailleurs, autant le dire tout de suite, les mots à Sioux Junction n'ont jamais le même sens qu'ailleurs. » (Obom, 10)

Le paradigme opère même au cœur des personnages. Thomas Obomsawin, le peintre métis, est lui-même représentatif de la tension. Il est après tout, descendant de la « première Obomsawin », une Amérindienne dont la tribu fut lésée par l'arrivée des Blancs :

Tout allait bien. Sauf pour les Indiens au nord de la Wicked Sarah qui perdirent toutes leurs terres et furent parqués dans une réserve encore plus au nord. Ils conservèrent cependant leurs droits ancestraux de chasse et de pêche, mais pour un gibier toujours plus rare. Cela aussi, la murale d'Obomsawin le montre. On dit que son arrière-grand-mère, la première Obomsawin, ainsi baptisée par Ferron et Miles, s'en alla mourir sur la réserve. (Obom, 106)

Comme son ancêtre qui refuse la civilisation blanche et retourne sur sa terre, Thomas Obomsawin refuse d'intégrer la civilisation en adoptant quelque langue que ce soit :

L'Obomsawin est alingue. C'est-à-dire qu'il ne connaît aucune langue comme il faut, ni l'anglais ni le français. Son premier biographe a écrit de lui qu'il ne parlait que le sioux dans son enfance. Et son deuxième biographe, qui ne craignait pas d'en mettre, a affirmé qu'il possédait même quatre ou cinq langues indiennes, les plus importantes. Disons tout de suite ce qu'il en est au sujet de l'Obomsawin et des langues amérindiennes : il n'en connaît pas une seule, tout juste s'il sait deux ou trois mots de sioux, de cri, d'objibway, pas plus que les touristes qui vont dans le Nord de l'Ontario... (Obom, 45)

En fait, par son métissage, Obom représente à lui seul le débat de l'État contre l'État-Nature. Mais le brouillage de son identité, ou plutôt son choix d'être « rien du tout¹³⁰ » exhibe le refus de céder au désir sociétal d'être libellé, de domestiquer celui qui pourrait faire partie des « derniers naturels de la place » (Obom, 45).

Jean Morency, dans son article « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », étudie des personnages métissés et des faux Indiens¹³¹. Il note d'abord qu'ils

¹³⁰ À la manière de la Grande Sauterelle, personnage métisse dans *Volkswagen blues* de Jacques Poulin, énumérée comme exemple dans Jean Morency, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p. 96.

¹³¹ *Ibid.*

sont plus « complexes » que les « figures d’Indiens [...] assez stéréotypées¹³² », puisqu’ils représenteraient la notion de « désir métis » d’Emmanuelle Tremblay¹³³, désir caractérisé par l’adoption des traits considérés comme plus marquants des deux races. Morency donne comme exemple le Faux Indien du roman *Oh Miami Miami Miami* de Victor-Lévy Beaulieu¹³⁴, qu’il décrit comme « un Indien factice, un Indien de pacotille¹³⁵ ». Pour Morency, le personnage aurait été conçu ainsi afin de représenter « l’une des idées maîtresses de la contre-culture, soit la fascination, un peu gratuite il faut l’avouer, pour le mode de vie amérindien¹³⁶ ». Par contre, Morency ne classe pas l’Obomsawin parmi les faux Indiens. Il le voit plutôt comme « une conception plus juste de la réalité autochtone » et une figure qui vient « contester l’idée qu’on se fait d’une certaine condition amérindienne. Le personnage de l’Obomsawin n’est pas tant un héros ou un imposteur qu’un homme bien ordinaire, à l’instar des artistes autochtones qui ont peint des tableaux pour lui [...], qui sont des personnages plutôt que des figures¹³⁷ ». Ainsi, Thomas Obomsawin, métis véritable, est une synecdoque de la tension entre la forêt et la civilisation de la même manière que l’incendie. Il appartient au monde du naturel, mais comme le feu allumé par l’homme, il laisse d’autres agir à sa place en signant des tableaux qu’il n’a pas peints. Sa célébrité est donc ironique : « C’est Thomas Obomsawin, le peintre, un nom qui veut encore dire quelque chose. Son œuvre est connue dans toutes les capitales du monde. Il a déjà deux biographes : un professeur de Toronto et un critique montréalais » (Obom, 7). Il n’est, en fait « rien d’autre qu’un homme bien ordinaire » (Obom, 97) qui, pour vendre, cède à la surproduction de

¹³² *Ibid.*

¹³³ Emmanuelle Tremblay, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, Montréal, vol. 41, n° 1, 2005, p. 107-126.

¹³⁴ Victor-Lévy Beaulieu, *Oh Miami Miami Miami*, Montréal, VLB éditeur, 1990 [1972].

¹³⁵ Jean Morency, *op.cit.*, p. 93.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 97.

paysages : « Dis-moi comme ça, Obom : tu viens du Nord de l'Ontario, tu dois être capable de faire ça, un paysage? » (Obom, 135) Que voir d'autre d'un paysage du Nord que la forêt? C'est ce travestissement de l'élément naturel qui mène à son usage factice de l'art des autres. L'art d'Obomsawin devient une moquerie de l'art et de sa place en société. Ses soi-disant « œuvres » rappellent les « indiens de pacotilles » de Morency. L'art imposé par la civilisation lie figurativement Obom à ses confrères chez qui « les touristes aiment bien acheter des souvenirs d'artisanat autochtone pour montrer qu'ils sont allés là-bas pour vrai. » (Obom, 141) Les « souvenirs », comme les tableaux de paysages, les tableaux autochtones et même la murale historique deviennent tous un jeu sur le stéréotype. Obomsawin lui-même affirme que ses racines comme son art servent au divertissement social : « c'est drôle, de nos jours, ça fait tellement plaisir au monde de la ville quand tu leur dis que t'es Indien. C'est rendu à la mode » (Obom, 170). En somme, Thomas Obomsawin représente les deux facettes du paradigme, le côté Nature et le côté civilisation. Mais surtout, il prouve que les deux ne peuvent co-exister paisiblement. Obom est une figure du paradigme et de la nécessité de la résolution finale de ce conflit.

La Nature victorieuse

Concluons que le roman de Poliquin raconte l'interaction entre l'humain et l'espace forestier, interaction qui cause une tension palpable lorsqu'observée sur l'échelle du temps. La forêt refuse d'être soumise et transformée. Elle *agit* car elle refuse de servir passivement à l'être humain et de perdre son attribut sauvage. Une telle *action* prend forme à travers la « déréalisation ».

La forêt et son action monstrueuse, rancunière, nous rappelle que la civilisation humaine n'est que de passage. C'est la Nature qui est gagnante à la fin du conflit. Bachelard réfléchissait d'ailleurs sur la temporalité de la forêt :

L'histoire n'y suffit pas. Il faudrait savoir comment la Forêt vit son grand âge, pourquoi il n'y a pas, dans le règne de l'imagination, de jeunes forêts. [...] La forêt est un avant-moi, un avant-nous. Pour les champs et les prairies, mes rêves et mes souvenirs les accompagnent dans tous les temps du labour et des moissons. [...] Mais la forêt règne dans l'antécédent. Dans tel bois que je sais, mon grand-père s'est perdu. On me l'a conté, je ne l'ai pas oublié. Ce fut dans un jadis où je ne vivais plus. Mes plus anciens souvenirs ont cent ans ou un rien de plus. Voilà ma forêt ancestrale. Et tout le reste est littérature.¹³⁸

La forêt qui s'impose dans *L'Obomsawin* est donc une forêt qui réussit à régner dans la postérité, malgré l'intrusion humaine.

¹³⁸ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 172.

CHAPITRE 3

Le culte de la fausse forêt dans *Un vent se lève qui éparpille*

La forêt comme personnage dans *L'Obomsawin* occupe une place dans l'intrigue parce qu'elle agit. Dans *Un vent se lève qui éparpille* de Jean Marc Dalpé, la forêt est aussi très puissante. Il ne s'agit pas, cependant, d'une forêt personnifiée, qui agit au même niveau que les personnages, comme le monstre-Nature du chapitre précédent, mais plutôt d'une forêt qui agit à travers ses attributs fascinants. La forêt du roman de Dalpé est magnétisante. Elle attire les personnages comme l'espace sauvage classique de *L'appel de la forêt* de Jack London. Les personnages sont épris de la forêt, et désirent s'y lier corps et âme afin d'en puiser la vigueur. Cependant, cette relation spirituelle ne sera pas satisfaisante; les personnages, plus particulièrement Marcel, Joseph et Rose, ne peuvent jamais véritablement atteindre l'utopie qu'ils désirent. Ils vont donc manipuler l'état sauvage pour qu'il réponde à leurs besoins de démesure, tout en lui vouant le même culte, la même admiration. C'est ainsi que l'espace forestier dans *Un vent se lève qui éparpille* devient le catalyseur du culte de la fausse forêt.

L'appel de la forêt

Un vent se lève qui éparpille c'est l'histoire d'un meurtre et d'un drame familial complexe qui se déroulent dans un petit village du Nord de l'Ontario. Racontés par plusieurs voix et à travers plusieurs personnages, les chapitres semblent d'abord hétérogènes mais finissent par s'enchevêtrer. Le drame s'apparente aux grandes tragédies : un jeune homme, Marcel, est amoureux d'une jeune femme, Marie, qui a été adoptée par son oncle Joseph et sa Tante Rose. Or Joseph, lui-même amoureux de Marie, la séduit. L'inceste a de graves conséquences : Marcel tue Joseph et se retrouve en prison. Rose envisage le suicide mais meurt accidentellement au moment où elle change d'idée. Marie se trouve enceinte.

Le rapport à l'espace forestier dans ce récit s'exprime d'abord par un désir puissant de relation spirituelle avec la Nature, l'appel de la forêt étant irrésistible. Traditionnellement, la forêt est un lieu d'attrait. On pourrait même soutenir que la forêt est un espace mythique, à la manière de Lucie Hotte, qui soutient que certains espaces sont mythiques à cause de la fascination (d'une fascination pour le Nord¹³⁹, par exemple) qu'ils exercent. La forêt d'*Un vent se lève qui éparpille* possède aussi ce premier attribut et pourrait donc aussi être qualifiée de mythique. Les lieux mythiques dont parle Hotte sont ceux à qui on « confère en effet un sens¹⁴⁰ », dont les références « ponctuent le texte comme s'il s'agissait du seul point d'ancrage¹⁴¹ » du narrateur ou du personnage. La forêt du Nord dans *Un vent se lève qui éparpille* possède des traits semblables. Elle est mentionnée tout au long du récit et les personnages y reviennent constamment. C'est une forêt plus que fascinante; elle est dotée d'une puissance magnétique.

La forêt devient indéniablement l'élément central du roman, le lieu principal des transformations de l'intrigue. Nous avons droit à un *sylvocentrisme*, à la manière d'une idolâtrie du domaine de la spiritualité. Assigner à l'espace forestier un caractère spirituel n'a d'ailleurs rien de neuf. Andrée Corvol dans *L'arbre en occident*, signale que le rapport aux arbres est passé bien aisément de la fascination à l'idolâtrie :

L'arbre âgé était d'autant plus aimé qu'il était plus grand et plus fort. De l'affection à l'adoration, il n'y a qu'un pas. Un tel arbre ne méritait-il pas d'être divinisé? Le culte des arbres est inséparable de celui des déesses qui rendent les terres fertiles et les femmes fécondes.¹⁴²

¹³⁹ Lucie Hotte, « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, sous la dir. de Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph-Yvon Thériault, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, collection « Amérique française », 2009, p. 339.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 348.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Andrée Corvol, *op.cit.*, p. 11.

