

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE DE LA FORÊT LAURENTIENNE DANS LE ROMAN
HÉLIER, FILS DES BOIS DE MARIE LE FRANC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES PROFIL RECHERCHE

PAR

JUSTINE DUCLOS

AOÛT 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux et celles qui m'ont accompagnée de près ou de loin dans l'écriture de ce mémoire. L'écriture, la réécriture, la lecture et la relecture auront demandé beaucoup d'efforts et votre présence m'a aidée à ne pas abandonner.

Un merci particulier à Rachel Bouvet, ma directrice, qui m'a permis de mettre les pieds dans deux groupes extraordinaires, celui du GRIVE et de la Traversée, qui m'ont, eux aussi, nourrie durant cette recherche. Merci d'avoir corrigé un nombre incalculable de fois ce mémoire et d'avoir permis qu'il devienne ce qu'il est aujourd'hui.

Un immense merci à Sophie qui a été une alliée durant ces années de maîtrise, une partenaire d'écriture qui me donnait de la motivation lorsque j'en avais besoin. Sans toi, la maîtrise n'aurait pas été aussi drôle.

Un merci spécial à ma famille qui m'a soutenue malgré les difficultés de parcours. Vous n'avez jamais cessé de croire en moi en je peux maintenant dire que j'ai réussi grâce à vous.

Enfin, un immense merci à Marie Le Franc qui m'a montrée que le bonheur se trouve dans les choses simples de la vie, comme dans le bruissement des feuilles ou sur la terre humide sous des pieds nus. Grâce à son texte, j'ai pu me rappeler ce que c'était que le moment présent.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Apprentissage du monde des bois.....	10
1.1 L'étude de l'espace	10
1.2 La perception du paysage par une écrivaine-voyageuse : Marie Le Franc.....	18
1.3 L'altérité du monde des bois.....	26
1.4 L'expérience polysensorielle	32
1.4.1 La vue.....	35
1.4.2 L'ouïe	37
1.4.3 Le toucher.....	40
CHAPITRE 2 Les perceptions de la forêt	43
2.1 La forêt comme un territoire des confins.....	43
2.2 Les effets de l'immensité.....	45
2.3 L'échec de la pensée cartésienne dans la forêt Tremblante.....	50
2.4 Le silence et la lenteur dans la forêt québécoise.....	55
2.5 La forêt sauvage.....	59
2.6 Rites de passage et ensauvagement	61
2.6.1 Rite de l'amour et du devenir homme.....	67
CHAPITRE 3 Les différents modes d'habiter en forêt	75
3.1 Habiter la forêt par le déplacement.....	75
3.1.1 Changement de perspective et changement de milieu	78
3.2 Le parcours	81
3.2.1 Les lignes du parcours.....	82
3.3 Reconnaître les signes.....	88
3.4 Se perdre en forêt.....	91
3.5 Habiter le cottage.....	95
3.5.1 Habiter la hutte.....	98
CONCLUSION	103

BIBLIOGRAPHIE 109

RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur les différentes manières d’être en relation avec la forêt laurentienne. L’expérience que le sujet entreprend en entrant en forêt participe à l’élaboration d’une nouvelle façon de percevoir le territoire et la vie qui nous entoure. Que ce soit par le changement de lieu ou par l’ouverture d’esprit face à ce qui est autre, l’entrée en forêt crée une métamorphose du sujet que nous étudierons grâce au roman *Héliel, fils des bois* de Marie Le Franc, publié en 1930. Nous ferons appel à la géopoétique, la géocritique ainsi qu’à l’ethnocritique pour étudier certaines notions au sein du roman. Le premier chapitre s’intéresse à la représentation des paysages qui est faite de manière sensible et vivante et qui crée une toute nouvelle représentation de la forêt québécoise. Ainsi, grâce aux notions d’altérité, de polysensorialité, de territoires des confins, de rites de passage, de parcours et d’habiter, nous verrons en quoi l’apprentissage du monde des bois est bénéfique pour guérir d’une crise existentielle. Le deuxième chapitre se penche sur l’analyse de la forêt comme territoire des confins. La forêt lointaine participe à la métamorphose de la protagoniste. En effet, elle réussit à s’adapter au nouveau territoire qu’elle arpente et peut, ainsi, découvrir une nouvelle facette d’elle-même. Dans le troisième chapitre, les études sur l’habiter et le parcours montreront comment le déplacement et l’adaptabilité sont des concepts importants pour comprendre la vie en forêt. Les théories sur la cabane proposent une nouvelle manière d’être en contact avec la forêt, et ainsi une nouvelle manière d’habiter un lieu. En ce sens, la métamorphose de la protagoniste passe par l’entrée dans un territoire inconnu. La forêt laurentienne lui permet de voir clair en soi.

Mots clés : Forêt, expérience, géopoétique, géocritique, Marie Le franc, *Héliel, fils des bois*, paysage, confins, habiter

ABSTRACT

This essay examines the different ways of relating to the Laurentian forest. The experience that the subject undertakes by entering the forest contributes to the development of a new way of perceiving the territory and the life that surrounds us. Whether through the change of location or through the open-mindedness towards what is different, entering the forest creates a metamorphosis of the subject that we will study through the novel *Héliel, fils des bois* by Marie Le Franc, published in 1930. We will use geopoetics, geocriticism and ethnocriticism to study certain notions within the novel. The first chapter focuses on the representation of landscapes that is done in a sensitive and lively way and that creates a completely new representation of the Quebec forest. Thus, thanks to the notions of otherness, polysensoriality, territories of the borders, rites of passage, journey and dwelling, we will see how learning about the world of the woods is beneficial for healing from an existential crisis. The second chapter focuses on the analysis of the forest as a territory of the borders. The distant forest participates in the metamorphosis of the protagonist. Indeed, she succeeds in adapting to the new territory she explores and can, thus, discover a new facet of herself. In the third chapter, studies on dwelling and the journey will show how movement and adaptability are important concepts for understanding life in the forest. Theories on the cabin propose a new way of being in contact with the forest, and thus a new way of inhabiting a place. In this sense, the metamorphosis of the protagonist involves entering an unknown territory. The Laurentian forest allows her to see clearly within herself.

Keywords: Forest, experience, geopoetics, geocriticism, Marie Le Franc, *Héliel, fils des bois*, landscape, confines, inhabit

INTRODUCTION

L'environnement, et plus particulièrement la nature, fait bien souvent office de lieu que nous voulons protéger et préserver. En fait, alors que la majorité des individus vivent en communauté se situant surtout en ville ou dans des villages, les espaces¹ naturels sont plutôt perçus comme des endroits à part. Ainsi, ces territoires sont souvent imaginés, fantasmés, ou même craints. Là où la nature est encore reine, les individus y sont majoritairement absents. Territoire étrange, vaste et dangereux, la forêt dans sa totalité crée des opportunités qui ne peuvent être possibles au sein d'un lieu². La forêt peut contenir plusieurs lieux pour une personne poursuivant le désir de la connaître et de la vivre (une cabane, une berge, un point de vue sur une montagne, etc.). Cependant, nous envisageons la forêt elle-même comme un espace puisqu'elle englobe une multitude de perceptions pouvant se subdiviser en plusieurs expériences différentes qui rendent compte d'une réalité forestière comprise dans sa globalité. C'est dans cette optique que nous nous proposons d'étudier la figure de la forêt dans le roman *Héliel, fils des bois* de Marie Le Franc³. Avec ce mémoire, nous voulons donc souligner l'importance qu'a eue Marie Le Franc dans le corpus québécois grâce à sa description détaillée de la forêt laurentienne. L'envergure que prend la forêt dans le roman *Héliel, fils des bois* crée une représentation différente de ce qui a été autrefois mis de l'avant. En ce sens, la forêt de Le Franc est sensible, vivante et forte. La sensualité présente dans l'œuvre est véhiculée par la beauté du mont Tremblant et celui-ci est partie prenante de la nouvelle vie de la protagoniste. Puisque l'autrice a, elle-même, accordé beaucoup d'importance aux savoirs acquis en forêt au cours de sa vie, nous ferons l'hypothèse que cette expérience est le véhicule premier de son inspiration. En effet, cela se reflète dans l'œuvre, c'est ce qui rend le roman empreint de vie et de sensibilité. Alors que plusieurs critiques ont relié l'histoire de Le Franc avec celle de la protagoniste, Julienne, faisant ainsi une étude presque biographique de l'œuvre, il sera question, pour nous, de mettre en

¹ L'espace sera défini comme un « [m]ilieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables (concept philosophique dont l'origine et le contenu varient suivant les doctrines et les auteurs). » Définition tirée du dictionnaire en ligne CNRTL.

² Le lieu sera défini comme une « [p]ortion déterminée de l'espace ». Définition tirée du dictionnaire en ligne CNRTL.

³ Le Franc, Marie, *Héliel, fils des bois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2008 [1930], 278 p. Dans ce mémoire, les numéros de page seront indiqués directement après les citations extraites du roman, qui sera identifié grâce à l'abréviation H.

lumière la manière qu’a l’écrivaine de dépeindre la forêt laurentienne. Si ses nombreuses randonnées ont enrichi l’écriture du roman, il ne sera pourtant pas question de lier la vie de l’autrice avec la vie de son personnage puisque nous nous intéressons à la manière dont est décrite la forêt. C’est en ce sens que la problématique de ce mémoire se penche sur l’expérience de la forêt laurentienne dans le roman *Héliel, fils des bois*. La pratique du territoire est une partie intégrante du travail artistique de l’écrivaine et cela se ressent dans ses récits. Le roman met en scène des thématiques qui enrichissent le rapport à la forêt québécoise.

Ces thèmes seront observés grâce à la perspective géopoétique qui met de l’avant la perception et l’expérience des lieux donnés. En fait, cette approche interdisciplinaire tente de connecter les arts et les sciences avec le monde. C’est pourquoi le lieu a toujours une place prépondérante au sein de l’analyse, priorisant ainsi un rapport à l’espace à la fois expérientiel et sensible. Le théoricien Kenneth White, récemment décédé, a développé l’Institut international de géopoétique en publiant notamment quelques textes fondateurs. White décrit la géopoétique comme étant une approche profondément ancrée dans le monde et comme il le mentionne dans un article du site internet de l’Institut :

Si, vers 1978, j’ai commencé à parler de « géopoétique », c’est, d’une part, parce que la terre (la biosphère) était, de toute évidence, de plus en plus menacée, et qu’il fallait s’en préoccuper d’une manière à la fois profonde et efficace, d’autre part, parce qu’il m’était toujours apparu que la poétique la plus riche venait d’un contact avec la terre, d’une plongée dans l’espace biosphérique, d’une tentative pour lire les lignes du monde.⁴

Le préfixe « géo » associé au suffixe « poétique » montre le but premier de Kenneth White : celui de lier sa manière d’être avec le monde. En ce sens, parcourir le monde et y porter une grande attention participe à la connaissance de soi et de ce qui nous entoure. Cette approche connecte le sujet avec l’espace, intégrant ainsi l’expérience spatiale dans les pratiques du quotidien. La géopoétique est donc une approche interdisciplinaire puisque notre conception du monde interfère avec tout type de discipline, que ce soient les sciences naturelles, les arts, la philosophie, ou autre.

⁴ Institut International de Géopoétique, en ligne, <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>, consulté le 2 septembre 2024.

De plus, nous ferons appel à une autre approche littéraire qui aborde des thèmes nous permettant d'entrer plus en profondeur dans l'espace du roman à l'étude : celle de la géocritique. La géocritique est une approche qui a été développée par Bertrand Westphal et qui s'intéresse à des thèmes géographiques dans la littérature. Avec une approche bien souvent comparative, la géocritique se penche, de prime abord, sur la représentation d'un lieu dans l'ensemble de la littérature. Cette manière de procéder est complexe et s'applique plus facilement à l'image de la ville. Par exemple, les représentations de Paris ou de Londres sont nombreuses dans la littérature mondiale. C'est à partir des notions de polysensorialité, d'altérité, de stratigraphie et de multifocalisation que Westphal analyse les textes. Ces deux approches orienteront les grandes lignes de notre analyse. Même si nous ne travaillons pas sur le thème de la ville, la théorie de Westphal nous permet d'examiner en profondeur les notions de polysensorialité et d'altérité, qui sont toutes les deux des notions qui permettent de comprendre des aspects prédominants du roman. Il y a certaines limites lorsqu'il est question de la géocritique de Westphal à cause de sa manière d'étudier les lieux en les comparant entre eux dans l'entièreté de la littérature. Toutefois, nous nous contenterons d'utiliser ces notions sans pour autant suivre la démarche comparatiste qui est celle de la géocritique. Autrement dit, nous ne chercherons pas à comparer le roman de Le Franc à d'autres romans mettant en scène la forêt laurentienne. C'est, en effet, l'approche géopoétique qui prédomine dans notre analyse et non l'approche géocritique.