Selon elle, dans toutes les religions primitives, l'arbre aurait été le vaisseau par lequel se transmettait « le message solaire, par l'évolution de ses bourgeons¹⁴³. » Il aurait aussi contribué à la fertilité¹⁴⁴ et inspiré « les pratiques incantatoires, les pratiques divinatoires¹⁴⁵ ». Ce culte s'appliquerait à bien plus que l'arbre et toucherait à la globalité de la forêt et de ses éléments, parce que la forêt, par sa superficie, est encore plus grandiose et fascinante qu'un arbre observé dans sa singularité. En fait, être en pleine forêt c'est être parmi de nombreux éléments et êtres qui sont gérés par des cycles naturels que la science a su expliquer, mais qui nous enchantent toujours. Être en pleine forêt est synonyme de communion avec la nature, ou de désir de communion.

Ce culte est bien présent en littérature, comme en témoigne l'exemple classique et marquant de Jack London dans *The call of the Wild*¹⁴⁶, où nous avons droit aux 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. Le titre du roman, *The call of the Wild*, traduit plus souvent en français par *L'appel de la forêt* ne fait pas allusion à la « sauvagerie » évoquée par le titre anglais. À la place, c'est la forêt qui est mise en vedette et indique, par ce fait, son pouvoir centralisateur. Cette traduction n'est pas innocente, même si elle semble d'abord curieuse parce que le roman s'intéresse si peu à la forêt comme telle, mais plutôt au froid et aux autres circonstances météorologiques du Yukon. Elle témoigne cependant de l'ancrage de la forêt en tant que lieu sauvage ultime dans l'imaginaire collectif. Par extension, *L'appel de la forêt* nous permet de mieux comprendre en quoi cette forêt devient

¹⁴³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Jack London, *The Call of the Wild, White Fang & To Build a Fire*, New York, The Modern Library, coll. « Classics », 1998.

synonyme de communion et de spiritualité. C'est surtout que, dans le roman de London, le chien Buck, le personnage principal, revient à ses instincts naturels :

*All that stirring in old instincts which at stated periods drives men out from the sounding cities to the forest and plain to kill things by chemically propelled leaden pellets, the blood lust, the joy to kill – all this was Buck's, only it was infinitely more intimate. He was ranging at the head of the pack, running the wild thing down, the living meat, to kill with his own teeth and wash his muzzle to the eyes in warm blood*¹⁴⁷.

Les instincts du loup, le chien originel, s'éveillent une fois le chien rendu à la nature, au milieu du *Wild*, la grande forêt nord-canadienne. C'est là que Buck vit une véritable communion avec ce qu'il appelle à la fois « l'autre monde » et « le monde dont il se rappelle¹⁴⁸ ». Ainsi, cette forêt est une véritable antinomie : elle nous fascine puisque extérieure à nous, mais nous attire puisqu'elle constitue une possibilité de renouer avec l'Homme sauvage originel. L'existence de cette fascination dans *L'appel de la forêt* nous révèle déjà qu'il n'y a pas de doute qu'une connexion profonde avec la forêt influence et modifie le comportement des personnages, comme celui du chien dans le roman de London :

*He was not homesick. The Sunland was very dim and distant, and such memories had no power over him. Far more potent were the memories of his heredity that gave things he had never seen before a seeming familiarity; the instincts (which were but the memories of his ancestors become habits) which had lapsed in later days, and still later, in him, quickened and became alive again.*¹⁴⁹

Des analyses comme celle d'Earle Labor nous indiquent qu'il s'agit, pour London, d'une recherche du paradis perdu. Dans *L'appel de la forêt*, l'espace sauvage se substituerait au jardin d'Eden à cause des changements que la forêt aurait causé : « *man himself, in order to*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 28. Je traduis : « Tous ces instincts en repos s'éveillent à certains moments pour pousser les hommes hors des villes vers les forêts et plaines afin de tuer quelque chose à l'aide de cartouches de plomb propulsées chimiquement, la soif du sang, le plaisir de tuer – tous ces sentiments bouillaient aussi en Buck, mais lui étaient infiniment plus intimes. Il était à la tête de la meute, courant après toute chose sauvage, la viande vivante, pour tuer de ses propres dents et laver son museau dans le sang chaud jusqu'aux yeux. »

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 35. Je traduis : « Il n'avait pas le mal du pays. Le pays ensoleillé était un souvenir vague et lointain et ce genre de souvenir n'avait plus de pouvoir. Plus puissants encore étaient les souvenirs de son héritage qui rendaient des choses méconnues familières; les instincts (qui n'étaient, après tout, que les souvenirs de ses ancêtres devenant des habitudes) qui s'étaient tus plus tard dans sa vie et qui, maintenant, encore plus tard, s'éveillaient et prenaient forme et force à nouveau. »

*survive, must be altered; and this alteration is for the better, morally speaking, because it calls forth such virtues as courage, integrity, and brotherhood*¹⁵⁰ ». Ces changements seraient donc nécessaires. Dans le cas de Buck, London tient à rappeler que c'est bel et bien l'espace forestier qui est la source et le véhicule de cette transformation :

*They saw him marching out of camp, but they did not see the instant and terrible transformation which took place as soon as he was within the secrecy of the forest. He no longer marched. At once he became a thing of the wild, stealing along softly, cat-footed, a passing shadow that appeared and disappeared among the shadows.*¹⁵¹

Les personnages du roman *Un vent se lève qui éparpille* rêvent aussi d'une telle mutation. Dès l'incipit du roman de Dalpé, nous avons droit à la présence de ce lien spirituel par une métaphore qui lie l'Homme à la forêt, plus précisément à l'arbre, de corps et d'esprit :

maintenant la tête se penche, une joue frôlant mais sans toucher à la carabine, et puis c'est comme si le visage se scindait en deux moitiés semblant appartenir à deux personnes différentes ou sinon, si à une seule, si à la même, alors à la même, mais à deux moments différents : l'une toute froissée, plissée comme sous l'effet d'un effort suprême ou d'une douleur aiguë, la paupière abaissée frémissante nerveuse tressaillant sans arrêt, tandis que l'autre [...] ce côté-ci du visage n'exprime rien ou peu; c'est le visage calme d'une personne qui serait sur le point d'accomplir froidement un acte simple et nécessaire (VLQÉ, 10).

Marcel, qui se prépare à tuer l'homme qui aurait maltraité sa bien-aimée, utilise une carabine « de bois » (VLQÉ, 9) et fait métaphoriquement corps avec l'arme quand « l'épaule droite se lève afin que la crosse remonte et puisse se nicher plus solidement dans le creux de celle-ci, posée pour le contrecoup » (VLQÉ, 9). Marcel se mêle à la carabine, certes, mais il se mêle surtout à son matériel, au bois. Cette métamorphose a une portée symbolique qui explique

¹⁵⁰Earle Labor, "Jack London's Symbolic Wilderness: Four Versions", *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 17, n° 2, septembre 1962, p. 150. Je traduis: « L'Homme lui-même, afin de survivre, doit être modifié; et cette modification est pour le mieux, moralement parlant, parce qu'elle fait appel à des vertus telles le courage, l'intégrité et la fraternité ».

¹⁵¹ Jack London, *op.cit.*, p. 68. Je traduis : « Ils l'ont vu marcher pour sortir du camp, mais ils n'ont pas vu la transformation instantanée et terrible qui se tint à l'entrée de la forêt voilée de mystère. Il ne marchait plus. Il devint tout d'un coup une chose sauvage, parcourant doucement la forêt, à la manière d'un chat, une ombre apparaissant et disparaissant à travers les ombres. »

comment Marcel peut devenir « calme » et froid. Andrée Corvol, dans *L'arbre en occident*, signale que pendant les siècles où on ignorait l'âge des arbres, on les croyait immortels et « on rêvait d'une métamorphose qui, en fin de vie, changerait l'homme en arbre¹⁵² » :

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 plus, car les épidémies, les mortalités périnatales et infantiles, les famines et les disettes faisaient des coupes claires. 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 était cyclique; le temps de l'homme était linéaire.¹⁵³

Ce sont d'ailleurs les premiers signes de la relation spirituelle avec la forêt :

Devant une telle longévité, comment ne pas rêver d'immortalité? Devant une telle supériorité, comment ne pas relier les arbres aux forces aériennes et souterraines? Ils touchent le ciel et percent le sol. Comment ne parleraient-ils pas aux dieux? Mieux, comment n'en seraient-ils pas?¹⁵⁴

Marcel s'inscrit dans cette perspective. Il substitue l'arme de bois pour la forêt entière et veut s'y lier par désir de supériorité. Même ses émotions prennent part à cette métonymie. La description de son anxiété se fait par un vocabulaire habituellement réservé au paysage forestier en général : « le mamelon minuscule et dur se dresse dans l'air frais du petit matin comme une pousse neuve pleine de sève » (VLQÉ, 9).

Marcel fait appel à la relation spirituelle qui le lie à la Nature afin de puiser à la puissance des arbres. Il se mêle ici à la forêt afin d'utiliser son énergie, puisque, comme le note Florence Paravy, « l'analogie entre l'homme et l'arbre séculaire est un archétype profondément optimiste suggérant à la fois force et progrès. Ses racines solides, ses branches tournées vers le ciel, ses fruits sont autant d'attributs qui garantissent l'homme contre le chaos et le temps irréversible¹⁵⁵ ». Certes, la présence de cette analogie dans un moment de

¹⁵² Andrée Corvol, *op.cit.*, p. 71.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵⁵ Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 317.

grande violence ne semble d'abord pas être gage d'optimisme, mais pour Marcel, « force et progrès » sont certainement présents et il s'agit là, pour lui, d'un moment décisif de prise en main. Nous voyons qu'ailleurs, Marcel fait figure du contraire parce qu'il est *passif*. Il se fait battre et il est une victime :

D'un bond debout, Marcel cherche des yeux parmi tous ceux qui passent de la cuisine au salon celui qui a parlé mais l'instant d'après ressent un coup solide sur la joue : le sol (qu'il sait bien ne devrait pas monter, descendre comme il le fait, le ballotant à la merci de la houle telle une pauvre piteuse barque perdue quelque part sur la mer dans la brume) d'où il entend (justement comme s'ils lui parvenaient à travers un épais brouillard) les rires de la bande de garçons et de filles qui l'encerclent (VLQÉ, 45).