Nous nous sommes intéressée à l'autrice Marie Le Franc en raison de sa forte appartenance au territoire. En fait, même si l'autrice est d'origine bretonne, ses romans s'inscrivent tout autant dans la littérature québécoise que dans la littérature française. Marie Le Franc est née en 1879 à Banastère-en-Sarzeau, en Bretagne. Déjà, au début de sa vie, elle ressent le besoin de voyager. En plus d'être une autrice, Le Franc est une écrivaine-voyageuse. L'appel de l'aventure et une correspondance avec le journaliste Arsène Bessette l'amènent à Québec pour la toute première fois en 1906. Dès son arrivée à Montréal, elle est séduite par les gens et l'espace du Nord. En effet, elle y accorde beaucoup d'importance et le Québec « commence subrepticement à tisser sa toile, jusqu'à ce que celle-ci ne puisse plus lutter⁵ » contre son amour de l'Amérique. C'est alors qu'elle développe une immense affection pour ce pays de froid, de neige et de forêts. Ayant déjà diffusé

⁵ Aurélien Boivin et Gwénaëlle Lucas, dir., *La rencontre de la Bretagne et du Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 8.

quelques poèmes, Le Franc publie son premier livre un an après la Première Guerre mondiale et, quelques années plus tard, en 1925, elle écrit son roman *Grand Louis l'innocent*, qui lui vaut le prix Femina deux ans après. Ce roman se déroule dans les landes bretonnes et présente, de manière très poétique, la beauté du lieu dans lequel Le Franc a grandi. Celle-ci, par deux fois, a choqué le public avec les histoires d'amour qu'elle mettait en scène dans ses romans. Tout comme avec *Héliel, fils des bois*, publié cinq ans plus tard, la critique a été scandalisée par *Grand Louis l'innocent* à cause de la relation amoureuse entre une jeune femme et un homme simple qui est, d'une certaine manière, connecté avec la lande. Ainsi, ces deux romans présentent une protagoniste féminine qui tombe non seulement amoureuse d'un jeune homme, mais aussi du territoire dans lequel elle évolue. De plus, ces deux livres montrent l'appartenance de l'autrice à ses deux contrées, la Bretagne et le Québec. Depuis qu'elle a mis les pieds au Canada, elle est déchirée entre sa nation bretonne et son amour pour le Québec. Durant une grande partie de sa vie, elle a fait des allers-retours entre la France et le Québec. Par ses nombreux voyages et son style de vie nomade, Le Franc cherche, d'une certaine manière, son appartenance en tant que personne, mais aussi en tant qu'écrivaine. L'entièreté de son corpus se divise entre le Canada et la Bretagne, entre la forêt et la mer. Elle ressent le besoin de vivre dans ces deux endroits : « Entre la fascination de la mer et l'envoûtement de la forêt du Grand Nord, il n'y a pas de choix possible, mais l'obligation de les vivre tous les deux, alternativement. Chaque séjour prolongé dans l'un fait ressentir l'absence et le manque de l'autre.⁶ » Ces deux régions ont marqué son identité, et surtout son art. Au moment de son arrivée en Amérique du Nord, elle a été séduite par les paysages sauvages du Québec. Le roman *Maria Chapdelaine*⁷ de Louis Hémon a joué un grand rôle dans son désir de découvrir la forêt⁸. Grâce à ce roman, elle s'est dirigée vers cet espace et y a rencontré un bon nombre de Québécois qui l'ont marquée. Son appréciation du roman de Hémon l'a poussée à découvrir ce grand territoire sauvage, et elle a utilisé son expérience pour écrire ses récits : « Son inspiration, elle ne la puisera pas dans les livres, mais dans la vie.⁹ » L'idée de l'expérience est donc prépondérante dans l'œuvre de cette romancière puisqu'elle est réellement allée découvrir les lieux qu'elle dépeint dans ses

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Québec, Bibliothèque Québécoise, 1994 [1916], 214 p.

⁸ Paulette Collet, *Marie Le Franc : deux patries, deux exils*, Sherbrooke, Naaman, 1976, p. 35-36.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

livres et cela donne une tout autre dimension aux textes. En effet, Le Franc se mettait dans des positions qui la rapprochaient du territoire :

Cette petite femme qui part seule faire de longues randonnées dans les lieux les plus sauvages, qui loge dans des cabanes isolées, est pourtant une grande peureuse. Mais la peur n'est-elle pas un élément essentiel dans l'attirance que ressent la romancière pour la forêt canadienne [...] ? [...] Avoir peur, c'est vivre – et vivre intensément.¹⁰

Son attirance pour la forêt québécoise a été très présente dans sa découverte du pays, mais aussi dans sa pratique d'écriture. Comme nous le verrons dans les trois chapitres suivants, ces thèmes se retrouvent dans le roman de Marie Le Franc. Non seulement l'exploration des territoires sauvages est montrée dans le récit, mais la fascination pour ces endroits y est aussi présentée. Elle est la première romancière à exposer un point de vue féminin sur la forêt laurentienne¹¹. En 1928, elle commence une série de voyages au Tremblant, qu'elle fait durant l'été et, deux ans plus tard, elle publie le roman *Héliel, fils des bois*. Au Québec, elle écrit dans le contexte de la Grande Crise. Ce livre s'inscrit dans la période littéraire québécoise du terroir. Alors que, dans ces années-là, le travail de la terre, la campagne et la religion étaient mis de l'avant, le roman *Héliel, fils des bois* ne s'inscrit pas dans ces idéologies qui sont véhiculées par ses contemporains. C'est cependant durant cette période que naissent la plupart de ses œuvres québécoises. En 1934, Le Franc publie le roman *La rivière solitaire* qui, contrairement au roman *Héliel, fils des bois*, s'intéresse à la colonisation d'un nouveau territoire et à la manière de vivre dans un lieu hostile et froid. Ce roman, par les thèmes présentés, s'inscrit plus facilement dans l'idéologie littéraire du terroir. Toutefois, elle est, encore une fois, allée vivre l'expérience du milieu puisqu'elle a accompagné un groupe de femmes de la région de Gatineau partant s'installer au Abitibi pour ensuite utiliser cette expérience dans la création de son roman. C'est donc un récit fondé sur l'expérience.

Les critiques ont souvent mis au premier plan l'histoire amoureuse présentée dans les romans de Le Franc. En effet, *Héliel, fils des bois* a été longtemps critiqué à cause du choix que Julianne fait à la fin de son aventure. Bien qu'elle ait créé des liens avec Renaut, un jeune Français en vacances durant une partie de son séjour, elle choisit de rester avec Héliel en forêt. Il était alors improbable

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ Rachel Bouvet, « Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité » Introduction, dans Marie Le Franc *Héliel, fils des bois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 5.

qu'une jeune fille de bonne famille puisse choisir un homme rustre à la place d'un homme de culture. Alors les critiques se sont insurgées face à cette décision qui ne reflétait pas, selon eux, la bonne voie à prendre. Dans ce mémoire, nous tenterons de mettre à l'arrière-plan l'intrigue amoureuse pour ainsi nous concentrer sur la représentation de la forêt. Au moment de sa parution, la critique québécoise a souligné l'absence de rebondissement et d'intrigue dans ce roman. Par ailleurs, plusieurs ont reproché à l'histoire de reprendre le « mythe des espaces vierges¹² » et de ne pas avoir renouvelé ce concept. Certains ont même été choqués par le personnage de Julienne à cause de « l'attraction de cette femme pour un homme sans instruction [et] l'apologie qui y serait faite d'un retour à la nature »¹³. Toutefois, certaines critiques ont tout de même souligné l'efficacité avec laquelle l'autrice rend compte d'une vie en forêt et comment les émotions y sont vécues dans un endroit reculé de la civilisation citadine. En fait, ce roman n'est pas centré sur les mystères ou l'intrigue amoureuse, mais plutôt sur la transformation d'une jeune femme privilégiée en habitante des bois. En effet, il semble que les relations qu'ont les personnages principaux avec le Tremblant constituent la majeure partie du roman. Paulette Collet, autrice d'un livre sur la vie de Marie Le Franc, a proclamé que l'intrigue « se confond si bien avec le paysage qu'on ne sait plus si c'est le cœur de l'homme ou celui de la nature que la romancière pénètre jusqu'aux tréfonds¹⁴ ». Nous démontrerons, dans ce mémoire, que c'est effectivement le cœur de la forêt que Le Franc nous fait découvrir, mettant ainsi l'histoire amoureuse au second plan du roman.

Hélier, fils des bois a été réédité en 2011 dans la collection Jardin de Givre des Presses de l'Université du Québec (PUQ). Cette réédition permet au roman de renaître sous un nouveau jour pour ainsi célébrer son appartenance aux paysages québécois nordiques. Depuis cette réédition, le paysage sylvestre de la forêt québécoise est de plus en plus étudié par les critiques. Un court article écrit par Marie-Ève Sévigny s'intitulant « Hélier, fils des bois : Esprit des eaux, dieu des forêts »¹⁵ promeut le lien qu'avait Le Franc avec les espaces qu'elle a côtoyés toute sa vie. De plus, l'article

¹² Judy Quinn, « Hélier, fils des bois », dans *Nuit blanche magazine littéraire*, en ligne, <https://nuitblanche.com/commentaire-lecture/helier-fils-des-bois>, consulté le 1 septembre 2024.

¹³ *Ibid.*, en ligne, consulté le 1 septembre 2024.

¹⁴ Collet, *op cit.*, p. 18.

¹⁵ Marie-Ève Sévigny, « Hélier, fils des bois : Esprit des eaux et dieu des forêts », *Entre les lignes*, vol 8, n. 3, 2012, p. 28-29.

de Maude Flamand-Hubert¹⁶ s'intéresse à la vision de la forêt au 20^e siècle et elle utilise, entre autres, le roman de *Le Franc* pour parler de la nature. Ainsi, le roman de *Le Franc* se réactualise grâce aux thèmes présentés qui résonnent avec les enjeux environnementaux d'aujourd'hui. En d'autres termes, les interprétations qui y sont présentées se lient avec les problématiques d'aujourd'hui.

Le roman de *Le Franc* se déroule autour des années 1930 en Amérique du Nord. Cette œuvre raconte l'histoire de Julienne, jeune femme de 26 ans, qui vit un mal-être face à sa communauté. En fait, ne se sentant plus très bien dans son milieu, elle décide de se retirer, le temps d'un été, pour aller prendre des vacances au Tremblant, un domaine comportant quelques cottages qui priorisent la forêt, la pêche et toutes activités extérieures. Durant ses vacances, elle fait la rencontre d'Héliér, un homme des bois qui se charge des nouveaux arrivants. Bien qu'ils soient très différents, Julienne et lui se lient d'amitié lorsque le jeune homme lui montre la beauté de la forêt québécoise. Il lui fait découvrir plusieurs randonnées en montagne ainsi que plusieurs promenades en canot sur la rivière. Grâce à lui, Julienne apprend à connaître cette forêt qui l'attire tant. Ainsi, petit à petit, la jeune femme se moule aux savoirs d'Héliér et adopte ses habitudes, se concentrant de plus en plus sur le moment présent et sur les expériences que la forêt lui fait vivre. Vers le milieu de ses vacances, elle croise Renaut, un vieil ami qu'elle a jadis rencontré en France. Elle passe alors beaucoup de temps en sa compagnie, parlant avec lui de livres, de philosophes et de poésie, ce qui la mène à délaisser Héliér. Pour Julienne, Renaut représente sa vie élitiste et culturelle en France, alors qu'Héliér est, lui, lié à la simplicité de la forêt du Tremblant. Durant ces périodes où les deux hommes gravitent autour d'elle, Julienne continue d'appivoiser le Tremblant et d'apprendre les savoirs de la forêt. Vers la fin du roman, pour couronner ses vacances au Tremblant, Julienne gravit la grande montagne avec Renaut. Trop sûre d'elle, elle perd le chemin et les deux amis s'égarent au milieu des bois. Renaut et elle voient les choses différemment quant à la manière de sortir de cette forêt et c'est à ce moment que Julienne ressent la division profonde qui s'opère entre elle et le jeune homme. La jeune femme, ayant côtoyé la forêt tout l'été et ayant montré un grand intérêt envers ses savoirs, semble avoir un lien avec le Tremblant que Renaut n'a pas. Elle a confiance en la forêt et celle-ci lui permet de voir clair en elle. Lorsqu'ils sont retrouvés par Héliér, elle

¹⁶ Maude Flamand-Hubert, « "L'homme en face d'une nature qui le repousse" : forêt et territoire dans la littérature de la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol 68, n. 3-4, 2015, p. 302-324.

comprend qu'elle ne peut vivre avec un homme comme Renaut qui l'entraînerait dans la vie citadine qu'elle a fuie. Le roman se termine sur un dénouement qui laisse sous-entendre que Julianne a décidé de rester au Tremblant avec Hélier. Ainsi, les thèmes de la découverte de soi, de la crise existentielle, de la forêt et de l'ouverture d'esprit s'inscrivent dans le roman de *Le Franc* et permettent de créer une toute nouvelle relation à la forêt.

Ce mémoire sera divisé en trois chapitres qui analyseront chacun à leur manière l'expérience de la forêt dans le roman. En premier lieu, le chapitre un s'intéresse à toutes les formes d'apprentissage que vit Julianne durant son immersion au Tremblant. L'appartenance de l'écrivaine à la forêt rend les descriptions de celle-ci plus sensibles et chargées d'émotions. De plus, nous utiliserons le concept d'altérité pour étudier la relation entre Julianne et Hélier puisque la présence du jeune homme teinte le rapport à la forêt d'une forme d'ouverture d'esprit et d'acceptation. Ainsi, Julianne découvre la forêt par l'entremise d'Hélier et elle peut comprendre cette entité plus facilement grâce à ses enseignements. Pour clore ce chapitre, l'étude de la polysensorialité, telle que pensée par Alain Corbin et Luc Bureau, nous permettra d'explorer l'expérience qu'a Julianne du paysage et de montrer en quoi celle-ci embellit l'espace, créant ainsi un lien profond entre la protagoniste et le territoire.

En deuxième lieu, le second chapitre se penche sur l'entité forestière et tente de montrer comment celle-ci repose sur un discours préconçu qui est à la base de son imaginaire. La forêt comme territoire des confins, comme lieu de l'immensité intime, comme lieu silencieux, lent, sauvage nous a menée à questionner la présence des rites de passage. L'approche ethnocritique et la théorie de Van Gennep nous permettront de comprendre la manière dont la forêt guide Julianne dans sa métamorphose. Le changement dans la psyché de Julianne se fait par les trois étapes de passage qui ont été théorisées par Van Gennep : la phase de séparation, la phase de marge et la phase d'agrégation. En effet, territoire lointain et solitaire, la forêt permet un retour vers soi qui crée un changement dans la manière de vivre de Julianne. Cela nous mène, en troisième lieu, au tout dernier chapitre qui s'intéresse aux modes d'habiter en forêt. Territoire en dehors de la civilisation, celui-ci nécessite une manière d'être au monde qui est différente de celle présente dans les civilisations occidentales. Les théories du parcours seront convoquées pour étudier la manière qu'a Julianne de se déplacer et pour comprendre comment cela forge sa relation avec le Tremblant. Nous utiliserons la théorie du géographe Olivier Lazzarotti et son concept d'habiter par la mobilité. De plus, le

parcours sera aussi analysé grâce à l'ouvrage de Tim Ingold, *Lines*, qui nous permettra de comprendre comment les personnages évoluent en forêt par le déplacement. Nous verrons ainsi que, Julianne, à cause d'une crise existentielle, remet en question sa manière de vivre et, par le parcours, se découvre elle-même en même temps qu'elle découvre le territoire. Reconnaître les signes de la forêt et les lignes de parcours participe à l'élaboration d'un soi nouveau, ce qui permet d'habiter un nouveau type de territoire. De plus, nous nous attarderons sur les manières qu'a la protagoniste d'habiter la forêt, en faisant appel aux théories de Gaston Bachelard et de Jean-Paul Loubes. Comme nous le montrerons, habiter une cabane ou une hutte en forêt, enrichit le lien entre la protagoniste et le dehors puisqu'il n'y a aucune séparation nette entre l'intérieur et l'extérieur. Ainsi, Julianne tisse sa manière d'être avec la grande forêt.

CHAPITRE 1

Apprentissage du monde des bois

1.1 L'étude de l'espace

Depuis la montée en popularité de la question de l'espace dans les sciences sociales¹⁷, les lieux tendent à être plus analysés, dans les études littéraires, surtout grâce à de nouvelles approches comme la géopoétique. Celle-ci poursuit le but de mettre en évidence l'espace dans les récits pour ainsi créer un nouveau savoir du territoire. Kenneth White en est le fondateur. Né en 1936 et mort récemment en août 2023, il a produit beaucoup d'essais, comme *Le plateau de l'albatros* et *L'esprit nomade*, qui ont théorisé des concepts clés au sein de la géopoétique. Il fonde, en 1989, l'Institut International de Géopoétique visant à rassembler des gens qui nourrissent un désir de reconnecter avec le monde : « [p]lutôt que de favoriser l'appartenance à une nationalité, à une ethnie, à une langue, à une religion, à un parti politique, à une conviction idéologique, la géopoétique privilégie cette appartenance commune à la Terre, partagée par l'ensemble des êtres humains.¹⁸ » En oubliant leur rapport à la terre, les humains perdent le sentiment premier qui est celui d'habiter un espace qui peut leur apprendre beaucoup sur eux-mêmes. En ce sens, la géopoétique concentre son champ d'études sur la terre, l'espace, les lieux et les territoires pour que surgissent un savoir nouveau dépourvu de filtres et de discours préconçus. L'ouverture face au dehors et à l'inconnu est l'élément premier de toutes les activités géopoétiques. Selon White, l'humanité a besoin d'une base commune, et le seul aspect que tout être humain partage est le monde :

Or, un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'esprit et la terre. Quand ce rapport est inepte et insensible, on n'a, effectivement, que de l'immonde. Pour qu'il y ait monde au sens plein du mot, un espace commun appelant à une vie dense et intense, il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil, intelligent.¹⁹

La géopoétique promeut la perception sensible du dehors. Pour cette raison, le géopoéticien adopte une posture d'ouverture face à la terre et il peut ainsi créer un rapport sensible avec le dehors. Par

¹⁷ Michel Collot, « Le tournant spatial », *Pour une géographie littéraire*, Paris, J. Corti, 2014, 280 p.

¹⁸ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 5.

¹⁹ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, Marseille, Le mot et le reste, 2018 [1994], p. 26.

conséquent, cette approche va de pair avec le désir d'explorer l'extérieur puisque l'appel du dehors est primordial pour entamer une réflexion géopoétique :

La géopoétique place au premier plan de ses préoccupations l'exploration physique des lieux, *in situ*, l'interaction concrète avec l'environnement, qu'il soit naturel ou urbain, la perception intime des paysages, le cheminement singulier d'un individu, immergé dans le monde. Entrer en contact avec le dehors, avec les choses, implique d'adopter une démarche particulière, où l'on tente de se débarrasser des filtres qui composent la manière habituelle de voir les choses, de décentrer le regard, l'ouïe, le toucher, afin de laisser le monde venir à soi.²⁰

Autrement dit, l'expérience de l'espace est au cœur de la géopoétique, grâce à la prise en compte de la pratique du dehors. L'exploration *in situ* contribue à l'élaboration d'une ouverture de l'esprit grâce au déplacement du corps. En ce qui concerne les géopoéticiens, ils s'intéressent aux manières différentes d'habiter le monde. Chaque sujet vit un rapport au monde unique et chacune de ces personnes peut rendre compte de son expérience. Pour cette raison, la géopoétique est transdisciplinaire et multiple. En conséquence, cette approche permet l'accès à plusieurs types de savoirs relatant les manières d'habiter le monde en ayant conscience de la terre sur laquelle nous habitons.

Dans le domaine littéraire, l'approche géopoétique vise à déchiffrer des thèmes présents dans les textes qui remettent en question la manière dont nous habitons le monde. Porter attention à l'espace crée un savoir nouveau et permet au sujet de questionner son lien à la terre. Il s'agit « de lire les textes à partir d'un angle géopoétique, accordant à l'espace une place centrale, et soulevant un certain nombre de questions [...] : le rapport à la Terre, le paysage, le mouvement, l'altérité, la carte²¹. » Ces thèmes sont développés à partir de quatre dimensions : le point, la ligne, la surface et le volume. Dans un premier temps, le point fait office de point d'ancrage. Lorsqu'il est question de paysage, il est toujours sous-entendu qu'il est aussi question de regard. Pour apprécier un paysage, le sujet doit être dans une position d'observateur et ainsi concentrer sa vision sur une partie de son environnement. Le point se déplace avec le sujet, tout comme le cadre et la ligne

²⁰ Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op cit., p. 26.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

d'horizon²². Le point est donc l'endroit à partir duquel le paysage est observé puisqu'il est primordial de s'ancrer dans le territoire pour apprécier un espace. C'est pourquoi celui-ci est nécessairement subjectif. Le paysage est indissociable de son observateur puisqu'« [i]l est impossible de s'interroger sur le paysage sans tenir compte du vécu, de l'expérience sensorielle, des émotions, bref de sa dimension phénoménologique²³ ». La manière dont le paysage est perçu concorde avec le champ d'expérience de l'observateur. Dans un deuxième temps, le parcours est étudié grâce à la ligne qui enracine le mouvement dans le paysage pour ainsi y laisser des traces. Marquer le territoire participe à l'élaboration d'une cohabitation avec l'espace en enrichissant le lien avec la terre. Se mouvoir contribue à un accroissement des connaissances de son environnement, sa végétation et ses délimitations. Il y a certaines lignes de force qui peuvent être créées dans un récit, par exemple avec l'idée de la frontière. Une frontière est une ligne qui possède énormément de pouvoir. Parfois la ligne est définie, mais parfois elle est diffuse et elle représente une séparation entre deux groupes. Frontières qui séparent ou qui unissent, ou encore segments d'un parcours, les lignes représentent des éléments de force qui enrichissent l'analyse spatiale. En troisième lieu, la surface fait appel à toutes les cartes qui peuvent être présentes au sein d'un récit. La carte teinte l'expérience de lecture en nous permettant de visualiser l'espace littéraire. Elle permet également de se projeter vers des endroits que nous découvrirons à un moment ou à un autre lors de notre lecture ou encore d'imaginer un lieu par rapport à une saisie globale d'un monde imaginaire ou non. Le dernier aspect de l'approche géopoétique, le volume, nous sera grandement utile lors de l'analyse, car le roman est un espace propice au développement de nouvelles idées, et donc des nouvelles manières d'habiter la terre : « Étant donné que le roman multiplie à loisir la diversité des manières d'habiter, il semble bien qu'il y ait là une richesse indéniable pour approfondir la réflexion sur le rapport de l'être au monde. »²⁴ L'adaptation des personnages aux nouveaux lieux enseigne une manière nouvelle d'habiter un espace que le lecteur peut reproduire dans sa vie réelle. En général, les choix d'emplacement d'un personnage donnent beaucoup d'informations sur celui-ci. Porter attention à ces caractéristiques dans un roman rend l'étude de l'espace sensible et renforce le lien entre l'humain et la terre. Cette approche étudie certains thèmes en lien avec la géographie pour façonner une conscience du territoire. Le point, la ligne, la surface

²³ *Ibid.*, p. 99.

²⁴ *Ibid.*, p. 104.

et le volume composent une méthode pour analyser les concepts géopoétiques, soit, le paysage, le parcours, la carte et l'habiter. Grâce à cette méthode inspirée des mathématiques, il est possible de déplier l'analyse spatiale et ainsi de s'intéresser à plusieurs dimensions de l'espace.

Dans ce mémoire, nous ferons dialoguer la géopoétique et la géocritique. Ces deux théories se rapprochent l'une de l'autre par leur attachement à la géographie. Certaines notions se retrouvent dans les deux approches, même si la géopoétique et la géocritique visent des buts différents. En effet, la géocritique a été développée dans le cadre de la littérature comparée, ciblant l'étude d'un lieu donné qui est représenté dans plusieurs œuvres à la fois. De cette manière, il est possible de déceler le savoir qui est majoritairement véhiculé sur cet espace. La géocritique a vu le jour grâce à Bertrand Westphal durant un colloque intitulé *La Géocritique, mode d'emploi*, en 1999. Il écrit plus tard, en 2007, son livre *La Géocritique. Réel, espace, fiction*, qui est aujourd'hui l'une des œuvres phares de cette théorie. Sa spécificité est son aspect plurifocal, qui concentre la recherche sur les lieux uniquement :

La spécificité de la géocritique réside dans l'attention qu'elle prête au lieu. 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 convergeront vers un lieu donné, *primum mobile*, de l'analyse.²⁵

La pluralité des discours rend l'analyse ardue, mais aussi riche en découvertes spatiales. Les études littéraires concentrées sur la géographie démontrent que l'imaginaire engendre des discours sur les lieux dans le monde réel. L'imaginaire est, ici, un véhicule de savoir sur un endroit donné qui suscite un discours collectif sur certains espaces. De ce fait, la littérature nourrit les représentations faites de certains espaces par la collectivité. Également, ces discours communs sont décortiqués et analysés pour en comprendre les lignes de force. De cette façon, l'étude prend en compte le point de vue de la narration et de l'écrivain. Que ce soit en littérature, en peinture ou au cinéma, le regard du sujet transforme la représentation en teintant l'image de son champ d'expérience. L'approche géocritique s'appuie sur quatre prémisses théoriques qui, ensemble, forment les lignes de force de cette théorie. Premièrement, la multifocalisation permet de prendre en compte plusieurs discours venant de différents auteurs. De ce fait, le regard porté sur l'espace diverge nécessairement selon

²⁵ *Ibid.*, p. 107.