Mais en se mêlant au bois de la carabine, il n'est plus intimidé et devient chasseur en plein contrôle. En prenant la vie de l'autre, il devient l'homme changé en arbre, comme « à l'époque de Tacite », lorsque « les barbares germains voyaient dans les forêts "le berceau de leur race", tout comme le mythe de l'Arcadie, dans *l'Énéide*, renvoie à une époque ancienne où les hommes descendaient des chênes¹⁵⁶. » En bref, c'est le Marcel transformé en sauvage qui prend la vie de sa cible. Il fait aussi preuve d'immortalité en contraste avec l'homme mort. Vainqueur, il est renouvelé. Cette nouvelle émotion est aussi formulée en analogie forestière, quand Marcel est comparé à un autre prédateur menaçant :

[il] 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, frénétiquement 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 replacent, se referment, chacune de ses articulations étreignant mieux ainsi le métal froid de l'arme (VLQÉ, 9)

Joseph et la femme-forêt

D'autres personnages dans *Un vent se lève qui éparpille* témoignent aussi de l'appel de la forêt et du désir de renouement avec l'originel. Pour Joseph, par exemple, le monde

¹⁵⁶ Robert Harrison, *op.cit.*, p. 257.

sauvage lui permet de vivre une sexualité controversée, celle des relations incestueuses avec Marie, sa jeune nièce. Dans une scène notable, une envie de masturbation le prend sur la route alors qu'il est angoissé. L'acte s'avère cependant impossible à l'intérieur du camion. C'est seulement « 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 [...] qui rôdait, fouinait par là (VLQÉ, 154) » qu'il peut passer à l'acte. Son anxiété frénétique est palpable « quand tout à coup Chriss! dans une courbe Chriss! les deux phares d'une auto tout à coup dans sa voie Chriss! le coup du volant pour les éviter Chriss! le bruit des freins, celui des pneus dans le gravois Chriss d'ostie! (VLQÉ, 153) » Il est angoissé car il n'arrive pas à trouver sa jeune nièce qui s'est enfuie et l'enjambement des phrases dans son monologue intérieur l'illustre :

Comment faire pour la retrouver? Ça se fait Oui, ça se fait Faut toujours bien qu'elle dorme quelque part Faut toujours bien qu'elle s'enregistre à l'hôpital ou dans une clinique si c'est pour Mais si je choisis la mauvaise ville et que je passe tout mon temps à courir sans jamais Et qu'ailleurs elle l'a déjà fait Parce que chriss! ailleurs pourrait bien être New York aussi! Y'en a beaucoup qui se rendent à New York, si c'est ça qu'elle a dans la tête Peut-être quelqu'un lui a dit, qu'elle a entendu ça Oui, qu'il fallait aller jusqu'à New York c'est encore plus facile (VLQÉ, 152-153)

Pour se masturber à un tel moment, Joseph a besoin de s'identifier au monde sauvage, de se voir lui-même comme un Homme sauvage et donc capable d'activité sexuelle : « 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 » (VLQÉ, 153). Pour accéder à sa propre noirceur, c'est-à-dire son côté incestueux, interdit, répréhensible, il s'identifie à la noirceur de la forêt. Notons d'ailleurs l'utilisation du verbe « planter » qui, par son appartenance au champ lexical de la nature, marque l'association directe à la forêt. Son activité en plein air nous rappelle le rôle de la forêt du Moyen-Âge.

C'est là que vivaient les proscrits, les fous, les amants, les brigands, les ermites, les saints, les lépreux, les maquisards, les fugitifs, les inadaptés, les persécutés, les hommes sauvages. Où pouvaient-ils aller? Échapper à la loi et à la société des hommes, c'était se retrouver dans la forêt. Mais la vie dans la forêt était inqualifiable. Dans la forêt, on perdait toute humanité...¹⁵⁷

Ce serait précisément ce que cherche Joseph : la perte, sinon l'oubli de son humanité. Il voudrait oublier avant tout la loi sociale l'empêchant de convoiter sexuellement sa nièce. La thématique de la recherche de l'Eden refait à nouveau surface puisque Joseph convoite, plus que tout, la paix de l'âme, l'utopie d'avant le péché. La forêt sert à Joseph d'échappatoire au stress lié au désir de l'interdit. Cette vision s'apparente à l'imaginaire forestier traditionnel puisque la forêt est profondément liée à la sexualité en littérature. Selon Robert Harrison, dans le *Décameron* de Boccace,

la séparation mutuelle des amants dans la forêt représente [...] leur initiation à la sexualité. Ils ont eu beau commencer par défier l'autorité familiale et surmonter les obstacles qui les séparaient, il ne leur fallait pas moins affronter le désir compulsif qui les incitait à vouloir se marier. [...] Tout se passe comme si ce désir unificateur devait d'abord se retirer en lui-même, retrouver ses sources primitives, avant de s'exprimer dans la rencontre sexuelle.¹⁵⁸

Joseph, dans *Un se vent se lève qui éparpille*, retrouve lui aussi ses sources primitives et « affronte le désir compulsif » lorsqu'il s'adonne à la masturbation en forêt. En somme, pour Joseph, communier avec la Nature c'est se lier avec Marie. Leur première relation a eu lieu dans la grange (VLQÉ, 127), cachée à l'intérieur. La scène de masturbation en forêt a lieu, elle, dans un espace de liberté. Son désir de forêt est synonyme du désir d'une relation affranchie avec sa nièce. Marie est une femme-forêt. Il est d'ailleurs révélateur que les descriptions de Marie empruntent au champ lexical habituellement réservé à l'espace forestier :

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

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 (VLQÉ, 119)

La puberté emprunte le même processus qu'un arbre ou une plante qui « germe ». Ce changement majeur est tel une racine qui pousse, soit une végétation qui devient mature. En devenant femme, Marie devient forêt. C'est ainsi que l'imagine Joseph, dans ce passage-là et tout au long du roman. Lors du voyage à la recherche de sa nièce, par exemple, la poursuite de Marie lui rappelle

l'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 (VLQÉ, 160)

Les vertes vallées paisibles, l'air et l'eau pures, tout ce qui étincelle et scintille dans cette description sublime transforme la nature en un monde féérique idéal. Tout comme la forêt idéale est inexistante, la femme qu'il désire demeure inatteignable. Elle est « plus loin, toujours plus loin ». La femme n'est donc que forêt rêvée et c'est pourquoi elle connote l'Éden, espace d'un passé extrêmement lointain et inatteignable. Cette métaphore s'étend bien à Marie, la femme-forêt, qui serait interdite par les lois sociétales qui empêchent l'inceste et qui, en plein récit, se sauve de chez elle et devient véritablement hors de portée. Le Joseph qui tient à l'image de la forêt rêvée est le même qui tient à l'image de sa nièce consentante :

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. (VLQÉ, 132)

Mais la communion avec la forêt, comme celle avec la femme, demeure inachevée. Il y a un intense désir de « la retrouver », un intense appel de la forêt, mais jamais de réunion.

Rose et l'appel de la mort

Un autre personnage qui illustre bien ces tentatives de lien spirituel avec la forêt est Tante Rose, la femme de Joseph. Pour elle, l'appel de la forêt est un désir de participer au cycle naturel, bien qu'il s'opère en passant par la mort. Il s'agit d'une convocation à participer au renouveau biologique de la forêt, ce cycle dans lequel la mort d'un organisme sert de subsistance pour les autres, où la vie est constamment recyclée. L'attrait de Rose pour la forêt cyclique dote cet espace d'une fonction meurtrière inévitable, mais nécessaire.

Ce lien avec le cycle naturel rappelle un poème classique : *Thanatopsis* de l'Américain William Cullen Bryant (Voir Annexe 1). Sa méditation sur la mort et sa signification est fortement imprégnée de fascination pour le naturel et donc, par extension, de lien spirituel avec la forêt. Bryant y écrit que chaque pousse évolue pour être réabsorbée dans la terre encore et encore, « *Thy growth, to be resolved to earth again*¹⁵⁹ ». Le poème contient aussi de nombreuses allusions à la vie cyclique des plantes. Puis, Bryant nous invite à vivre avec joie jusqu'à ce que le temps arrive de rejoindre le cycle, jusqu'à ce que le cycle nous appelle, « *summons*¹⁶⁰ » écrit-il. Mais cette mort inévitable n'est pas source d'anxiété ou de peur; elle est naturelle et devrait donc être approchée avec joie :

¹⁵⁹ William Cullen Bryant, « *Thanatopsis* », *Yale Book of American Verse*, Ed. Thomas R. Lounsbury. New Haven: Yale University Press, 1912.

¹⁶⁰ *Ibid.* Je traduis : « nous convoite »

*Thou go not, like the quarry-slave at night,
Scourged to his dungeon, but, sustained and soothed
By an unfaltering trust, approach thy grave
Like one who wraps the drapery of his couch
About him, and lies down to pleasant dreams.*¹⁶¹

Rose voit aussi la forêt comme un endroit positif, voire une source de réconfort :

et peut-être Rose se retrouve-t-elle sur ce même rocher après tant d'années par espoir de renouer, non seulement avec cette petite fille intrépide qui ose braver ainsi la menace de la correction sévère [...] mais surtout avec celle qui croit (aime croire) que c'est un lieu magique, une espèce de chapelle personnelle qu'elle imagine habitée par un esprit bienveillant comme ceux des légendes et mythes qu'on lui raconte en classe : un lieu sûr qui n'a jamais été profané par la présence d'un autre (VLQÉ, 86).

À la manière de Marcel qui tente de puiser une énergie grandiose des arbres, Rose serait à la recherche d'une transformation permise par la nature. Sa « chapelle personnelle » correspond à la description de Robert Harrisson, pour qui

la forêt apparaît comme un refuge contre les tumultes de la société humaine où le poète se retire pour se recueillir dans le divin amour de lui-même. Dans ce bois bienveillant, sa solitude entre en correspondance lyrique avec le paysage animé des arbres, des fleurs et des cours d'eau, au point que le poète peut déclarer rhétoriquement : "Je ne trouve pas de repos autre part."¹⁶²

Harrisson souligne aussi que c'est une quête fréquente chez « les plus célèbres chevaliers des romans médiévaux [qui] subissent de semblables transformations en forêt en devenant des hommes sauvages pour plus ou moins longtemps¹⁶³. » Rose, comme eux, désire une transformation. Pour elle, s'abandonner au monde sauvage (et véritablement sauvage puisqu'il « n'a jamais été profané par la présence d'un autre » (VLQÉ, 86)) c'est la possibilité de retrouver son enfance, de retrouver l'époque où elle était « intrépide ». À la manière de Joseph aussi, la forêt lui permettrait des élans sauvages qui ne sont pas permis en société. Toutefois, il ne s'agit pas de sexualité cette fois-ci mais de violence :

¹⁶¹ *Ibid.* Je traduis : « Tu n'iras pas, comme l'esclave, proie de la nuit, opprimé dans sa prison, mais satisfait et calme Avec une confiance à toute épreuve, approche ta tombe comme celui qui s'enveloppe d'une couverture depuis son canapé pour s'endormir et rêver plaisamment. »

¹⁶² Robert Harrisson, *op.cit.*, p. 147.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 108.

Elle s'en allait assez loin pour ne plus être ni vue, ni entendue par âme qui vive et qui donc juge, crachant encore avec la même hargne, la même violence « Écœurant! Cochon! » [...] et puis elle frappait, cognait sauvagement de toutes ses forces n'importe quoi avec le bout de bois ou la roche qu'elle avait ramassé une fois rendue dans un endroit à l'écart du monde, loin de l'œil sévère réprobateur du prochain (VLQÉ, 94).