les expériences puisqu'un auteur peut adopter un point de vue singulier selon son rapport au lieu. Parler de ce qui nous est autre s'avère difficile lorsque nous découvrons un nouveau territoire. La distance créée par le déplacement amène les écrivains-voyageurs à ouvrir leur esprit afin de percevoir l'altérité du milieu : « Dans cette impression d'étrangeté irréductible qui naît de la distance entre soi et ce qui est autre se trouve une part d'insaisissable, quelque chose qui échappe à la maîtrise, à la raison et qui par le fait même est source d'étonnement, d'enrichissement pour l'écrivain.²⁶ » Les récits se déroulant dans des contrées lointaines fascinent les lecteurs, justement à cause de la distance qu'ils ressentent durant l'acte de lecture. L'étrangeté est installée entre le récit et le lecteur, et entre le voyageur et l'espace, puisque celui-ci ne possède aucune connaissance de ce territoire nouveau. De ce fait, l'attitude adoptée face à cette distance détermine le rapport du sujet à l'altérité. Il est donc important d'étudier la provenance des écrivains pour comprendre leur rapport à l'espace, que celui-ci soit endogène, exogène ou allogène. Lorsque l'écrivain est né dans l'espace sur lequel il crée un discours, son point de vue est qualifié d'endogène. Celui-ci écrit sur ce qu'il connaît et ses lecteurs accèdent à un savoir provenant du milieu décrit. Le point de vue exogène qualifie le rapport d'un voyageur à un milieu qui lui est étranger. Les voyageurs ayant un goût pour l'exploration sont appelés vers les contrées lointaines et veulent découvrir des cultures qui leur sont autres. Le voyageur décrit ce qu'il voit et comprend grâce à son champ d'expérience qui est différent de ceux et celles qui habitent l'espace depuis longtemps. Par la suite, le rapport allogène désigne un auteur, venant d'un certain milieu, mais qui a décidé de s'installer dans un autre. L'appartenance de ces écrivains est double, ce qui fait d'eux des êtres hybrides, sujet à une altération ou à une métamorphose. Dans ce cas, il y a un apprentissage des savoirs du nouveau territoire pour mieux le comprendre et ainsi enrichir leur rapport au monde. Ces écrivains se situent entre deux cultures et entre deux mondes. Pour cette raison, ils ressentent souvent un appel vers l'inconnu, plus précisément un désir de s'installer dans un lieu qui leur est complètement étranger. Lors de la découverte d'un espace, l'altérité impose une certaine posture au voyageur. Que celle-ci soit négative ou positive, le sujet adopte une attitude face à l'inconnu qu'il crée grâce à son champ d'expérience : « L'altérité occasionne une tension vers ce qui est autre, elle crée une

²⁶ Rachel Bouvet, *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, XYZ éditeur, coll. Documents, Montréal, 2006, p. 168.

dynamique au cœur des processus d'écriture et de lecture.²⁷ » Étant donné que la découverte de nouveaux territoires, de nouvelles cultures et de nouveaux peuples dépayse l'explorateur, la lecture ou l'écriture de ces récits crée un rapport au Divers en ce qui a trait à sa posture face à l'altérité. En effet, l'Autre devient un reflet de nous-mêmes pour ainsi nous plonger dans une découverte intérieure. C'est souvent en observant les autres que nous nous découvrons nous-mêmes, c'est-à-dire que notre façon de percevoir ce qui est autre détermine notre rapport avec l'altérité. Le voyageur adopte une position d'ouverture ou de fermeture face à ce qui lui est inconnu. La fermeture d'esprit entraîne de l'incompréhension et produit des stéréotypes. C'est de cette façon que certaines cultures ou certains territoires peuvent être mal représentés, car ils ont été décrits et expliqués par des auteurs qui n'ont pris en compte que leur vision de ce qui les entoure. Ces textes mènent alors à la construction de stéréotypes et promeuvent l'ignorance que nous avons sur ces peuples. Cependant, en adoptant une posture d'ouverture face à l'Autre, le sujet accepte de se laisser changer. Il accepte de se laisser transpercer par ce qu'il ne connaît pas et il vit une métamorphose identitaire. Cette ouverture propose de laisser place à la voix de ceux et celles qui habitent le milieu. Ainsi, la parole du voyageur est altérée par les enseignements des habitants du milieu. Le voyageur veut donc acquérir et transmettre le mode de vie des natifs de l'espace. C'est alors qu'il peut expliquer de manière juste le territoire nouveau ou la culture nouvelle.

Deuxièmement, la polysensorialité concerne l'appréhension du paysage par l'entière des sens. La polysensorialité est très importante dans l'expérience paysagère. Souvent, la vue domine les représentations. Pourtant, certains géographes ont soutenu que l'entière des sens peut nourrir une description, notamment en créant un paysage polysensoriel. Les liaisons faites entre les cinq sens mettent en valeur l'expérience physique du territoire pour se faire une idée propre d'un milieu. Afin de rendre les descriptions plus sensibles, des théoriciens ont instauré l'idée d'un paysage polysensoriel, utilisant ainsi l'expérience de l'espace pour le décrire dans un texte : « C'est que l'expérience ou la perception sensorielle n'a aucune existence autonome; elle est inséparablement liée aux facultés et aptitudes de l'âme : la pensée, l'affectivité, l'intérêt.²⁸ » Le paysage sensoriel est donc intimement lié à l'observateur et, de cette manière, les descriptions d'espaces sont riches

²⁷ Rachel Bouvet, « L'altérité dans toute sa diversité : registres, logiques, figures », *Caietele Echinoc*, vol 36, 2019, p. 34.

²⁸ Luc Bureau, *La terre et moi*, Éditions du Boréal, Montréal, 1991, p. 175.

et émouvantes. En d'autres termes, l'expérience polysensorielle est propre à chacun, ce qui a pour effet de créer une pluralité de discours sur un même espace. Il est important de mentionner que la question de la polysensorialité se retrouve dans plusieurs approches. Par exemple, le géographe Luc Bureau et l'historien des sensibilités Alain Corbin sont des théoriciens qui seront convoqués au cours de notre analyse, notamment grâce à leur vision de la polysensorialité qui crée de l'ouverture dans un monde inconnu et par leur attachement respectif aux endroits naturels. Ces deux théoriciens ne s'inscrivent pas dans la géocritique, et pourtant, leurs travaux participent à la compréhension des aspects polysensoriels dans les récits. La polysensorialité est l'une des notions importantes de la géocritique, mais elle s'inscrit autant dans les théories du paysage que dans la géopoétique.

Troisièmement, la notion de stratigraphie s'intéresse à la transformation de l'espace dans le temps, puisque l'un et l'autre évoluent ensemble et s'influencent. Un territoire évolue au fil du temps, que ce soit en se détériorant ou en s'améliorant. Souvent, le passé du lieu détermine la façon dont ce lieu est appréhendé maintenant. Lorsqu'il est question de l'histoire d'une ville, par exemple, le géocriticien se penche sur les savoirs du passé pour comprendre l'espace d'aujourd'hui. En effet, les ruines peuvent être riches en savoir puisqu'il y a eu une construction humaine à cet endroit. S'instruire sur la multiplicité des tranches temporelles permet de connaître le passé d'un lieu et ainsi de comprendre pourquoi cet espace est comme il est aujourd'hui : « Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique. L'examen de l'impact du temps sur la perception de l'espace constitue dès lors une des charnières de l'analyse géocritique.²⁹ » En ce sens, les effets du temps participent à l'élaboration d'une compréhension d'un lieu donné grâce aux changements, à l'évolution ou à la dégradation de l'espace. L'analyse des changements verticalise l'espace, c'est-à-dire qu'il est possible d'étudier un même lieu, mais selon des époques différentes.

Quatrièmement, la géocritique s'intéresse aux stéréotypes figés dans un temps et une expérience qui ne rend compte que d'une seule réalité. Dans l'intention d'utiliser les récits littéraires comme véhicules de savoir, l'approche géocritique considère la représentation littéraire comme un élément fondateur de savoir sur cet espace : « Mais l'espace dit "réel" étant polyphonique, navicule, la

²⁹ Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op cit., p. 118.

géocritique affronte un référent dont la représentation littéraire n'est plus considérée comme déformante, mais comme fondatrice.³⁰ » Selon cette perspective, la littérature est un terrain commun pour tout écrivain poursuivant le but de raconter un lieu réel. Le discours imaginaire prend ici une place fondatrice puisque toutes les représentations d'un espace réel font partie d'un ensemble de savoirs sur ce lieu donné. En d'autres termes, la littérature traduit une expérience du réel qui est importante à connaître lorsque nous voulons en apprendre plus sur un espace. De plus, le stéréotype rejoint le concept d'altérité que nous avons vu plus tôt. Souvent double, le stéréotype se rapproche de l'altérité binaire, car ce qui est mal compris est pris pour réel. Les stéréotypes peuvent aussi créer des discours binaires qui tendent à opposer le sujet et ce qui lui est autre : « En littérature comme dans les autres champs des sciences humaines et sociales, l'analyse de l'altérité et de l'ailleurs repose sur un système binaire qui oppose (et parfois rapproche de manière emphatique) un regardant et un regardé selon un principe d'écart systématique et insurmontable.³¹ » La binarité crée ainsi des stéréotypes et des discours tenus pour acquis, qui véhiculent des informations faussées sur des cultures et des lieux qui nous sont étrangers. Par conséquent, l'approche géocritique étudie ces schèmes au sein de plusieurs récits pour mettre en évidence un savoir multifocal sur un lieu donné.

C'est ainsi que la question de l'espace prend tout son sens au sein d'approches comme la géopoétique et la géocritique, puisque le paysage est une façon intime de percevoir le lieu. En effet, le paysage est multiple et différent selon le sujet observateur. L'attitude adoptée face à l'altérité joue un rôle dans la construction du paysage, tout comme l'attention polysensorielle. De ce fait, le paysage est toujours varié puisqu'il fait appel à la perspective. Anne Cauquelin s'interroge sur la symbolique du paysage en montrant que celui-ci est pluriel et changeant :

La difficulté même à prendre conscience de cet « aller de soi » implicite qu'est la perception en perspective, montre bien la profondeur de notre aveuglement : nous ne pouvons voir l'organe qui nous sert à voir, ni le filtre ni l'écran par lequel et avec lequel nous voyons. Et de même que nous ne pouvons nous mettre en dehors du langage pour parler de lui, nous

³⁰ Bertrand Westphal, *Géocritique : espace, réel, fiction*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 186.

³¹ *Ibid.*, p. 121.

ne pourrions nous mettre hors perspective pour percevoir : tache aveugle de l'œil, du langage, *macula*.³²

Pour cette raison, le paysage a été prisonnier d'un filtre qui le réduisait à la vue et au beau. Pourtant, Cauquelin démontre qu'il est nécessaire de sortir de ce point de vue pour considérer le paysage autrement. Par exemple, la polysensorialité produit des paysages différents qui ne peuvent être reproduits en illustration. Les sons, le toucher ou les odeurs propres à un paysage sont étudiés pour construire un rapport à l'espace plus complet. Décentrer le paysage permet aussi de lier l'intimité avec le dehors. En effet, l'acte de paysage est un « [v]éritable processus sémiotique au cours duquel le sujet interagit avec l'environnement, il met en jeu les sens, l'affectivité, les savoirs et les codes culturels, esthétiques et linguistiques, qui déterminent la sélection et l'appréciation de certains aspects du relief, de la végétation, du réseau hydrographique, etc.³³ » L'ouverture du sujet face à son environnement produit une relation liant intimité et espace dans un désir de rendre le paysage vivant. Par le fait même, l'acte de paysage crée des émotions fortes chez celui ou celle capable de faire le vide en soi et d'ouvrir son esprit. En définitive, le paysage est vivant, créateur d'émotions et de métamorphoses pour les sujets capables d'ouvrir leur esprit en s'attardant aux autres manières de percevoir le dehors.

1.2 La perception du paysage par une écrivaine-voyageuse : Marie Le Franc

Originnaire de Bretagne, Marie Le Franc raconte le monde des bois qu'elle a expérimenté grâce à ses nombreux voyages au Québec. Le roman *Héliel, fils des bois* met en scène le Tremblant, l'une des plus grandes montagnes québécoises. En effet, Le Franc a voyagé et vécu au Tremblant et elle s'est, hors de tout doute, inspirée de ses voyages pour écrire la plupart de ses textes. Pour cette raison, le territoire canadien est décrit grâce à l'immersion de l'écrivaine dans le milieu. Cependant, il est important de rappeler qu'elle est une « [é]crivaine-voyageuse difficile à classer, Bretonne d'origine et Canadienne française d'adoption³⁴ » et qu'elle a fait toute sa vie « l'aller-retour entre

³² Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France (PUF), 2000, p. 84.

³³ Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, *op cit.*, p. 42.

³⁴ Rachel Bouvet, « Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité », *op.cit.*, p. 3.

les deux côtés de l'Atlantique³⁵ ». Ses voyages lui ont servi à décrire l'espace grâce à un point de vue expérientiel. En d'autres mots, l'expérience de Le Franc a contribué à la création de son roman, mais il n'est pas question de son histoire à elle. Le roman nous livre une manière nouvelle de percevoir le territoire forestier, entre autres par la sensorialité. D'ailleurs, elle est la première femme à écrire sur la forêt laurentienne. En admettant que raconter un espace réel suppose un certain degré de véracité, le roman de Le Franc véhicule une vision très intime de la forêt québécoise.

La dichotomie entre réel et fiction, étudiée par Bertrand Westphal dans son livre *Géocritique : réel, espace, fiction*, provient entre autres de la théorie de Earl Miner, qui distingue trois catégories de lieux fictionnels. Le premier est le lieu commun, qui ne renvoie à aucun référent commun puisqu'il est totalement imaginé par l'auteur. Ensuite, la deuxième catégorie est celle du lieu propre. Cet espace est connu de la plupart des lecteurs, car il s'inscrit dans le réel et pas seulement dans la fiction. Souvent, le lecteur reconnaît l'endroit par l'utilisation du toponyme dans un récit. Le dernier est le lieu impropre, qui renvoie à un endroit qui n'existe pas, mais qui est métaphorique (par exemple l'enfer). Dans notre roman, l'autrice situe son histoire dans un lieu propre : le Tremblant. Malgré l'intérêt que nous portons envers la vie et les voyages de Marie Le Franc, il ne sera pas question de mettre sa personne en relation avec son roman. Plusieurs chercheurs se sont intéressés aux liens possibles entre ses voyages et son œuvre et nous tenterons de nous éloigner de cette tendance. Notre analyse se penchera plutôt sur ce que le roman véhicule en son sein, dans le but d'interpréter d'une nouvelle manière le récit. En effet, *Héliel, fils des bois* développe plusieurs thèmes qui rendent le roman intéressant et toujours actuel. De plus, la géocritique permet de s'intéresser au point de vue de l'autrice et à la manière dont celle-ci dépeint un environnement qui lui est étranger. Grâce à ces notions, nous verrons en quoi le discours véhiculé dans *Héliel, fils des bois* permet une connaissance et un apprentissage du corps par la forêt laurentienne. Le lieu propre étant mis en évidence dans ce récit, il existe un accord entre le lecteur et l'écrivain. En effet, le lecteur s'attend à une certaine véracité qui rend l'espace décrit comme étant plausible et réel. Parler d'un espace concret implique automatiquement un contrat de lecture qui convoque des éléments du réel dans la fiction. Toutefois, l'espace littéraire ne peut être garant d'une réalité géographique complète. La littérature, même celle mettant en scène des lieux propres, ne peut être prise pour de

³⁵ *Ibid.*, p. 3.

la pure mimésis puisque l'imagination de l'auteur reste le facteur premier du récit. Cependant, la référentialité de certaines parties d'une œuvre nourrit un apport à la réalité qui produit un consensus homotopique. Celui-ci se produit lorsqu'une œuvre est mise en relation avec un référent du monde réel, notamment par le nom du lieu qui est connu du public : « Dès lors que cette relation existe, on assiste [...] à la reconfiguration d'un réalisme, à la mise en forme d'une ou de plusieurs de ses virtualités.³⁶ » En utilisant le toponyme du Tremblant, Le Franc inscrit son texte dans un discours reliant réalité et fiction. Malgré le caractère fictif du roman, le rapport entre l'écrivaine et l'espace présent dans son texte repose sur sa propre expérience. En effet, le point de vue qu'adopte l'écrivaine pour raconter l'espace définit son appréhension de celui-ci. Lorsqu'il est question des territoires éloignés et peu connus du public, il y a nécessairement une part d'altérité dans cette découverte. L'écrivain, pour qui l'espace est nouveau, l'étudie par son propre champ d'expérience, c'est-à-dire par sa propre pensée. Un lieu peut être perçu différemment selon les goûts du sujet. Celui-ci adopte donc une posture qui forge l'espace :

Le point de vue est relatif à la situation de l'observateur/de l'observatrice à l'égard de l'espace de référence. Il/elle entretient avec cet espace une gamme de rapports allant de l'intimité ou de la familiarité à une extranéité plus ou moins absolue. Cela s'explique par le fait que le point de vue est tour à tour endogène, exogène ou allogène.³⁷

Dans le cas qui nous intéresse, le point de vue allogène est celui qui teinte l'entièreté du roman. Étant donné que c'est ce point de vue qui est valorisé, cela montre, dans l'écriture, la posture d'un écrivain originaire d'un pays qui a fait le choix d'aller s'installer dans un autre : « Il est le propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-ci leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique.³⁸ » La posture allogène caractérise tout sujet ayant choisi un endroit où s'établir qui n'était pas son territoire d'origine. Marie Le Franc a été toute sa vie tiraillée entre son appartenance à la Bretagne et son attirance pour le Québec. La forêt laurentienne étant son pays de cœur, elle s'inscrit dans les écritures allogènes par

³⁶ Westphal, *op cit*, p. 169.

³⁷ *Ibid.*, p. 208.

³⁸ *Ibid.*, p. 209.

l'apprentissage qu'elle a fait du milieu. En effet, cette vision du Tremblant surgit de son texte par la manière qu'a la narration de décrire les paysages.

Comme nous l'avons expliqué plus tôt, la notion de paysage est complexe et sous-entend une relation entre le dehors et un observateur :

Le paysage implique [...] un contemplateur capable de prendre du recul d'où la notion d'espace panoramique mais limité par l'horizon du champ de vision. Il implique aussi une idée de gratuité, liée à une pause dans l'action ou les préoccupations utilitaires, et permettant de jouir esthétiquement d'un lieu.³⁹

La contemplation du paysage est associée, ici, à l'immobilité. Le sujet doit, en effet, produire un effort pour arrêter ce qu'il était en train de faire (marcher, penser, etc.) pour ainsi se délecter du paysage. Non seulement s'arrêter demande un effort, mais il faut aussi faire le vide dans son esprit. À ce moment, il peut y avoir un lien qui se crée entre intériorité et extériorité. L'attention portée au paysage produit la représentation, car le regard doit s'y attarder pour en ressentir tous les détails. C'est alors que la représentation, que celle-ci soit iconique, littéraire ou autre, peut émerger. Aujourd'hui, les théoriciens tentent d'assouplir la fonction du regard dans la perception paysagère. En fait, le regard reste primordial, toutefois, celui-ci n'est pas soumis à un but d'esthétisme ou de cadrage. La notion de paysage est majoritairement expérimentée par la vue, mais elle peut tout aussi bien se métamorphoser. Le paysage est un concept mouvant et déterminé par le sujet qui l'appréhende. Lorsque nous lisons un récit d'espace, il est primordial de se rappeler par quelles visions sont véhiculées ces représentations. Que le point de vue soit endogène, exogène ou allogène, toutes les descriptions sont intéressantes lors d'une étude. Cependant, ces points de vue ne transmettent pas les mêmes savoirs. Prendre en compte le point de vue de la narration permet un élargissement des apprentissages et une plus grande compréhension d'un lieu. De ce fait, un voyageur qui expérimente pour la première fois un territoire inconnu aura nécessairement un rapport avec l'altérité, que celui-ci soit binaire ou ouvert. Ainsi, le champ d'expérience teinte la représentation paysagère. Quand le paysage est inconnu, il est perçu avec un regard nouveau par

³⁹ Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, dir., *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Paris, IMAGO, 2005, p. 12.

un sujet n'étant pas natif du pays. En effet, le sujet doit alors se laisser envelopper par son expérience pour ainsi comprendre ce nouveau paysage :

Mais il y a paysage quand le type commun de perception, de repérage et d'observation (quand les yeux sont agents), se laisse déborder par l'autre : que le regard n'est plus à la poursuite d'identifications ou d'informations, mais se laisse « absorber » [...] ; que, au lieu de se jeter sur le monde, rapportant de l'objet, comme une prise, autant qu'il en faut au sujet pour se repérer, il donne à s'immiscer dans la relation des choses, immerge dans leur réseau d'oppositions-corrélations qui mettent en tension.⁴⁰

L'espace peut prendre un aspect grandiose qui force le sujet à admirer ce qu'il a devant lui. Ainsi, le stade de la contemplation prend toute la place pour rejeter, du moins pendant un moment, toutes traces d'explication ou d'analyse. C'est alors que nous pouvons parler de relation au paysage puisque le sujet se connecte avec l'espace pour qu'en émerge du sens. La relation peut donc faire naître un rapport intime entre le sujet et le lieu. Ils ne sont pas pris l'un et l'autre comme des entités séparées, mais plutôt comme un tout qui crée un nouveau savoir. En ce sens, l'espace à lui seul ne crée pas un paysage; il nécessite l'inclusion d'un sujet pour que celui-ci émerge. Ensemble, ces deux entités font sens et proposent une manière nouvelle d'appréhender le territoire. Le champ d'expérience de l'écrivain allogène crée un espace de pratique qui représente un réel qui a été vécu. Le paysage est donc une construction phénoménologique reflétant l'intériorité de celui qui l'appréhende. Un écho se ressent entre l'espace et l'observateur et ce dernier doit agir pour que se crée un paysage : « Bref, la notion de paysage inclut une large part de subjectivité, d'interaction paysage/observateur et finalement une implication de ce dernier.⁴¹ » La partie subjective du paysage est en lien avec le sujet qui le vit. Dès qu'une personne pose ses yeux sur un espace et commence à le décrire, il y a une part d'intime dans cette représentation :

Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture,

⁴⁰ François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 38.

⁴¹ Jacques Bethemont, « Élément pour un dialogue : Géographie et analyse du paysage », dans *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 104.

indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. Évacuons donc, ici, la notion d'objectivité.⁴²

À cause du caractère subjectif du paysage, il semble important de s'intéresser au point de vue de l'écrivaine pour déceler la manière dont elle décrit ses paysages. Dans la mesure où l'esthétisme suppose une mise en relation des émotions avec l'espace, la description paysagère se fait par un point de vue qui influence l'espace, et aussi qui interprète ce que le sujet voit. Pour qu'il y ait paysage, le regard ne doit pas se fixer sur un point précis qui enclaverait le reste de l'espace. Les yeux doivent glisser, se déplacer et apprécier l'espace dans son ensemble. Il y a donc certains types d'espaces qui y sont plus propices. En effet, il est certain « [q]ue si l'horizon s'élargit, avec la mer, le désert ou la sensation d'immensité, c'est pour valoriser, mieux, pour faire surgir la sensation d'intimité⁴³ ». Dans notre cas, la forêt relève d'un paysage de l'immensité, c'est-à-dire que son caractère inhabitable et mystérieux rend son expérience plus intime et plus éprouvante. Les voyageurs de la forêt doivent se mesurer à eux-mêmes dans un endroit qui leur est totalement inconnu et qui ne possède aucun référent connu. Le sentiment d'immensité, que nous verrons plus en détail dans le chapitre 2, permet de connecter l'esprit des voyageurs avec le dehors.

Dans le but de comprendre le rapport de l'écrivaine-voyageuse au paysage, il importe de s'intéresser à la distance créée entre le personnage et l'espace. D'abord conçu comme une notion artistique, le paysage a été étudié dans le domaine de la peinture. Non seulement le paysage provient du domaine pictural, mais il a aussi marqué les autres disciplines par l'imaginaire de la peinture. Or, dans l'intention de peindre le paysage, il a fallu installer un cadre. En effet, Cauquelin dans son ouvrage *L'invention du paysage* nous montre en quoi le paysage est une construction symbolique qui n'a pas pu beaucoup évoluer : « Le cadre exige le recul, la bonne distance. Tout voir, bien sûr, mais seulement cela qui est dans le champ.⁴⁴ » Le découpage est mis à l'œuvre dans les représentations pour nourrir l'idée que le paysage ne continue pas en dehors de son cadre. Il propose l'idée que ce qu'il y a de plus beau à voir est à l'intérieur de ce cadre, car le sujet-observateur sélectionne ce qui doit être considéré comme beau. Bien qu'il y ait souvent des descriptions de paysages panoramiques, ce n'est pas le cas de toutes les représentations d'espace.

⁴² Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Édition Textuel, 2001, p. 11.

⁴³ Bethemont, *op cit.*, p. 102.

⁴⁴ Cauquelin, *op cit.*, p. 104.