La forêt lui permet la violence puisqu'elle choisit bel et bien de frapper avec des matières forestières, avec « le bout de bois ou la roche ». De plus, comme elle le fait « *sauvagement* », nous avons droit à un autre renouement avec l'Homme originel comme dans *L'appel de la forêt*.

Mais surtout, pour Rose, la forêt la sollicite vers la mort. Comme le « *summons* » du poème de Bryant, « son corps tendu [est] attiré par le vide devant et dessous (le vide mais peut-être par l'eau de la Waba) » (VLQÉ, 98). C'est effectivement la rivière, élément omniprésent dans la forêt nord-ontarienne qui servira de chemin vers la communion. Dans « c'est comme le tonnerre Un tonnerre qui n'arrêterait pas, n'arrêterait jamais : la voix de la rivière Waba » (VLQÉ, 85), lisons l'appel direct de la forêt. Cette « voix » l'interpelle. Rose pense au suicide. Antoine Sirois, dans *Mythes et symboles dans la littérature québécoise* rappelle que les cours d'eau ont deux facettes symboliques. La première est « l'image d'une eau claire et mouvante, jouant le rôle mâle, quand elle pénètre, ravive, féconde la campagne¹⁶⁴ », alors que la seconde renvoie à « ses aspects négatifs, surtout quand elle devient visqueuse et dégoulinante¹⁶⁵ ». La rivière de Rose comporte ces deux versants en étant à la fois un vaisseau de transformation mais aussi en ne lui offrant cette possibilité qu'à travers la mort. En fait, le suicide n'est pas présenté de façon entièrement négative dans le roman; le fait que ce soit pour elle le summum de la communion avec la nature est confirmé par son choix de chaussures. Désirant passer à l'acte, Rose choisit pour l'événement d'enfiler

¹⁶⁴ Antoine Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁶⁵ *Ibid.*

ses souliers blancs, « y'en a même qui disent les souliers de ses noces » (VLQÉ, 114). De communion à union, Rose se lie autant spirituellement que physiquement au cours d'eau et devient « une avec la rivière maintenant, une seule qui hurle, elle et la rivière, une seule rage, une seule déchirure » (VLQÉ, 106). Puis, pour que la rivière la noie et l'invite dans le cycle de la Nature, elle « se place, se met à attendre » (VLQÉ, 88), se déplace « plus haut juste là où c'est plus lisse, [pour] [s]'laisser rouler » (VLQÉ, 89) puis « ne bouge pas parce que soudain elle sent que quelque chose va se produire » (VLQÉ, 99), parce qu'après tout, il s'agit de puissances magnétiques naturelles que cet appel de la forêt, et l'acte devrait donc se produire de façon organique. Elle rêve des feuilles « bientôt toutes desséchées, les feuilles friables craqueront » et « miette par miette, elles se déferont, se mêleront les unes aux autres pour finir en tas, puis la brise légère viendra les éparpiller » (VLQÉ, 95). Comme ces feuilles, tout semble braqué sur l'évolution vers le chemin de la mort qui lui permettrait de pénétrer le cycle naturel, en particulier « ce corps vieilli et usé qui, de saison en saison depuis ce jour du mois d'août-là n'avait cessé – et ce en accélérant ces dernières années – de dépérir » (VLQÉ, 93). Pour Rose, l'appel de la forêt est l'appel de la mort. Cependant, comme pour les autres personnages, un blocage mental l'empêche d'achever pleinement la communion. Rose paraît indécise quant à son suicide : « Ses pieds trempés glacés tâtonnent, cherchent, hésitent puis trouvent un lieu sûr où se poser sur la pierre lisse et traître; elle avance mais ne se rend pas au bord, n'ose s'approcher plus près de la rivière devant » (VLQÉ, 85). Bien que magnétisante, la forêt n'est pas tout à fait accueillante et abrite ici des pièges, des objets « traîtres » comme la pierre lisse. Même si elle se dit qu'il « faudrait l'faire en comptant [...] ou peut-être ça va s'passer comme sur les ponts comme on en a toujours envie mais on l'fait pas Sauf là j'vas l'faire » (VLQÉ, 88), Rose doute de sa décision, même qu'elle questionne l'efficacité du suicide. Certes, elle obtiendrait alors « un peu de paix, mais

une paix qui ne saurait guérir vraiment car peut-être la blessure se cicatrise-t-elle » (VLQÉ, 96). Cette plaie ouverte est preuve de son humanité. Malgré ses efforts de se marier à la forêt, « c'était justement ça qui l'empêchait de sombrer : sa haine » (VLQÉ, 94). Rose est humaine et surtout, passagère et loin du cycle de l'immortalité de la forêt. Toutefois, « ce n'est ni la foi, ni l'espoir, ni même l'instinct animal de la survie mais seulement sa rage, sa colère » (VLQÉ, 109) qui lui donnent envie de survivre. Il ne s'agit donc pas d'un emprunt de l'Homme originel capable d'instincts sauvages, mais plutôt d'un lien à la civilisation, une émotion complètement accolée aux relations amoureuses troubles qu'elle entretient avec son mari. La communion demeure donc incomplète. Au moment où elle ne veut plus mourir et décide de rentrer, elle glisse et meurt en pleine forêt : « et c'est ce qu'elle est en train de faire quand elle se tourne pour partir, lorsqu'elle sent sa cheville se tordre [...] C't'une pierre, une pierre lousse J'ai posé le pied sur une pierre lousse » (VLQÉ, 102). Comme elle n'est pas morte de son propre gré, il ne s'agit pas d'une mort à signification spirituelle. Sa mort ne peut donc pas être liée à l'atteinte de l'Éden.

En somme, pour Marcel, Joseph et Rose, il manque toujours une étape finale pour accomplir la pleine relation spirituelle désirée avec la forêt et l'effet utopique qu'ils obtiendraient par le renouement avec l'Homme sauvage. Certes, la forêt, puisque sauvage et extérieure à l'Homme, possède toutes les caractéristiques nécessaires pour être la source de l'utopie qui est, radicalement, la *possibilité* d'un monde. Elle est l'espace vierge par excellence, après tout. Mais malgré leur désir de se lier à une telle forêt, les personnages ne peuvent jamais atteindre cet idéal. L'Éden impénétrable anéantit toute possibilité de relation spirituelle avec la forêt. Au lieu de s'élever au même niveau qu'elle, il en résulte un espace où l'Homme n'a pas droit à la démesure sauvage qui pourrait être utopique. Concluons que

Marcel, Joseph et Rose souhaiteraient plutôt un résultat qui leur soit favorable et c'est pour cette raison que la forêt devient un obstacle, un objet à dompter.

La fausse forêt

En effet, dans *Un vent se lève qui éparpille*, la forêt n'est pas que celle de la vision traditionnelle, qui est en fait un « lieu magique » (VLQÉ, 86), mystérieux, incompris, plus grand que soi. Elle est plutôt un espace de rivalité :

Pour Marcel, c'est comme si le chemin parcouru depuis hier (mais peut-être aussi depuis plus longtemps que ça) menait évidemment ici, se concentrait en ce seul unique inégal combat contre un adversaire sur lequel il n'avait pu triompher la veille de cet autre adversaire quand Marie lui avait finalement dit ce qu'elle avait fait (VLQÉ, 53)

En plus de Joseph, auquel on se réfère dans ce passage, Marcel peut aussi compter la forêt parmi ses adversaires. Elle aussi s'oppose à lui dans un « combat inégal ». Les personnages ressentent donc la nécessité de manipuler la forêt pour devenir plus puissants qu'elle. Le désir de la dépasser est littéral, évident, lorsque Marcel s'est « hissé au-dessus de la ligne des cimes des épinettes noires » (VLQÉ, 11) ou encore lorsque Marcel pratique la chasse :

chaque fois, oui, chaque fois en espérant tomber sur l'ours qui, il sait, passe par là parfois parce qu'un matin, après une nuit de pluie, il avait trouvé ses traces justement sur le chemin, les grosses empreintes dans la boue qu'il avait suivies puis perdues; et donc depuis ce matin-là, chaque fois, oui, chaque fois qu'il sortait, il se voyait le descendre d'un seul coup de carabine Comme un vrai! sauf qu'un jour c'est pas un ours mais un orignal [...] Là! quand il le 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 (VLQÉ, 13).

Marcel exhibe sa force par sa capacité de trouver sa proie malgré les obstacles naturels auxquels il est confronté : la boue, les traces « perdues » et le camouflage des quenouilles, des obstacles imposés par la forêt, ainsi que par la grande proie. Mais surtout, il pourra dépasser la forêt grâce à la technologie, soit le fusil, invention de l'homme et preuve de sa civilisation. Malgré ces obstacles Marcel fait « comme un vrai » homme et abat l'animal

« d'un seul coup », parce que l'outil de l'Homme est plus puissant que les adversités de la forêt. Il y aura, ailleurs, mention de la hache, outil du bûcheron, qui sert aussi à dompter la nature en « plantant d'un coup violent une hache dans le paysage immense, démesuré » (VLQÉ, 119).

La forêt sera aussi à posséder et certains personnages dévoilent cette prise de possession avec un « document officiel que la plupart ne savaient pas lire mais qui au bas portait le sceau du gouvernement qui voulait dire (et ça ils le savaient très bien) que de telle épinette à telle épinette, de tel ruisseau à telle butte, cette terre-là leur appartenait » (VLQÉ, 120). Devenir propriétaire d'un bout de forêt serait une autre façon de la dominer. Le propriétaire peut en évacuer les mystères grandioses pour en faire un lieu de production économique, et ainsi parvenir à modifier son statut pour qu'elle devienne servante de l'Homme. Ce passage rappelle l'analyse de Cécile Pelosse de « "Arbres", un grand poème qui fait date et où il [Paul-Marie Lapointe] exorcise la peur ancestrale des forêts primitives qui pesait sur l'imaginaire québécois¹⁶⁶. » Selon elle, « le poète appelle chaque arbre par son nom et la forêt anonyme, terrifiante, se laisse apprivoiser, devient accueillante et familière¹⁶⁷. » Pour Lapointe, la domestication du sauvage se fait par la nomenclature dans « cette volonté de confondre le nom et l'arbre [qui] ressort des premiers mots : "j'écris arbre" [...] visant à capter la chose dans le mot. L'absence d'article transforme un nom commun en prénom¹⁶⁸. » Pour Joseph, l'outil de domestication est le document indiquant qu'il possède la terre qu'on lui donne. Si d'une part Marie et la forêt ne font qu'un dans l'esprit de Joseph, d'autre part la possession de la terre est aussi la possession de Marie. La forêt pure et sauvage, intouchable et intouchée avant son arrivée lui appartient une fois apprivoisée :

¹⁶⁶ Cécile Pelosse, *op.cit.*, p. 80.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

et même trente ans plus tard, Joseph pouvait encore sentir cette poigne de fer tout comme il pouvait encore entendre cette voix blanche, furieuse, qui disait « 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 les bras « c'que tu vois, ça va être à toé! » (VLQÉ, 159-160)

La terre ancestrale et sa possession sont donc en directe corrélation avec la femme grâce au pronom « elle ». « Elle » pour la terre mais aussi pour la femme; le féminin établit une équivalence entre terre et femme qui rejoint la symbolique traditionnelle. Ce qui est aux abords de la forêt, c'est la terre qui reste à défricher. Tout comme ce que son père lui a montré, Marie a été soumise à sa volonté. Plus vierge, elle serait aussi une possession acquise par le colonisateur. En effet, puisqu'il est une figure paternelle pour elle, cette analogie s'inscrit dans une conception paternaliste et rappelle le symbole phallique que peut être l'arbre, simplement par sa forme.