Dans le roman de *Le Franc*, nous avons l'impression d'être au cœur de l'espace romanesque. Le lecteur ne fait pas que voir, il expérimente le paysage : « Il faut bien l'admettre, le récit exploite non pas la tension vers le lointain, mais le rapprochement avec l'environnement extérieur.⁴⁵ » Cet effet de lecture est possible par le caractère expérientiel de la narration, c'est-à-dire par l'appartenance de l'écrivaine au milieu. Le lien avec le paysage est possible aussi grâce à la connexion de l'intimité des personnages avec le dehors. Une très forte compréhension émerge du rapport au territoire que nous décrit Marie Le Franc. Le point de vue allogène permet de représenter le paysage d'une manière englobante, au sens où le sujet n'est plus un observateur extérieur au paysage, mais bien dans celui-ci. Ainsi, les paysages décrits par *Le Franc* sont rarement représentés par la simple vue. Au contraire, elle rend son paysage sensible en le mettant en relation avec un imaginaire vivant et mobile :

Le lac était calme, épais, couleur d'une prune violette un peu trop mûre, légèrement ridée et fanée, dont la décomposition s'annonçait. Il donnait l'impression de s'élever du fond vers la surface, se bombait comme une paupière appesantie. Mais on le sentait encore palpiter par-dessous ce sommeil factice. On devinait le complot épais des eaux superposées, réunies en un lieu souterrain, leurs allées et venues glissantes, leurs échanges furtifs, leur mot de passe bredouillé, leur ligue, peut-être contre ceux qu'elles étaient contraintes de porter. Leur volume semblait doublé avec la nuit. La forêt avait liquéfié toutes ses menaces, les avait fait descendre de ses flancs, pour les concentrer dans cette cuve. (H, p. 104)

Dans cet extrait, le lecteur a l'impression que le lac est vivant. En effet, la narration donne de la vie à l'eau calme. Dans ces phrases, le lac a une volonté propre, faisant ainsi naître un sentiment d'étrangeté face à cette nature nouvelle. L'humain ne fait pas partie de cet imaginaire, et c'est justement grâce à cela que les paysages brossés par Marie Le Franc diffèrent de la description paysagère seulement visuelle. Les sujets ne sont pas humains, mais plutôt naturels. En effet, le lac semble avoir une agentivité, c'est-à-dire qu'il semble posséder une intériorité. De ce fait, la cuve, par les nombreuses métaphores la caractérisant dans cet extrait, devient un sujet vivant et mouvant. Elle suit une logique de mouvement qui se déplace du fond vers la surface, pour ainsi donner une impression de surgissement et de grandeur. Ce lac épais semble vouloir sortir de son lit. De même, la narration suggère que le lac trame quelque chose. On ne peut savoir quoi et c'est ce qui rend le paysage étrange. De plus, les comparaisons présentes dans l'extrait rapprochent le lac des organes

⁴⁵ Bouvet, « Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité », *op cit.*, p. 13.

humains. Cet effet de lecture enrichit le sentiment d'agentivité en créant une personnification. De cette manière, le lac est perçu et ressenti comme une menace. Il y a également une alliance des différentes eaux se côtoyant dans la cuve, des eaux qui sont en position de sujet et qui conspirent contre les intrus. Cette partie du paysage est, elle aussi, tout en mouvement. Les eaux s'amassent les unes sur les autres en se déplaçant de tous les côtés. Leur jeu se transforme en conspiration contre les inconnus du Tremblant. La forêt, qui est déjà une source d'angoisse durant la nuit, représente le troisième sujet de ce paysage. Ainsi, elle rassemble ses dangers en un seul endroit : le lac. De la dernière phrase émanent les angoisses profondes de la forêt et du lac concentrées dans un même lieu. Par conséquent, Le Franc nous montre une façon nouvelle de décrire le paysage à partir du ressenti, en ne portant pas simplement attention à son aspect physique. Elle le décrit par son imaginaire en tentant de rendre compte d'une émotion. Par cette description, nous avons une représentation allant au-delà de la vue. Même si la vue est un facteur décisif, l'impression de vie qui émane du lac va au-delà de l'esthétisme. De cette façon, le lac est humanisé. De ce fait, la narration donne de l'épaisseur au lac, ce qui transporte le paysage dans une triple dimension. Au lieu de percevoir le paysage en deux dimensions (pensons à la peinture, par exemple) et lointain (il faut prendre du recul pour apprécier l'ensemble), nous le percevons comme un volume. L'écrivaine montre en effet qu'il y a du paysage tout autour de nous. Ajouter des dimensions au paysage crée une réalité qui fait de lui un élément purement expérientiel. L'entrée en forêt procure à Julienne une sensation de proximité avec le paysage, car elle est sans cesse confrontée à l'angoisse des bois. L'expérience forestière qu'elle vit procure des descriptions d'espace qui sont teintées par sa subjectivité. Ainsi, l'expérience du paysage crée des images qui intègrent le mouvement dans les descriptions. Celui-ci n'est pas fixe ni plat, il est au contraire mobile et volumineux. Nous avons presque l'impression que Julienne et Hélier sont dans le paysage, c'est-à-dire, dans un univers qui ne peut pas être pris comme un tableau, mais bien comme une expérience. Puisque Julienne adopte une posture allogène, le fait de se rendre dans un endroit et d'y vivre nourrit sa compréhension de cet espace. De plus, l'ouverture face au dehors permet d'inclure des sensations personnelles : « Et par-delà le sapin immobile, le lac continuait l'agitation [que Julienne] ressentait, qu'il venait recueillir comme un fluide au bout de ses doigts inertes. Elle entendait dans le murmure de l'eau le remous de son propre sang, le bouillonnement de forces qui se livraient un combat en elle. » (H, p. 178) La mise en relation de l'intimité de Julienne et de la forêt produit une compréhension de l'un et de l'autre qui fortifie le lien à la nature qu'elle tente de bâtir depuis qu'elle est arrivée au

Tremblant. Elle ressent un écho du lac dans son propre corps. Cela montre que Julienne investit la nature dans son intimité et que celle-ci l'aide à se découvrir. Elle utilise son environnement pour comprendre ce qu'elle ressent. C'est en ce sens que l'intériorité des personnages amène une compréhension différente du paysage, parce que celui-ci est construit selon l'intimité de celui qui le regarde. Il y a donc une impression de proximité avec les paysages dans les relations des personnages avec l'espace. Non seulement le sujet le contemple, mais il l'expérimente aussi. L'effet de lecture transporte le lecteur dans l'univers forestier par ces représentations paysagères vivantes et sensibles.

1.3 L'altérité du monde des bois

Au sein d'un récit mettant en scène la découverte d'un espace de l'immensité, le personnage est très souvent confronté à de la nouveauté et de l'inconnu. De ce fait, la notion d'altérité teinte la trame narrative par sa capacité à donner au lecteur une vision nouvelle d'un lieu donné. Le concept se divise selon deux formations : l'altérité binaire et l'altérité des frontières. D'un côté, nous avons une altérité qui se base sur la négation. Le sujet envisage l'inconnu uniquement par rapport à ce qu'il connaît. Cette logique dualiste divise les peuples et explique ce qui est perçu par le point de vue d'un seul sujet. Ce regard biaisé est alors pris comme une réalité objective. L'altérité des frontières, quant à elle, est conçue comme un mouvement, c'est-à-dire comme un appel dirigé vers l'inconnu:

[L]'altérité des frontières, [...] engage une tension de soi vers ce qui est autre, [...] un déplacement vers les limites naturelles, géographiques, linguistiques, culturelles, identitaires, la perception du Divers, de l'insaisissable, et [...] déclenche la plupart du temps un processus d'altération, de métissage.⁴⁶

La projection du soi dans un univers inconnu comprend le sentiment de marge, c'est-à-dire que nous ressentons un décalage face à nos connaissances. Là est tout l'intérêt pour l'altérité des frontières, car cette méconnaissance est comprise et acceptée et non rejetée et expliquée. Lorsqu'elle est acceptée, il est possible d'apprendre et par la même occasion d'en être changé. De ce fait, l'altérité des frontières assouplit les horizons des voyageurs et permet d'adopter un point de vue plus nuancé vis-à-vis des cultures et des pratiques qui nous sont étrangères. Non seulement

⁴⁶ Bouvet, « L'altérité dans toute sa diversité », *op cit.*, p. 37.

le jugement est écarté pour laisser place à l'apprentissage, mais aussi, les personnages en quête de changement sont ceux qui se dirigent, majoritairement, vers les espaces lointains. Ceux-ci sont donc propices à la métamorphose et au recommencement. Pour que cela ait lieu, le sujet se place dans une position où l'altérité lui permet d'apprendre une autre façon d'appréhender le monde :

[L]'altération n'est que l'une des composantes de l'altérité : elle résulte de l'interaction entre le sujet et l'objet, elle met en jeu un véritable processus de transformation qui peut selon les cas affecter l'identité, le corps, l'apparence extérieure, la faculté d'interagir avec les signes, les relations interpersonnelles, l'état d'esprit, l'équilibre psychologique, etc.⁴⁷

Le processus de transformation touche toutes les sphères de la vie du sujet puisque la plongée dans un univers nouveau participe à l'élaboration d'une nouvelle identité. Les espaces reculés et différents sont explorés, car ils possèdent un mode de vie distinct des sociétés citadines. Le sujet se mesure à de nouvelles situations qui le forcent à s'adapter, donc « la confrontation [...] provoque une perte des repères, une mise en échec des signes, un questionnement existentiel soulevant des interrogations sur le néant, l'insaisissable, la mort⁴⁸ ». Cette perte de repères oblige le sujet à s'adapter s'il veut survivre à ce nouveau monde. Cependant, pour être changé, il doit d'abord vivre une période d'incompréhension face à ce qu'il a devant lui. De ce fait, il doit vivre un décalage et un inconfort pour pouvoir sortir de la zone connue et aller vers l'inconnu. Pour cette raison, l'appel du dehors et l'appel de l'autre sont nécessaires pour aboutir à un apprentissage puisque l'inconnu est propice au métissage. De plus, le rapport d'altérité est possible grâce à la figure de l'intermédiaire qui aide les protagonistes à découvrir le nouvel espace. Souvent, l'altérité humaine est représentée dans les livres par une figure d'altérité. Celle-ci est majoritairement reprise dans plusieurs ouvrages, mais elle véhicule le même type de discours en rapport à l'espace exploré : « L'altérité ne se manifeste en effet qu'à travers des figures, celles de l'étranger, du paria ou du fou par exemple, des formes symboliques qui se déploient, entre autres, dans la littérature.⁴⁹ » En effet, ces formes symboliques produisent majoritairement des figures de passage. Un personnage provenant du milieu que le protagoniste veut explorer guide celui-ci dans son parcours. Ce personnage apparaît, de prime abord, comme un être incompris et gênant. Toutefois, l'étranger est

⁴⁷ Bouvet, *Pages de sable*, *op cit.*, p. 168.

⁴⁸ Bouvet, Rachel, « L'altérité dans toute sa diversité : registres, logiques, figures », *op cit.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

celui qui guide le protagoniste dans sa quête d'apprentissage. L'altérité « naît de la distance entre soi et ce qui est autre, c'est une impression d'étrangeté. En grande partie insaisissable, l'altérité échappe à la maîtrise, à la raison, elle ne procure qu'une sensation éphémère, suscitant selon les cas l'inquiétude voire la peur ou le ravissement⁵⁰ ». Se rendre dans un nouvel espace qui ne possède aucun référent commun avec notre propre environnement crée nécessairement des bouleversements.

Cette dynamique se repère dans le roman lorsque Julienne découvre les habitudes d'Héliér. Ce dernier joue le rôle d'intermédiaire pour Julienne, car il permet à la jeune femme d'explorer l'espace sans se perdre. En fait, il la guide à travers la forêt pour que celle-ci puisse expérimenter l'espace. Le point de vue de Julienne est sans cesse teinté par la vision de Héliér, qui possède une compréhension du monde différente de la sienne. De plus, plusieurs passages décrivent de fortes émotions face aux paysages forestiers. Julienne éprouve de la peur, de l'excitation, de l'angoisse, de la sérénité, et tout cela se vit à travers le même paysage. Par exemple, lors d'une tempête nocturne, Julienne est émerveillée par la puissance de l'orage. Comme elle est privée de la vue, le paysage auditif prend une place immense dans la description de la tempête. En raison de ce changement, Julienne est fascinée par les bruits :

La tempête n'éclata pas de façon ordinaire. Quand Julienne se réveilla au milieu de la nuit, elle crut que la rafale soufflait depuis toujours. Elle prenait racine dans le temps. Ce mot *éclater* ne lui était pas applicable. La tempête ne venait pas se placer parmi les événements, car elle existait avant eux : le monde était peut-être sorti d'elle. (H, p. 121. L'autrice souligne.)

N'ayant jamais expérimenté une telle menace, Julienne éprouve de la fascination face à cet événement météorologique. La puissance de la tempête lui rappelle une cosmogonie qui est indépendante de la vie humaine. Ici, la nature est autonome, c'est-à-dire qu'elle ne se préoccupe pas des habitants de la forêt. En fait, elle possède une pulsion de vie qui fait d'elle un être à part entière, un être plus grand et plus fort que n'importe quelle autre entité. Déjà, la narration nous donne une impression de respect envers l'immense forêt puisque la tempête échappe à toutes les conventions. Julienne ne peut lier du connu à ce qu'elle vit durant la tempête, et parce qu'elle n'a

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

jamais expérimenté une si grande agitation, elle considère l'événement comme un phénomène inexplicable. En un mot, elle expérimente pour la première fois l'immense puissance que peut engendrer le vent. Ainsi, la beauté grandiose l'emporte pour lui faire vivre de la fascination et de la peur. En effet, ces deux sentiments ne sont pas aussi éloignés que nous pourrions le penser. Lorsque la fascination devient trop grande, Julienne éprouve de l'angoisse. Après avoir longuement écouté la tempête, les émotions de Julienne se transforment en affolement : « Quelque chose s'était dérangé dans la machinerie de la tempête. Julienne n'éprouva plus de sécurité. Elle ne se sentit plus soutenue. Cette fois, elle se ramassa sur elle-même pour donner moins de prise, et s'efforça de retenir son souffle. » (H, p. 124.) Ici, nous constatons que la jeune femme est déterminée par une conception du monde très contemporaine. En effet, Julienne, pour se rassurer, visualise la tempête comme une machine. Une machine peut faire beaucoup de bruit, mais elle reste contrôlable par les mouvements répétitifs qu'elle doit engendrer. La tempête ne répond pas à cette logique et c'est au moment où elle le réalise que la fascination laisse place à l'angoisse. Pour cette raison, elle ne peut plus s'expliquer ce qui se déroule autour d'elle. Par conséquent, l'incompréhension face à l'Autre crée de la distance et de la peur. Or, les émotions participent à la création du rapport d'altérité. En plus d'être une expérience affective, elle est surtout singulière. Dans ce cas, la forêt permet un décentrement de la perception grâce à l'expérience. Il est donc impossible de coller une vision urbaine à un milieu qui est dicté par des codes différents. Julienne fait preuve d'ouverture et d'intérêt envers la forêt et ses modes de vie. Dès le début, elle comprend qu'elle ne possède pas les mêmes savoirs que son compagnon canadien. Elle est encore une étrangère au Tremblant :

C'était lui qui avait de ces inspirations subites, de ces caprices auxquels elle était enchantée de céder, et qu'elle s'étonnait de n'avoir pas eu la première. La nature ne faisait pas de pareilles suggestions à Julienne, fille des livres, ou du moins ne les faisait que par l'intermédiaire d'Héliel. La nature et Julienne ne parlaient pas le même langage. Julienne avait été jusqu'à présent trop occupée de son propre monologue pour entendre d'autres voix. (H, p. 101).