Le symbolisme du phallus sera aussi important pour Joseph, qui se lance dans le travail de défricheur pour oublier le désir illicite :

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, du prix des deux par quatre, des deux par trois, du plywood, du presswood, du pressboard, il parvenait à oublier, du moins jusqu'au prochain repas, jusqu'à ce qu'elle revienne s'asseoir à sa droite (VLQÉ, 121).

Les diverses formes de planches (« deux par quatre », « plywood », « presswood », « pressboard ») font écho à la manipulation de la forêt. C'est ainsi que les arbres sont soumis à sa volonté. Par son travail, Joseph abolit les « phallus » qu'a érigés la forêt, il établit sa position de mâle dominant, afin que le sien soit le seul symbole phallique présent et grandiose en ce paysage. La forêt devient manipulable et manipulée.

En somme, c'est le renversement des rôles de l'Homme et de la forêt, du vénéré et du disciple, qui mène au culte de la fausse forêt. Dans *Un vent se lève qui éparpille*, la forêt a deux dispositions : elle passe de toute-puissante à manipulée par l'Homme. La détérioration de leur relation mène à une véritable confusion puisqu'on ne délaisse pas l'admiration de la première disposition. Les personnages finissent par prier des idoles, des imitations et non la divinité. C'est-à-dire, qu'ils vouent toujours un culte à la forêt, croient toujours s'y lier spirituellement, mais il s'agit de la forêt qui a subi les manipulations de l'Homme et de la civilisation. C'est une forêt rendue très peu sauvage et donc faussée. Après avoir subi les manipulations il ne s'agit plus du terrain vierge capable d'évoquer l'Éden, même si les personnages l'espèrent toujours.

D'abord, l'image de la vraie forêt est rendue artificielle lorsqu'elle est mêlée à des objets familiers :

l'autobus longeait les plantations de grands pins (des pins pareils à ceux qu'on retrouve sur des cartes postales dans les boutiques des hôtels au Mont Tremblant, au Colorado ou dans les Alpes, ces images d'Épinal qui évoquent sports d'hiver, rhum chaud, feu de foyer, laine d'Irlande) (VLQÉ, 29).

Ici, les grands pins de la forêt renvoient à une intervention humaine, puisqu'il s'agit d'une plantation. Cela veut dire qu'il y a eu tentative de reproduction du sauvage. Disons tentative puisque si les pins du paysage sont identifiés de façon évidente, même de loin, comme étant ceux d'une plantation, l'état sauvage pur en a été évacué. Puis, cette forêt déjà peu naturelle est comparée à une reproduction en carte postale, tout en étant, toutefois, toujours admirée. L'idolâtrie du paysage forestier doublement faux puisque planté et reproduit en cartes postales, prend la place de la vénération des forêts véritables.

Par ailleurs, ce passage n'est pas le seul exemple de la question de l'admiration du faux. Rose, quant à elle, imagine la forêt comme une scène décorative dans une boule à neige :

et pour un bref instant évanescent, elle se voit : une figurine noire avec ses souliers blancs perchée en haut d'un rocher en plastique dans une de ces boules en verre fabriquées en série par millions de l'autre côté du globe, submergée dans une eau de la mer de Chine, de Corée ou du Japon, dans laquelle tourbillonne autour de son effigie cette neige factice (VLQÉ, 99).

Rappelons que pour elle la forêt devait être un refuge, et, dans ce passage, cette même valeur est idéalisée, poussée à son maximum, jusqu'à ce qu'elle soit littéralement une bulle qui la sépare du monde. On sait cependant que l'objet est artificiel : le rocher est « en plastique », la neige est « factice » et la balle, objet de consommation produit en série dans un pays asiatique quelconque, est éloignée de la réalité nordique ontarienne. Cependant, la scène est tout de même décrite comme un summum de la communion avec la forêt. Sa présence dans le monde des illusions s'agence bien avec la première description de Tante Rose où elle est présentée avec son manteau de « fourrure synthétique noire » (VLQÉ, 67) et sa démarche qui « rappelle celle, comique, des ours ou des pingouins des dessins animés » (VLQÉ, 67). Par l'artificialité des animaux des bandes dessinées plutôt que vrais, la dégénération du faux progresse et devient intrinsèque à la description du personnage. En somme, les deux scènes décrivant Rose, comme celle des pins, associent réalité et représentation « fausse » ou imaginée. La description de Rose dans la bulle représente un milieu clos où elle est séparée du monde réel. De plus, la scène de la bulle ne fait que *représenter* un milieu réel, car elle est fabriquée en série dans une usine éloignée et ignorant la véritable réalité nord-ontarienne. La description de la démarche de Rose affirme l'éloignement de la réalité par l'imitation d'animaux fictifs et le port de la fourrure synthétique. Notons aussi que Marcel portera

fièrement les tissus synthétiques avec sa « chemise de cow-boy vert lime et mauve » en « fausse soie » (VLQÉ, 10).

La forêt est aussi fausse dans la ville, où elle ne pourra jamais plus être sauvage, où même le regard d'engouement est faux, parce que les danseuses ont les « yeux voilés » (VLQÉ, 19) par la drogue ou l'alcool. C'est surtout en début du roman, dans le studio de tatouage à Toronto, qu'on associe la forêt reproduite et la réalité. En effet, la première chose que l'on nous dévoile de l'endroit est « la minuscule pièce de réception qui sentait fort le désodorisant en aérosol au parfum de pins » (VLQÉ, 17). Impossible, c'est incontestable, de retrouver la véritable forêt dans un tel lieu, qui tient malgré tout à s'imprégner de son odeur. Il y a même « une autre pièce qui sentait encore plus fort la forêt de pins en cannette » (VLQÉ, 22). C'est en fait parce que le studio se veut un endroit transformateur pour Marcel :

Et maintenant il avait envie (se retenait seulement de peur d'être pris pour un fou) oui, il avait envie de crier aux passants ce qu'il se répétait à lui-même depuis un bon moment : J't'un homme astheure! Astheure, Marcel Collin, c't'un homme! (VLQÉ, 28)

Il s'agirait donc d'un endroit où la mutation est possible, à la manière de la forêt pour le *Buck* de Jack London dans *L'appel de la forêt*. Après tout, c'est dans cet endroit que Marcel consulte le « catalogue de "Créations" » (VLQÉ, 17), mot qui connote l'Origine et l'Éden, la création de l'homme. Cependant, les guillemets ne sont pas innocents dans « "Créations" » (VLQÉ, 17)... D'abord, il ne s'agit pas véritablement de concepts originaux et neufs, parce qu'ils sont prêts à être empruntés et reproduits par quiconque consulte le catalogue. C'est un Éden faux, qui ne produira pas de véritable changement, de renouveau mythique sur Marcel. Son tatouage est pour lui un vecteur de transformation. Mais en réalité, ce n'est que signe de dévouement au faux, en particulier parce qu'il choisit une rose, tirée de la nature mais reproduite au lieu d'être véritable. La dégénération vers le faux dans le studio à Toronto est accentuée par de le massacre de la langue maternelle de Maggie : « Marguerite, that's my

real name ya know. C'est frannessèse ya know... french! » (VLQÉ, 22) Maggie dit que le français est sa langue première : « it's been a bloody while but je perle bienne dans le temps... » (VLQÉ, 17). Cependant, elle la transforme en pure imitation de la langue de Molière.

L'utilisation la plus flagrante du factice est sans doute dans le passage décrivant le feu de forêt. On le croit d'abord naturel, spectacle livré par la forêt grandiose :

qui depuis s'est embrasé, passant au jaune éclatant et agressif qu'il retiendra sans doute tout au long de cette journée comme il l'avait fait hier et avant-hier et depuis ces deux dernières semaines ahurissantes de sécheresse, cause de plusieurs feux de forêt partout au pays (VLQÉ, 11).

Cependant, la sécheresse n'est pas véritablement à blâmer puisque Marcel finit par avouer que c'est lui 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. » (VLQÉ, 53-54) Tout acte violent devient pour Marcel un souvenir flou. En effet, la description de ses crimes, c'est-à-dire autant le feu que le meurtre, devient imprégnée d'une « mémoire fictionnelle » (VLQÉ, 32) et « une bonne partie de ce qu'il croit se souvenir est inventée » (VLQÉ, 16). Le faux est ici honoré puisqu'il permet l'absolution de la culpabilité de Marcel. Plus précisément, en tenant à la fausse mémoire, Marcel semble maintenir son innocence.

L'utopie inatteignable

Finalement, il est certain que l'appel de la forêt est une force agissante dans *Un vent se lève qui éparpille*. Marcel, Joseph et Rose désirent désespérément une relation spirituelle, c'est-à-dire transformatrice, avec l'espace forestier qui leur semble si attrayant. Ils espèrent pouvoir puiser la force et le courage de l'Homme sauvage, voilà la quête de Marcel et de Joseph, ou sinon la paix de l'âme, la quête principale de Rose. Cependant, quand la communion véritable avec la nature est imparfaite, la recherche de l'utopie s'avère

irréalisable. La quête des personnages pour l'utopique est alors remplacée par le culte de la fausse forêt. Mais l'Éden atteint à travers l'admiration du faux n'a rien de la vision traditionnelle politique de l'utopie comme société sans exploitation, sans misère, sans méchanceté, sans négativité, sans mal. Au contraire, ce que l'on retrouve en fin de compte dans la forêt de Dalpé, c'est le meurtre, l'inceste et le suicide. Nous pourrions conclure que quand la relation de l'Homme et de la forêt se détériore, les conséquences ne sont que désastreuses. Quand Marcel, Joseph ou Rose tentent de dépasser, de posséder ou de reproduire la forêt, les résultats sont peu désirables. Il est clair que la vocation de la forêt est de demeurer un espace pur et sauvage. La manipulation de l'Homme, voire les tentatives de modifier cette vocation, limitent sa liberté et les secousses s'étendent à la vie des personnages. Le culte de la fausse forêt est invivable. À cet effet, la forêt dans *Un vent se lève qui éparpille* rappelle les dangers de l'intrusion humaine dans le monde du naturel.

CONCLUSION

Au terme de la lecture et de l'analyse des romans d'Hélène Brodeur, de Daniel Poliquin et de Jean Marc Dalpé, il devient évident que nous sommes en présence, dans ces trois romans, d'une forêt qui est bien plus qu'un espace-cadre. D'emblée, la forêt dans *La Quête d'Alexandre* semble servir à dépeindre le paysage nord-ontarien pour cartographier la région. Certes, la forêt y est mise à profit pour faire part de la géographie du territoire à l'époque de la colonisation, afin de situer le lecteur du roman historique. Mais au travers le paysage qui évolue, le lecteur entrevoit des personnages constamment influencés par leur environnement. Notre analyse montre que les personnages dans le roman entretiennent une véritable relation affective avec la forêt. Il en va de même pour *L'Obomsawin*. Dans ce roman, la forêt qui sert à situer le village de « Sioux Junction » comme faisant partie du Nord possède aussi une autre fonction. Les éléments naturels, en particulier l'eau, grâce à l'inondation annoncée, et le feu, dans l'incendie qui détruit les peintures historiques, prennent de plus en plus de place dans le roman. Ils confirment la présence du personnage du monstre-Nature. Puis, dans *Un vent se lève qui éparpille*, la forêt est omniprésente, captivante et les personnages croient pouvoir profiter de ses pouvoirs. Mais quand leur forêt fétiche est rendue artificielle, les effets sont désastreux.