Dans ce passage, la narration montre que Julienne est étrangère au Tremblant et que les agissements d'Héliel créent des opportunités qu'elle ne pourrait pas avoir seule. Étant donné que la nature et elle ne se comprennent pas encore, elle se résout à suivre Héliel et à rester auprès de lui. Alors que cette attitude pourrait être prise pour de la passivité, nous croyons, au contraire, que ce laisser-aller démontre une volonté de laisser place à la parole et aux gestes de ceux qui appartiennent au milieu. Julienne sait qu'Héliel a de meilleures compétences qu'elle lorsqu'il est question du Tremblant,

alors elle se laisse guider, car c'est la seule façon de se fondre dans cette forêt qui l'intrigue tant. Une fois qu'elle se laisse guider, elle observe et enregistre les méthodes de ceux qui ont grandi dans cet espace. Julienne a conscience du fait qu'Héliel est mieux placé qu'elle pour prendre certaines décisions, alors elle décide de le suivre pour en tirer un maximum de savoir. Ainsi, sa connaissance accrue du territoire fait de lui un être de confiance qui la guide dans son propre apprentissage.

Dès le début de son voyage, elle nourrit une confiance aveugle en Héliel. Lors de son arrivée au Tremblant, Julienne marche le long du sentier pour se rendre au petit hôtel avant la tombée de la nuit. Elle y rencontre pour la première fois Héliel, et se sent tout de suite rassurée en sa présence : « Il se replongea dans le silence, attentif aux méandres du chemin, tandis que, délivrée de son inquiétude, elle caressait des yeux les ombres [...] » (H, p. 42.) Déjà, la présence d'Héliel la rassure. Sans le connaître, elle se sent protégée par lui, et ce sentiment s'accroît au fil du roman. Dans un autre extrait, le jeune guide propose à Julienne une promenade en montagne. Celle-ci est plus qu'enchantée de pouvoir enfin aller explorer la forêt. Cependant, Héliel lui fait bien comprendre qu'elle doit laisser de côté ses vêtements bourgeois et enfiler des vêtements plus pratiques pour la longue montée :

Il appuya son regard sur la robe de flanelle blanche qu'elle portait. Les robes de flanelle blanche n'étaient pas faites pour le Nord. [...] Elle se reprocha son apparence, constata une fois de plus qu'elle manquait d'adaptabilité, peut-être de simplicité. Pourquoi, dès son arrivée, n'avait-elle pas adopté les coutumes du Tremblant? À qui pouvait-il être question de plaire dans ces solitudes? Est-ce qu'elle ne paraissait pas un peu ridicule avec cette robe décolletée et sans manches, quoique sa peau très brune l'habillât? (H, p. 83.)

Il faut du temps à Julienne pour apprendre les modes de vie d'un endroit inconnu. Cette colère envers elle-même prouve qu'elle nourrit un désir d'adaptation qui la conduira à un métissage. Pourtant, l'adaptabilité qu'elle montre en se reprochant son erreur indique son désir de s'imprégner des coutumes canadiennes. Plus tard, elle ne changera pas d'accoutrement pour plaire au jeune homme, mais plutôt pour se fondre dans les habitudes de la forêt. En effet, dès le lendemain, Julienne porte ses vêtements de marche et adopte ce style jusqu'à la fin du roman. Toutefois, une exception se présente : lorsqu'elle est avec Renaut. En effet, le Français lui rappelle son propre passé ce qui fait que, d'une certaine manière, elle régresse dans son apprentissage lorsqu'elle est avec lui. Comme il est difficile d'abandonner les nombreuses habitudes acquises au fil de

l'existence, le fait d'être en présence de quelqu'un appartenant à son ancienne sphère fait renaitre des habitudes qui ne sont pas propices à la vie en forêt. À la fin de l'été, pour couronner leur séjour dans les bois, Renaut et elle décident d'aller ensemble escalader la Palissade. En marchant, elle a le même comportement que lorsqu'elle marche avec Héliier, c'est-à-dire qu'elle se fie à ses connaissances et admire le paysage. On dirait même qu'elle en vient à confondre Héliier avec Renaut, alors que ce dernier ne connaît rien de l'attitude à adopter en forêt : « Il ne pourrait rien arriver de grave puisque Renaut, un garçon plein de ressource, était là. » (H, p. 234.) Julienne semble avoir oublié que les connaissances de Renaut n'ont aucun lien avec les connaissances forestières. Le jeune homme n'a pas appris les mêmes bases qu'elle, et il est loin de posséder les savoirs d'Héliier. En effet, lorsque Julienne se promène en forêt, elle est souvent accompagnée du coureur des bois. Par conséquent, cette habitude s'est installée en elle et elle a « inconsciemment pris l'attitude insouciant de Héliier au milieu des bois » (H, p. 232.). En d'autres termes, sa confiance et sa naïveté les ont conduits à se perdre dans la forêt. En fait, les habitudes qu'elle a bâties tout au long de son séjour avec Héliier ont pris le dessus sur la prudence. Julienne n'est pas née au Tremblant et elle n'a pas grandi dans le milieu forestier, d'où sa difficulté à intégrer automatiquement les enseignements d'Héliier. Pour cette raison, elle se repose sur son guide parce qu'elle nourrit le désir de posséder les mêmes savoirs que lui. De plus, lors de cette escapade avec Renaut, Julienne porte une jolie robe comme si elle se rendait à un rendez-vous amoureux. Après plusieurs heures de marche, le duo s'est éloigné du chemin. Maintenant que la nuit approche et que la pluie commence à tomber, elle se reproche son choix vestimentaire : « Sa robe légère commençait à montrer plusieurs déchirures et son chandail d'été n'était qu'accrocs. [...] Quelle imprudence elle avait faite de ne pas mettre pour cette excursion des vêtements plus résistants! Héliier ne lui eût jamais permis d'aller en forêt ainsi équipée. » (H, p. 234.) Ici, Héliier est mis dans une posture d'autorité par rapport à Julienne. En effet, la jeune femme a encore besoin de son guide, elle n'a pas tout à fait fini son apprentissage puisque la présence de Renaut l'écarte, tout au long du roman, de sa transformation, en ramenant les habitudes de sa vie d'avant. Pour cette raison, elle perd son intérêt pour Héliier, car celui-ci semble simple à côté de Renaut. Nous analyserons plus en détail cette portion du roman relative aussi au parcours dans le chapitre 3, qui constitue une partie de l'aboutissement de Julienne. Pour l'instant, nous nous attardons aux habitudes que Julienne se réapproprie lorsqu'elle est avec Renaut. Le jeune Français ressemble à ce qu'elle devrait, selon les dires de sa société, désirer le plus au monde. De ce fait, la connaissance culturelle de Renaut va de

pair avec celle de Julienne. Face à eux, Hélier propose, par ses propres connaissances, une vision nouvelle, c'est-à-dire, une manière de vivre qui n'entre pas en conflit avec ce qu'elle désire vraiment. La simplicité culturelle d'Hélier permet à la jeune femme de se détacher de son passé et de se découvrir une nouvelle raison de vivre puisqu'elle ne veut plus appartenir au monde des livres. Non seulement elle veut désormais être une femme des bois, mais elle découvre aussi que c'est la simplicité de son guide qui la guérit de son mal-être. C'est d'ailleurs la mésaventure en forêt avec Renaut qui lui confirme qu'elle ne peut vivre avec un homme qui la ramène sans cesse vers ce qu'elle a fui en France. Les émotions de Julienne sont liées à l'agentivité de la forêt, car il semble que c'est la forêt elle-même qui a découvert le vrai visage de Renaut. Bref, l'ouverture d'esprit de Julienne lui a permis d'être attentive aux preuves que la forêt voulait lui montrer. C'est ainsi que les sentiments doivent être vécus et assimilés pour qu'un changement dans l'appréhension du monde se produise. La figure de l'intermédiaire permet aussi une compréhension de l'espace qui crée une atmosphère propice à l'apprentissage du corps inscrit dans un espace inconnu.

1.4 L'expérience polysensorielle

L'immersion complète d'un corps dans un paysage produit une transformation psychologique et physiologique. Par immersion complète, nous entendons l'expérimentation de l'espace sur une longue période. Julienne, par son désir d'aventure, reste plusieurs mois dans la forêt québécoise. Comme nous l'avons vu, les savoirs d'Hélier lui permettent d'apprendre sur elle-même tout comme sur la forêt. Grâce à sa prédisposition au sensible, elle accepte de se laisser guider par Hélier et ce parcours aboutit à une transformation dans la relation entre son corps et le paysage. Il semble que, pour apprécier à sa juste valeur le roman *Hélier, fils des bois*, il soit essentiel de comprendre que ce texte est avant tout un récit d'espace. En effet, l'intrigue et les personnages arrivent en second, alors que la forêt fait office de protagoniste, c'est-à-dire que la narration sous-entend une humanité de la forêt qui rend celle-ci attachante, émotive et capricieuse. Tout au long du roman, la forêt est personnifiée. En effet, les figures de style créent des effets de lecture qui donnent à la forêt une agentivité. Amie des habitants des bois et ennemie des voyageurs, la forêt est une entité plus grande que nature qui crée sa propre loi et sa propre morale. Elle est plus qu'humaine, tout en restant innommable. De plus, les thèmes qui peuplent l'entièreté du texte sont annoncés dès le début du roman. L'incipit est révélateur, au sens où les premières phrases annoncent des thèmes qui seront exploités tout au long du récit :

C'était apparemment une route. On eût dit un fourreau d'ombre verte, une artère creuse de quelque immense végétal vidé de sa moelle. Cette route était sinueuse, humide, spongieuse. Rien n'indiquait que l'homme l'eût tracée. Elle allait vers une direction secrète, avec lassitude et persistance. La forêt l'enserrait de haies monstrueuses. Elle n'avait ni résonnance, ni souffle, ni voix. Le pied s'enfonçait dans le sol matelassé où elle se découpait d'une seule tranche, parmi les fougères rasées et les racines meurtries par des arbres. Elle ne rendait aucun écho. Elle buvait de sa terre meuble les empreintes et le bruit des pas. Elle mettait une hâte à effacer toutes les traces. (H, p. 39.)

Le début du roman est réservé à la perception de la forêt et aux sensations qui y sont vécues. En fait la forêt est décrite par ce qui est ressenti en se déplaçant dans le milieu. Pour commencer, la toute première phrase annonce l'altérité de la forêt en créant une distance entre le lecteur et l'espace. Le mot « apparemment » montre l'émerveillement et l'incompréhension face à un paysage inconnu, ce qui provoque une distance entre les attentes du lecteur et la représentation. De ce fait, une dissonance est présente puisque la narration nous communique tout de suite une information sur ce que doit ou ne doit pas être une route. Tout de suite après, pour tenter d'expliquer ce qui est perçu, la forêt est mise en résonance avec des organes humains : « artères » et « moelle » représentent la forêt comme un immense corps qui peut tout engloutir. Le lecteur, d'une certaine manière, consent à entrer dans le ventre d'une bête énorme qu'il ne connaît pas. Ainsi, la forêt est prise, dès les premières phrases, comme un immense système avec des parties multiples et interdépendantes. De même, l'incipit sert les prémisses du roman, car il n'y a aucun sujet humain présenté dans ces quelques lignes. En effet, il faut plusieurs phrases à l'autrice pour introduire ses personnages, ce qui nous fait comprendre qu'au Tremblant, la forêt est première et que ses habitants arrivent ensuite. Dû à ce décentrement par rapport à l'anthropomorphisme, le début du roman montre une primauté de la nature qui surpasse tout, même l'humain. L'utilisation du pronom impersonnel « on » décentre l'humain pour ainsi mettre à l'avant-plan la nature. De ce fait, les habitants des bois font partie d'elle et non l'inverse, puisque la forêt accepte ceux et celles qui se plient à ses règles, mais n'est pas clément avec les personnes qui ne respectent pas les lois des bois. Cependant, ceux ayant la connaissance des codes de la forêt sont accueillis à bras ouvert dans cet univers. Le protagoniste masculin est même décrit comme étant le « fils de la forêt ». Ensuite, le texte nous livre l'état de la route grâce au toucher : « spongieuse » et « humide » sont des états ressentis par le corps. D'ailleurs, le toucher deviendra de plus en plus important dans l'apprentissage des codes de la forêt. Par la suite, la phrase « Rien n'eût indiqué que l'homme l'eût tracée » produit une ambiance qui accorde une plus grande importance à la forêt qu'à l'homme. En