L'analyse géocritique ici menée s'est fondée sur la forêt réelle du Nord de l'Ontario comme *réfèrent* afin d'en dégager des thèmes et d'en interpréter les symboles :

L'enjeu principal de la géocritique n'est pas d'assurer la médiation vers une œuvre désignée. La géocritique permet d'abord de cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains. C'est ensuite qu'elle permet de situer l'œuvre en perspective d'un référent spatial plus ou moins largement exploité par ailleurs. En cela, elle est susceptible d'apporter de précieuses informations dans un contexte monographique.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique... », *op.cit.*

L'insistance avec laquelle s'impose l'image de la forêt fictionnalisée dans les romans à l'étude, tous issus du Nord de l'Ontario, ou dont l'intrigue se passe dans le Nord de l'Ontario, suggère que la forêt est bien ancrée dans l'imaginaire collectif. Il a été noté qu'elle est sans doute prépondérante car elle occupe beaucoup de place dans la géographie du Nord. Il va donc de soi qu'elle en occupe autant dans l'imaginaire lié à la région.

Retour sur le concept de « forêt »

Cette forêt doit toujours être considérée comme une vaste étendue naturelle. Les œuvres, les unes à la suite des autres, démontrent aussi que la forêt est un concept extensible. En introduction, nous avons nommé de nombreux éléments pouvant faire partie de la définition de forêt et tous les romans témoignent de cette forêt dynamique où les arbres, les roches, les cours d'eau et les animaux s'assemblent pour créer le tableau forestier complet. La forêt est toujours un assemblage *sauvage*. Pour Fabienne Joliet, la forêt est devenue quasiment un synonyme de *sauvage* :

Le *wilderness* est en effet proche du mot désert, qui, au sens étymologique du terme (latin), signifie de-sertum, i.e. défaire les liens d'avec le monde (...) à cet égard il est important de rappeler qu'aujourd'hui, littérairement parlant, la définition première du désert n'est pas l'absence de végétation, mais bien l'absence de population, et ce pour cause d'hostilité du milieu. La forêt ou son contraire le désert de sable et de roches sont donc autant de territoire de wilderness, de lieux de *l'ereme*. Force est de constater que le wilderness ou *ereme* désigne historiquement la forêt ou bien le désert, soit un « plein » végétal ou bien un "vide" minéral (abiotique), engendré par un milieu naturel extrême et rédhibitoire. À l'échelle du continent nord-américain, c'est la forêt mixte et la forêt boréale au Canada[.]¹⁷⁰

De ce fait, les forêts des trois romans à l'étude sont bel et bien à inclure dans cette définition. Les éléments multiples forment un espace homogène « plein », c'est-à-dire plein d'arbres, plein de roches, plein d'animaux, plein de cours d'eau. Aussi, ces forêts, si elles ne sont pas absentes de population, en sont éloignées ou isolées. Ainsi, la forêt et la ville (la ville étant

¹⁷⁰ Fabienne Joliet, *op.cit.*

l'endroit *habité*) font toujours monde à part, même si elles sont parfois contiguës. Dans *La Quête d'Alexandre*, le voyage en train assure la transition, de même que les descriptions de la forêt comme un endroit si fondamentalement différent : « ici, le dépaysement était si complet qu'il lui semblait avoir laissé là-bas tout ce qui lui était familier » (QA, 41). Dans *L'Obomsawin*, il faut toujours s'éloigner quelque peu pour se rendre au cœur de la véritable forêt, par exemple en voiture, comme quand « Jo Constant attend le juge dans la vieille familiale toute rouillée. En sa qualité de shérif, il a entre autres pour fonction d'aller chercher le juge et de l'escorter jusqu'à l'hôtel » (Obomsawin, 45). Il y a aussi des voyages lointains par avion :

Il n'y a pas de piste d'atterrissage à Sioux Junction. Le pilote doit amerrir sur le lac Katibonka à vingt kilomètres de la ville. Il y a là un petit port délabré qui peut encore servir. Le juge Kendrick n'est jamais allé aussi au nord de sa vie. Il n'avait jamais entendu parler de Sioux Junction avant (Obomsawin, 45).

Puis, dans *Un vent se lève qui éparpille*, ce sont les constructions qui indiquent le bris entre le territoire forestier et le territoire civilisé : « la rivière devant et dessous qui coule entre elle et l'autre rive où brillent quelques lumières, celles des maisonnettes construites à la hâte par Marcellin Pitt » (VLQÉ, 85). Plus on s'approche de la forêt, moins il y a de signes de la présence de l'homme :

il piquait à travers leurs champs (qui retournaient en friche depuis que son père les avait quittés sans avertissement ni explication un jour de ses sept ans) pour se rendre jusqu'au chemin des bûcheux de la Pitt Lumber abandonné depuis belle lurette et qui longe (un demi-mille plus loin) le petit lac des Mouffettes (VLQÉ, 13).

La grande ville de Toronto est aussi utilisée pour faire contrepoids à la sauvagerie du Nord :

Et donc ils étaient partis, les trois bûcherons et lui [...] « T'embarques ou t'embarques pas? » et une fois embarqué « Comment!? T'as jamais vu Toronto? Chriss le jeune, c't'à peu près temps qu'on t'déniaise! » et une fois traversé le pont et sur la grande route « Tu vas voir qu'on va faire un homme de toé, tabarnak! » mais au cours du trajet du vendredi soir au lundi matin, Marcel (qui non seulement n'avais jamais vu Toronto mais qui ne s'était même jamais rendu à Sudbury) les avait perdus quelque part entre deux bières [...] Marcel s'était retrouvé seul en pleine rue Younge, ne se souvenant

même pas du motel miteux où ils avaient dormi le premier soir, se rappelant vaguement qu'il était situé entre un lac et une autoroute à une bonne vingtaine de minutes des grandes tours du centre-ville (VLQÉ, 19-20)

En somme, la ville et la forêt, si elles occupent parfois le même espace physique sont toujours soigneusement scindées à l'aide de la mention de leurs altérités dans les œuvres. Par conséquent, il est clair qu'elles n'habitent certainement pas le même espace imaginaire.

Le concept de forêt doit aussi inclure le feu. Qu'il soit fortuit, trouvant sa source par quelque étincelle au milieu de la nature, ou qu'il soit allumé par l'homme, le feu est avant tout *sauvage*. Il appartient à la forêt puisqu'il est incontrôlable et donc insoumis à la volonté de l'homme, mais aussi à cause de son appartenance traditionnelle aux quatre éléments naturels. Par ailleurs, lorsque Margaret Atwood écrit que « la mort par la Nature interposée [...] est d'une fréquence surprenante dans la littérature canadienne¹⁷¹ », elle inclut le feu parmi les éléments assassins « naturels » :

Les deux méthodes de meurtre "naturel" préférées par l'auteur canadien sont la noyade et la congélation; 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. [...] Il serait aussi plausible de faire périr quelqu'un dans un incendie de forêt, mais je ne vois aucun auteur qui l'ait fait jusqu'à présent.¹⁷²

Le feu est d'une importance primordiale pour l'analyse de certains romans du corpus. Il est omniprésent dans les derniers chapitres de *La Quête d'Alexandre*, quoiqu'un tableau forestier complet y soit exposé depuis l'incipit. Le feu revient aussi dans *L'Obomsawin* avec la maison et les peintures qui brûlent, quoique l'eau ait un poids symbolique plus important dans le roman de Poliquin avec la submersion toujours en veille de la ville.

Les romans se différencient d'abord dans la hiérarchisation des éléments, c'est-à-dire dans la façon dont une facette de la forêt devient plus importante que les autres. Ainsi, le feu

¹⁷¹ Margaret Atwood, *op.cit.*, p. 54.

¹⁷² *Ibid.*

prédomine dans *La Quête d'Alexandre*, l'eau dans *L'Obomsawin*, alors que dans *Un vent se lève qui éparpille*, chaque personnage s'attarde à un élément différent. Ce serait l'eau pour Tante Rose qui meurt dans la rivière, le bois pour Marcel qui se lie, dans l'incipit, au bois de la carabine et qui, plus tard, retrouve partout l'odeur du bois en imitation. Pour Joseph ça serait la forêt au sens large, mais une forêt toujours idéalisée.

Comparaison des rôles de la forêt

La forêt a plusieurs visages dans les œuvres du corpus. Parfois, elle occupe les mêmes rôles, ou sinon des rôles semblables. Sinon, on retrouve aussi des différences marquantes.

Dans le premier chapitre, il y a présence de la forêt comme lieu de refuge. La forêt abrite de nombreuses émotions dans *La Quête d'Alexandre*, dont cette paix de l'âme que permet sa capacité de refuge. Mais la forêt comme un antre de paix serait aussi présente dans *L'Obomsawin* car elle y est le lieu des escapades du Thomas Obomsawin adolescent, de la fête communautaire du « bazou » qui coule, et sert même d'inspiration à la peinture d'Obomsawin pour lui permettre de vivre de son art :

Pis à part de ça, nous autres là, toi et moi, on a le droit de gagner notre vie comme tout le monde, et on peut le faire en faisant une œuvre d'éducation durable... Obom, on parle on parle... Ça te tenterait pas de te lancer dans la peinture esquimaude ou indienne? Y paraît que les deux s'en viennent à la mode. T'as un nom indien toi : ça pourrait t'aider. On devrait essayer... (Obomsawin, 140)

Cependant, la terreur, qui est aussi présente dans le premier chapitre, prend rapidement plus de place dans le roman de Poliquin lorsque la forêt devient agissante.

Dans *Un vent se lève qui éparpille*, l'espace forestier est un refuge pour Joseph le déviant sexuel, un refuge pour Rose qui retourne en enfance, en somme une forêt représentant l'utopie et donc le refuge... avant que les personnages tentent de la manipuler. Après leurs intrusions, c'est comme si la forêt prenait part à une autre revanche, comme dans

L'Obomsawin. Elle n'est pas aussi clairement un personnage que la figure du monstre, mais elle ne demeure pas moins résistante à l'idée de se faire surpasser par l'humain.

Certes, c'est dans le deuxième chapitre, à travers l'analyse de *L'Obomsawin*, que nous discernons vraiment la forêt qui agit, ce monstre-Nature qui rappelle les propos de Margaret Atwood. Mais elle est, en effet, agissante ailleurs. Elle se fait reflet de la psyché des personnages et appelle à l'épreuve dans *La Quête d'Alexandre*. De façon plus concrète, elle occulte le citadin et mène à la crise identitaire du personnage principal. Dans *Un vent se lève qui éparpille*, en plus de son rôle contestataire mentionné ci-haut, elle provoque Rose et l'incite à se tuer, pour mieux la tuer elle-même lorsque Rose choisit la vie. De plus, la forêt pose de nombreux obstacles dans le roman de Dalpé, par son terrain difficile et son camouflage. En effet, la forêt se rend toujours, d'une manière ou d'une autre, synonyme de difficulté.

Il semble aussi que la forêt comme lieu de sexualité soit un thème récurrent. Dans *La Quête d'Alexandre*, l'espace forestier est lié à la découverte de la femme chez Alexandre et à la tentation pour Rose. C'est à la suite de leur rencontre en forêt qu'Alexandre lutte avec de nouvelles émotions :

Ce soir-là Alexandre ne parvenait pas à s'endormir. Il finit par s'assoupir pour se réveiller en sursaut, serrant contre lui l'oreiller rempli de foin et de sa senteur. Dans son rêve, il avait à nouveau tenu le corps souple de Rose dans ses bras. Il avait posé ses lèvres sur le visage doux et velouté et il avait glissé doucement vers les lèvres entrouvertes, telles qu'elles lui étaient apparues quand la jeune femme était évanouie. Puis il s'éveilla tout à fait et le remords s'empara de lui. (QA, 225)

Dans *L'Obomsawin* cependant, le lieu des rencontres amoureuses, qui deviennent plus tard sexuelles, n'est pas nécessairement la forêt :

Au début, ils se voyaient dans le camp de chasse du père de Carmen, sur une île du lac Winnissogan. Ils se retrouvaient là, elle y allait dans le yacht de son père, et lui ramait jusqu'à l'île. Mais après un bout de temps, madame Richer ne voulait plus qu'elle y aille; peut-être qu'elle se doutait de quelque chose. [...] Ils ont fini par trouver un truc.

Ils se voyaient au dépotoir, croyez-le ou non. Personne n'allait jamais là, sauf les ours (Obom, 153).

Notons bien cependant que, même s'il ne s'agit pas d'endroits forestiers, ils y sont apparentés parce qu'ils sont éloignés de la civilisation. Là où « personne n'allait jamais » connote aussi sauvagerie, comme la forêt. Finalement, dans *Un vent se lève qui éparpille*, la forêt est l'endroit de masturbation idéal pour Joseph et les arbres sont un symbole phallique. En somme, comme l'a montré Robert Harrison dans *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, « la forêt révèle que le désir n'est pas vierge. Il ne s'appartient pas, il appartient à tout ce qui partage la pulsion vitale. Le désir est une sorte de volonté frivole qui s'approprie son objet et exproprie son sujet¹⁷³. » La sexualité appartient donc à la forêt parce qu'elle est, elle aussi, fondamentalement *sauvage*.

Un autre point commun de la forêt dans les œuvres du corpus est qu'elle semble toujours associée à une certaine représentation des autochtones. Ces représentations sont variées, certes, mais l'autochtone semble toujours être l'Homme au bois idéalisé, et ne peut donc pas être dissocié de l'espace sauvage par excellence. Dans *La Quête d'Alexandre*, les personnages amérindiens agissent comme guides et connaissent les mœurs de la forêt mieux que tout autre. Dans *L'Obomsawin*, on mentionne que les « Indiens » vivent plus profondément en forêt que les habitants de Sioux Junction parce qu'ils demeurent dans les réserves. L'Obomsawin lui-même fait figure de l'Indien en étant métissé, un amalgame du sauvage et du civilisé. Mais nous avons vu que ces deux facettes ne vivent pas paisiblement en lui. Les autochtones sont aussi présents dans *Un vent se lève qui éparpille* :

En voyant les deux jeunes Indiens éteindre leur « ghetto », se taire brusquement quand l'autre revient sur ses pas vers eux – sans doute parce que les seuls Blancs à leur avoir adressé la parole depuis des années ont été des policiers, ce qui voulait dire qu'ils avaient fait ou étaient en train de faire quelque chose qu'on ne voulait pas qu'ils

¹⁷³ Robert Harrison, *op.cit.*, p.143.

fassent (pas nécessairement quelque chose d'inconvenant ou de mal, encore moins d'interdit ou de punissable, mais seulement quelque chose qu'on avait décidé tout d'un coup ne se faisait pas, pas à cet endroit-là, ou en tout cas pas à ce moment-là, et surtout pas si c'était eux qui le faisaient) (VLQÉ, 141)

S'ils nous apparaissent ici comme des voyous c'est surtout parce qu'ils sont hors de place en ville, qu'ils ne doivent pas être « à cet endroit-là ». En effet, dans toutes les œuvres du corpus, les Indiens et la forêt sont intrinsèques.

Finalement, puisque la forêt est re-présentée dans toute une diversité des points de vue, elle est vécue dans toute une diversité de sens. Pour Dominique Combe, dans « Paysage et identités francophones » il importe aussi de noter les divers moyens de perception :

Le paysage naît ainsi du rapport du sujet et du monde ; il mobilise toutes les facultés de la représentation : la perception (pas seulement la vue, mais également l'ouïe, l'odorat et le toucher), aussi bien que la mémoire ; c'est en somme un "coin de nature vu à travers un tempérament", selon la formule célèbre de Zola.¹⁷⁴

Pour ce qui est des sens, l'ensemble des romans utilisent la vue comme principal outil ; nous y avons droit à des descriptions de la forêt par l'entremise de ce qui est aperçu. C'est seulement dans *Un vent se lève qui éparpille* que l'on accorde une place importante à un autre sens, soit l'odorat, puisque la senteur du pin est partout. Même s'il s'agit d'un pin de parfum d'aérosol, il est important parce qu'il est la plus flagrante reproduction de la fausse forêt.

Portée de l'analyse

Tout au long des œuvres, la forêt symbolique exprime les liens entre les habitants de la région et leur espace sylvestre. Cela étant dit, l'analyse de la forêt éclaire une inquiétude sous-jacente toujours présente. La forêt, lorsqu'elle est mise en relation avec les humains, n'est jamais vulnérable et ne s'avère jamais perdante. Dans *La Quête d'Alexandre*, elle se

¹⁷⁴ Dominique Combe, « Paysage et identités francophones », dans Michel Collot (dir.) et Antonio Rodriguez, *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.14.

montre capable d'éclatement violent par le feu. Sa puissance déchainée est beaucoup plus grande que celle de l'homme qui en assassine un autre. Si, au moment où le feu de forêt surgit en trombe, l'espace se fait l'écho de la réalisation de la violence de l'homme (car Alexandre découvre le meurtrier de son frère), elle se dévoile aussi comme beaucoup plus puissante, capable de remettre la petitesse du geste humain en perspective, parce que la Nature, par l'entremise de son incendie, tue des gens par centaines d'un seul coup. Dans *L'Obomsawin*, la forêt reprend littéralement le dessus, rendant inutile le village de Sioux Junction et effaçant son histoire vive :

la ville sera inondée au printemps prochain pour faire place au barrage du réservoir géant Kinashobi. Pour revoir ce qui restera de la ville dans cinq ans, il faudra se promener en sous-marin ou en scaphandre. Fini Sioux Junction, on tourne la page. Sioux n'existera plus que dans les livres. (Obomsawin, 142)

Dans *Un vent se lève qui éparpille*, lorsque la forêt se dévoile comme étant véritablement impossible à dompter, la relation entre personnage et espace naturel dégénère. Au lieu de communier avec la nature tel que désiré, les personnages s'adonnent au culte du faux. Somme toute, le lien entre les habitants du Nord ontarien et la forêt environnante ne les unit pas, mais il illustre plutôt l'impossible alliance avec le territoire, un danger toujours présent et une terre encore résistante à son apprivoisement.

Pour prendre l'exacte mesure de ce phénomène, il est sans doute nécessaire de revenir à l'extrait du poème de Jean Marc Dalpé cité en exergue :

Gens d'ici
Gens de terre et de forêt
tout le pays au cœur

Gens de chez nous
Nous sommes d'immenses espaces...¹⁷⁵

¹⁷⁵ Jean Marc Dalpé, *Gens d'ici*, Prise de Parole, 1983, p. 14.

La métaphore optimiste de Dalpé se heurte à l'espace résistant, voire intouchable. En dépit des représentations novatrices des rapports entre les personnages et la forêt, les romans demeurent dans la représentation de l'imaginaire forestier traditionnel. Il s'agit plutôt d'un renouvellement de la forêt traditionnelle de l'ombre : « *A sylvan fringe of darkness defined the limits of its cultivation, the margins of its cities, the boundaries of its institutional domain; but also the extravagance of its imagination*¹⁷⁶. » Ce qu'a donc permis l'extravagance de l'imaginaire est un espace où la Nature dans cet espace compte plus que l'humain. Dans la forêt, la grandeur des spectacles naturels et de ses actes rapetisse l'humain, le ramène à ses dimensions « humaines ». Et si nous appartenons au paysage tel que le poétise Dalpé, le patrimoine forestier occulte le patrimoine culturel. L'imaginaire forestier des trois romans franco-ontariens ci-analysés est figure de la temporalité de l'humain, de l'éphémère de notre contribution et, par extension, de la fragilité d'un peuple.

¹⁷⁶ Robert Harrison, *op.cit.*, p. ix Je traduis: « Une périphérie ombragée a défini les limites pour la culture, les marges de ses villes, les frontières de son domaine institutionnel; mais aussi de l'extravagance de son imagination. »

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DU CORPUS

BRODEUR, Hélène, *La Quête d'Alexandre. Chroniques du Nouvel-Ontario.*, Sudbury, Prise de Parole, 1986 [1981].

DALPÉ, Jean Marc, *Un vent se lève qui éparpille*, Sudbury, Prise de Parole, 1999.

POLIQVIN, Daniel, *L'Obomsawin*, nouvelle édition, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [1987].

LIVRES ET CHAPITRES THÉORIQUES

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

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2001 [1943].

_____, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

_____, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

_____, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

_____, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BERTHET, Dominique, « Avant-propos », dans Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9-14.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et Cultures », 1996.

BUREAU, Luc, *Entre l'Eden et l'utopie. Les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Montréal, Québec/Amérique, 1984.

COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988.

CORVOL, Andrée, *L'Homme aux Bois. Histoire des relations de l'homme et de la forêt, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Fayard, 1987.

_____, *L'arbre en Occident*, Paris, Éditions Fayard, 2009.

- CROUZET, Michel, *Espaces romanesques*, Université de Picardie, P.U.F., 1982.
- FERBER, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- FISCHER, Gustave Nicolas, *La psychosociologie de l'espace*, Paris, P.U.F., 1964.
- GERVAIS, Gaétan, « L'Ontario français (1821-1910) » dans Cornelius Jaenen, *Les Franco-Ontariens*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 49-125.
- GILBERT, Anne, *Espaces franco-ontariens*, Ottawa, Le Nordir, 1999.
- GRASSIN, Jean-Marie, « Pour une science des espaces littéraires », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. I-9.
- HARRISON, Robert, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. de Florence Naugrette, Paris, Flammarion, 1993.
- LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.
- MILNE, Lorna, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Francopolyphonies 5 », 2006.
- NASH, Roderick, *Wilderness and the American Mind*, 3^e éd., New Haven, Yale University Press, 1982.
- PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 317.
- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. «BCF», 2001 [1992].
 _____, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997 [1975].
- SAUNDERS, Corinne J., *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*, Cambridge, D. S. Brewer, 1993.
- SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.
- SMITTEN, J. et A. DAGHISTANY, *Spatial Form in the Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- SPENCER, Sharon, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York University Press, 1971.

VAN BAAK, Joost, *The place of Space in Narration*, Amsterdam, Rodopi, 1983.

WEINSGERBER, Jean, *L'espace Romanesque*, Lausanne, Éd. L'âge d'homme, 1978.

WESTPHAL, Bertrand (dir.), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007.

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.

BÉLANGER, Anouk, « Montréal vernaculaire / Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p.13-34.

BONHOMME, Béatrice, « Espace et voix narratives dans le poème contemporain », dans Marc Marti (dir.), *Espace et voix narrative*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Cahiers de narratologie », nouvelle série, n°58, 1999, p. 175-203.

BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 77-94.

BOZZETTO-DITTO, Lucienne, « Jérusalem. Genèse de mythes », dans Juliette VION-DURY, Jean-Marie GRASSIN et Bertrand WESTPHAL (dir.) *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 321-327.

CAMBRON, Micheline, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, 1997, p.23-35.

COMBE, Dominique, « Paysage et identités francophones », dans Michel COLLOT (dir.), et Antonio RODRIGUEZ, *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 13-28.

GAY, Paul, « "Chroniques du Nouvel Ontario" », *Liaison*, n° 16, 1981, p. 10-11.

GODBOUT, Jacques, Caroline ANDREW et Mario POLÈSE, « Lectures de l'urbain », *Recherches sociographiques*, vol. 26, n° 1-2, 1985, p. 179-197.

GRISÉ, Yolande, « La forêt dans le roman "ontariois" », *Études canadiennes / Canadian Studies*, 13^e année, n° 23, 1987, p. 109-222.

_____, « La thématique de la forêt dans deux romans ontariois », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, (41) 1989, p. 269-280.

HAMELIN, Louis-Edmond, « Le rang d'habitat : son espace littéraire », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, (53) 1992, p. 282-300.

HOTTE, Lucie, « 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.

_____, « 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 (dir.) et Johanne Melançon, Sudbury, Prise de Parole, coll. « Agora », 2005, p. 41-57.

_____, « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », *Entre lieux et mémoire. L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, sous la dir. de Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph-Yvon Thériault, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, collection « Amérique française », 2009, p. 337-367.

HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON, « 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.

LABOR, Earle, « Jack London's Symbolic Wilderness: Four Versions », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 17, n° 2, septembre 1962, p. 149-161.

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.

LAFORÉST, Daniel, « Dire la banlieue en littérature québécoise. *La soeur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis », *Globe*, vol. 13, n° 1, 2010, p. 147-165.

LIDDLE, Michel, « Le voyage dans la littérature du Nouvel-Ontario », *Liaison*, n° 39, 1986, p. 22-24.

MANSBRIDGE, Francis, « Narcissism in the modern Canadian novel », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 6, n°2, 1981, p. 232-244.

MAAZAOUI, Abbes, « Poétique des marges et marges de la poétique », *L'Esprit créateur*, vol. 38, n° 1, printemps 1998, p.78-89.

MELANÇON, Benoît, « La littérature montréalaise et les ghettos », *Voix et Images*, vol. 16, n° 3, (48) 1991, p. 482-492.

MORENCY, Jean, « L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada », *@analyses* [en ligne], Dossiers, Identité et altérité, mis à jour le : 10/03/2011, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1783>.

_____, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, 2007, p.83-98.

OUELLET, François, « L'héroïsme de la marge. Les essais de François Paré », *Tangence*, n° 56, décembre 1997, p. 40-65.

_____, « L'Obomsawin ou l'impossible paternité », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, (81), 2002, p. 448-460.

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.

PURDY, Anthony, « Métaphore et métonymie dans *Menaud, maître-draveur* », *Voix et Images*, vol. 12, n° 1, (34) 1986, p.68-85.

RESCH, Yannick, « La Ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 4, n° 2, 1978, p. 244-257.

SIROIS, Antoine, « De l'idéologie au mythe : la nature chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42), 1989, p. 380-386.

TREMBLAY, Emmanuelle, « Une identité frontalière. Altérité et désir métis chez Robert Lalonde et Louis Hamelin », *Études françaises*, Montréal, vol. 41, n° 1, 2005, p. 107-126.

VACHON, Georges-André, « L'espace politique et social dans le roman québécois », *Recherches sociographiques*, vol. 7, n° 3, 1966, p. 259-279.

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>]. Consulté le 23 juin 2010.

_____, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », dans *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM, Limoges, coll. « Espaces Humains », n° 0, 2000, p. 9-40.

DIVERS

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Oh Miami Miami Miami*, Montréal, VLB éditeur, 1990 [1972].

CULLEN BRYANT, William, « Thanatopsis », *Yale Book of American Verse*, ed. Thomas R. Lounsbury, New Haven, Yale University Press, 1912.

DALPÉ, Jean Marc, *Gens d'ici*, Sudbury, Prise de parole, 1983.

_____, *Le Chien*, Sudbury, Prise de parole, coll. «BCF», 2003 [1987].

DOYON-GOSSELIN, Benoît, « Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle », Thèse de doctorat, Université de Moncton, 2008.

DE GOUMOIS, Maurice, *François Duvalet*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1954.

JOLIET, Fabienne, conférence *Le wilderness, une co-naissance nature-société*, Colloque International Interactions Natures/Sociétés, 3-6 mai 2006, La Baule, [en ligne], [http://geolittomer.univ-nantes.fr/StockageUMR/COLLOQUE/pdf/C1_0405_JOLIET.pdf]

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

POULIN, Jacques *Volkswagen blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984.

ROBERT, Paul, *et al.*, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004.

ANNEXE 1

Thomas R. Lounsbury, ed. (1838–1915). Yale Book of American Verse. 1912.

William Cullen Bryant. 1794–1878

16. **Thanatopsis**

TO HIM who in the love of Nature holds
Communion with her visible forms, she speaks
A various language; for his gayer hours
She has a voice of gladness, and a smile
And eloquence of beauty, and she glides 5
Into his darker musings, with a mild
And healing sympathy, that steals away
Their sharpness, ere he is aware. When thoughts
Of the last bitter hour come like a blight 10
Over thy spirit, and sad images
Of the stern agony, and shroud, and pall,
And breathless darkness, and the narrow house,
Make thee to shudder, and grow sick at heart;—
Go forth under the open sky, and list
To Nature's teachings, while from all around— 15
Earth and her waters, and the depths of air—
Comes a still voice—Yet a few days, and thee
The all-beholding sun shall see no more
In all his course; nor yet in the cold ground,
Where thy pale form was laid, with many tears, 20
Nor in the embrace of ocean, shall exist
Thy image. Earth, that nourished thee, shall claim
Thy growth, to be resolved to earth again,
And, lost each human trace, surrendering up
Thine individual being, shalt thou go 25
To mix forever with the elements;
To be a brother to the insensible rock,
And to the sluggish clod, which the rude swain
Turns with his share, and treads upon. The oak
Shall send his roots abroad, and pierce thy mould. 30
Yet not to thine eternal resting-place
Shalt thou retire alone, nor couldst thou wish
Couch more magnificent. Thou shalt lie down
With patriarchs of the infant world,—with kings,
The powerful of the earth,—the wise, the good, 35
Fair forms, and hoary seers of ages past,
All in one mighty sepulchre. The hills
Rock-ribbed and ancient as the sun; the vales
Stretching in pensive quietness between;

The venerable woods—rivers that move 40
 In majesty, and the complaining brooks
 That make the meadows green; and, poured round all,
 Old Ocean's gray and melancholy waste,—
 Are but the solemn decorations all
 Of the great tomb of man! The golden sun, 45
 The planets, all the infinite host of heaven,
 Are shining on the sad abodes of death,
 Through the still lapse of ages. All that tread
 The globe are but a handful to the tribes
 That slumber in its bosom.—Take the wings 50
 Of morning, pierce the Barcan wilderness,
 Or lose thyself in the continuous woods
 Where rolls the Oregon, and hears no sound,
 Save his own dashings,—yet the dead are there:
 And millions in those solitudes, since first 55
 The flight of years began, have laid them down
 In their last sleep—the dead reign there alone.
 So shalt thou rest; and what if thou withdraw
 In silence from the living, and no friend
 Take note of thy departure? All that breathe 60
 Will share thy destiny. The gay will laugh
 When thou art gone, the solemn brood of care
 Plod on, and each one as before will chase
 His favorite phantom; yet all these shall leave
 Their mirth and their employments, and shall come 65
 And make their bed with thee. As the long train
 Of ages glide away, the sons of men,
 The youth in life's green spring, and he who goes
 In the full strength of years, matron and maid,
 The speechless babe, and the gray-headed man— 70
 Shall one by one be gathered to thy side
 By those, who in their turn shall follow them.

So live, that when thy summons comes to join
 The innumerable caravan which moves
 To that mysterious realm, where each shall take 75
 His chamber in the silent halls of death,
 Thou go not, like the quarry-slave at night,
 Scourged to his dungeon, but, sustained and soothed
 By an unfaltering trust, approach thy grave
 Like one who wraps the drapery of his couch 80
 About him, and lies down to pleasant dreams.

*"Thanatopsis" is reprinted from Yale Book of American Verse. Ed. Thomas R. Lounsbury.
 New Haven: Yale University Press, 1912.*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
Introduction	1
<i>Contexte de l'étude.....</i>	4
<i>Approche critique.....</i>	7
<i>Présentation du corpus.....</i>	10
<i>Conceptualisation</i>	11
CHAPITRE 1.....	16
Les rapports émotionnels à la forêt dans <i>La Quête d'Alexandre</i>	16
<i>L'espace comme décor.....</i>	16
<i>Au-delà du décor : les rapports avec la forêt.....</i>	22
<i>La forêt de l'errance</i>	24
<i>La forêt du refuge.....</i>	31
<i>La forêt de la terreur.....</i>	33
<i>Une forêt amalgame.....</i>	38
CHAPITRE 2.....	39
La forêt agissante dans <i>L'Obomsawin</i>	39
<i>La forêt en trois temps.....</i>	40
<i>Le premier visage du monstre : le feu.....</i>	45
<i>Le deuxième visage du monstre : l'eau.....</i>	48
<i>Le paradigme à l'œuvre dans les personnages</i>	52

<i>La Nature victorieuse</i>	55
CHAPITRE 3	57
Le culte de la fausse forêt dans <i>Un vent se lève qui éparpille</i>	57
<i>L'appel de la forêt</i>	57
<i>Joseph et la femme-forêt</i>	63
<i>Rose et l'appel de la mort</i>	67
<i>La fausse forêt</i>	72
<i>L'utopie inatteignable</i>	78
CONCLUSION	80
<i>Retour sur le concept de « forêt »</i>	81
<i>Comparaison des rôles de la forêt</i>	84
<i>Portée de l'analyse</i>	87
BIBLIOGRAPHIE	90
ŒUVRES DU CORPUS.....	90
LIVRES ET CHAPITRES THÉORIQUES	90
ARTICLES.....	92
DIVERS	94