effet, l'espace forestier du Tremblant nous semble être intouché ou presque par l'humain. En ces lieux, l'humain doit s'adapter à la forêt et non le contraire. Beaucoup de romans québécois offrant des récits de la terre montrent comment les paysans travaillent le sol. Toutefois, le roman de Le Franc présente, lui, une adaptabilité de l'homme à la forêt qui sous-entendrait une incapacité de celui-ci à la contrôler. En fait, il semble impossible que les hommes puissent avoir le dessus sur le Tremblant, mais ceux-ci ne visent pas non plus le but d'utiliser ses richesses. De ce fait, la cabane dans laquelle vit Julienne est très simple. Il n'y a pas de place pour le luxe dans cette forêt puisque l'homme fait le strict minimum pour se créer un chez-soi dans ce milieu. En conséquence, l'humain n'a pas la priorité sur les bois. La forêt est autonome, et ses habitants sont les bienvenus dans son antre. De plus, le texte nous livre une angoisse provoquée par l'inconnu forestier. En effet, « les haies monstrueuses » rappellent au lecteur que la forêt est, pour les voyageurs, anxiogène puisqu'elle est inconnue. Tout au long du roman, la forêt sera un véhicule d'émotions allant de l'anxiété, à l'émerveillement, en passant par plusieurs autres. Durant le séjour en forêt, le paysage sera en symbiose avec les émotions de Julienne, car celui-ci l'émerveille et lui fait peur. En fait, Julienne est abasourdie par l'immensité de la forêt et ses émotions passent de l'une à l'autre très rapidement. Le caractère engloutissant des bois se ressent dans la phrase « elle ne rendait aucun écho ». Dans cette forêt, l'humain est avalé et il doit explorer cet univers forestier nouveau sans compter sur ses connaissances cartésiennes. Aucun son n'est transmis, car la forêt absorbe tout ce qui n'est pas en lien avec elle. Pour terminer, l'avant-dernière phrase est révélatrice à ce sujet, puisque la forêt boit les pas pour les faire disparaître aussitôt : « Elle mettait une hâte à effacer toutes les traces. » En ce sens, comme nous l'avons déjà remarqué, la végétation est première et le monde des hommes est second. Par conséquent, le voyageur ne peut se fier à ses propres connaissances pour explorer ce lieu puisque la forêt est une zone dangereuse pour tous ceux qui s'y aventurent sans la connaître. Pour cette raison, elle est une entité première, universelle et fondamentale, qui rappelle les débuts du monde. En d'autres termes, l'humain n'a pas de pouvoir lorsqu'il entre dans la forêt et le sujet doit l'accepter sinon il ne sera pas le bienvenu en ce lieu. Bref, par l'incipit, les effets d'altérité sont présentés tout comme les procédés qui créent une agentivité de la forêt dans le récit. L'expérience polysensorielle est déjà mise de l'avant, ainsi que la primauté de la forêt.

1.4.1 La vue

Commençons avec le regard, qui est d'une importance capitale dans notre analyse. Faisant partie des cinq sens, la vue rend subjective toute description d'espace puisque nous percevons les paysages en premier par le regard. En effet, les yeux analysent, déchiffrent, calculent et tendent à expliquer. Souvent, ce que nous croyons est associé à ce que nous voyons. Pourtant, la forêt développe un autre type de regard qui est celui du glissement. En d'autres termes, le regard, dans le roman, ne s'attarde pas sur les choses ni sur les gens. Il glisse au gré du paysage sans retenir des parties uniques. En ce sens, les yeux regardent l'extérieur dans son ensemble pour créer un paysage. Ainsi, le regard est utilisé avec les autres sens pour décrire une manière plus sensible de découvrir le territoire :

Admettons que le concours et le synchronisme de nos différents sens donnent aux lieux une réalité plus profonde : voir, toucher et sentir une fleur constituent une expérience autrement plus intense que de se limiter au simple regard. La vue, à elle seule, est en effet d'un maigre apport; elle ne fait que glisser à la surface des choses.⁵¹

En ce sens, un assouplissement du regard est promu dans une compréhension sensible du territoire. La rigidité de la vue est mise à mal puisque le regard ne peut comprendre toutes les profondeurs du paysage. Bien que la perception d'un paysage se fasse naturellement par le regard, la forêt ne permet pas une compréhension globale de l'espace par la simple vue. Dans un territoire des confins, le sujet ne peut pas se fier seulement à sa vue, car la forêt ne possède peu ou pas de point de repères. L'infinité de végétaux présents au même endroit provoque chez le sujet une perte de repère et celui-ci se sent comme dans un labyrinthe. Lorsque nous adoucissons le regard, nous acceptons que celui-ci glisse sur certains aspects sans les comprendre. En ce sens, dans le roman, les paysages sont décrits comme un ensemble qui incorpore toutes les parties de la forêt dans un tout. Parfois, même certains humains sont inclus dans le paysage du Tremblant. À cet égard, les interactions entre deux humains ne sont pas soutenues par un désir de combattre le regard de l'autre. Au contraire, le paysage imbrique en lui tout ce qui entre dans l'univers forestier (hommes des bois, rivières, montagnes, arbres, chevreuils, etc.), ce qui a pour but d'adoucir le regard dans les bois.

⁵¹ Bureau, *La Terre et moi, op cit.*, p. 167.

De ce fait, cet assouplissement est montré, dans le roman, par le glissement de l'œil de la protagoniste. En fait, les yeux ne s'attachent que très rarement à un point en particulier :

Parfois, ses yeux croisaient ceux de Héliar. Leurs regards ne cherchaient pas à se retenir mutuellement. Ils étaient comme deux vagues inconnues que les jeux de la mer ont fait se toucher, qui se discernent un instant dans la mêlée glauque, se sourient, se portent l'une l'autre, composent à elles deux un fugitif miracle, se séparent sans qu'il y ait de déchirure dans la trame des eaux. (H, p. 56.)

Dans cet extrait, les yeux bougent, se déplacent au gré des désirs sans s'arrêter sur quelque chose en particulier. Héliar, ici, fait partie du paysage. Julianne le perçoit, mais ne le distingue pas de l'espace qu'ils ont autour d'eux. Pour elle, Héliar et la forêt sont en continuité, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent de pair dans la construction de l'imaginaire forestier que Julianne se crée. Le croisement de regard est comparé aux mouvements des vagues dans l'océan. Cette image produit un effet d'indépendance, au sens où les vagues sont autonomes, mais elles font tout de même partie d'un même territoire. Malgré l'immensité de la forêt, celle-ci relie les deux protagonistes en son sein. De ce fait, la grandeur rapproche les sujets en un même lieu, mais leur permet aussi d'être indépendants les uns des autres. La forêt crée un environnement qui préserve l'assouplissement du regard. En ce sens, la forêt prend toute la place, posant Héliar comme une composante du paysage, et non comme l'élément principal du tableau.

De même, l'assouplissement de la vue se ressent dans la manière dont Julianne perçoit le paysage forestier. En effet, autant dans l'interaction entre deux personnes que dans la contemplation de la forêt, la vue s'adoucit. Lorsque Julianne est seule dans sa cabane en forêt, elle contemple son milieu sans l'étudier : « Le regard était lui aussi en vacances, libre, détaché. Il pouvait aller nu sur le monde, ne plus s'astreindre à un polissage conventionnel. » (H, p. 116.) Ici, l'analyse, l'étude et l'évaluation ne sont plus au rendez-vous et Julianne, par son appartenance au monde des livres et de l'analyse, y voit une délivrance. Son regard, autrefois lié à l'étude, est aujourd'hui « en vacances » et peut se permettre de percevoir des éléments sans les expliquer. Car il n'est pas possible de tout expliquer, particulièrement avec notre simple vue. En d'autres termes, le regard peut glisser sans s'attarder et être accepté tel qu'il est puisqu'elle n'est plus obligée de tirer parti de ce qu'elle voit. Ainsi, Julianne laisse simplement errer son regard sans nourrir un but en particulier. Étant donné que les yeux sont réduits à leur plus simple expérience, celle de voir et non d'observer à tout instant, elle ressent un affranchissement. Dans cet extrait, les filtres qui ont

conditionné la perception de Julienne sont mis à mal grâce au Tremblant. En forêt, Julienne se sent mise à nu, au sens où sa manière de percevoir ce qui l'entoure n'est plus conditionnée par des filtres cartésiens. Comme nous le verrons dans le chapitre deux, la méthode de pensée cartésienne n'a pas sa place dans une forêt sauvage comme le Tremblant. Rapidement, Julienne laisse de côté cette vision pour s'imprégner du savoir des bois. Pour cette raison, son regard est désormais libre grâce à l'assouplissement de sa vision. Elle peut ainsi réussir à percevoir autre chose, ce qui resterait invisible avec les filtres cartésiens.

1.4.2 L'ouïe

Avoir le désir d'assouplir sa vision nécessite l'utilisation des autres sens tel que l'ouïe dans l'expérience d'un nouveau territoire. L'ouïe provoque un sentiment de proximité que la vue ne permet pas tout à fait, surtout dans la contemplation panoramique d'un paysage. En effet, l'attention portée aux sons crée un rapprochement de l'espace avec le corps. Dans le roman, deux relations sont présentées face à l'utilisation des sons dans un monde végétal. Premièrement, l'expérience est singulière lorsque le sujet est face à une multitude de bruits puisque la superposition de plusieurs sons rend difficile l'identification de ce qui l'entoure. Dès que le sujet est au cœur d'une multiplicité de sons, l'imagination prend le dessus. Il est donc presque impossible de délier les sons les uns des autres. Ainsi, il est encore plus difficile de reconnaître un son parmi cette amplitude. L'imagination est, alors, mise de l'avant puisque les sons sont plus difficiles à identifier distinctement lorsqu'il y a un environnement sonore : « Le paysage sonore est multidirectionnel, est fait d'un ensemble d'isolats. Il est donc soumis à la discontinuité; sans oublier la disjonction entre l'entendu et l'identifié [...]. »⁵² Lorsque le bruit n'est pas rattaché à un événement connu, il est difficile d'identifier précisément ce qui se déroule à l'extérieur. De ce fait, reconnaître tous les sons d'un paysage sonore est ardu puisque notre ouïe n'est pas aussi développée que nos yeux peuvent l'être. Dans le roman, la multiplicité des bruits submerge Julienne lorsque celle-ci est dans sa cabane. En effet, elle découvre des aspects du territoire qu'elle

⁵² Corbin, *op cit.*, p. 29.

n'avait jamais envisagés. La protagoniste porte attention au dehors en se projetant dans l'espace grâce à son audition :

Julienne demeurait étendue, dans l'axe de la tourmente, immobile, pour ne rien déranger à un ordre. Le feuillage des arbres tournait comme un seul panache, dans une giration qui ne changeait pas de sens, faite d'ententes multiples, de volontés soumises à la même direction. Ce n'était plus le vent qui soufflait dans les arbres, mais les arbres qui engendraient le vent. Ils jouaient le rôle actif. Ils travaillaient tous au même dessein. Les plus puissants s'efforçaient d'écraser leurs voix et de saisir, en se courbant, les gémissements des plus faibles pour les mêler aux leurs. Chaque bruit devait passer par le crible des feuilles avant de trouver sa place dans l'orchestration. (H, p. 121-122.)

Ici, le lecteur constate que la protagoniste est, durant toute la séquence, immobile, puisque Julienne décrit l'entièreté de la tempête de l'intérieur de sa cabane. La narration montre que le paysage sonore de la tempête prend une place immense dans l'imaginaire de Julienne. Non seulement la description montre la tempête sous un nouveau jour, mais elle met aussi à l'avant-plan l'importance de l'expérience de la forêt. Pour Julienne, éprouver toutes ces bourrasques en pleine forêt laurentienne est une expérience totalement différente des tempêtes qu'elle a connues en France. Tout à coup, le vent paraît venir des arbres et la forêt semble avoir un pouvoir sur les éléments ; elle en devient presque mythique. Alors que la vue n'est pas convoquée dans cet extrait, la narration livre tout de même un paysage auditif qui constitue la tempête pour Julienne. Les arbres sont personnifiés, ce qui en fait des sujets dans la tempête. Ils se penchent et semblent aider les plus petits à survivre au vent. De même, l'orchestration faite par la tempête à la fin de l'extrait souligne l'imaginaire sonore par la musicalité de l'orage. Ce paysage sonore est réel, mais aussi sujet à interprétation puisque l'ouïe est beaucoup moins développée que la vue. Bien qu'un paysage perçu par le regard soit aussi subjectif, l'ouïe crée un rapprochement de l'imaginaire et du monde réel par l'absence d'image véritable. De ce fait, l'audition permet de regarder le film de la tempête dans la tête du sujet et celui-ci laisse défiler ces images en essayant de leur donner un sens.

Cela dit, les bruits, en forêt, ne sont pas toujours perçus dans un ensemble. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, le silence est un concept prédominant dans l'univers forestier. Cette absence de son permet de détecter plus facilement les bruits qui ne font pas partie de l'univers forestier. De ce fait, certains sons sont plus facilement repérables lorsque la vue nous fait défaut. Grâce aux bruits, le sujet vit une nouvelle expérience du milieu. Il est possible d'entendre une rivière ou un animal sans les voir. C'est une des raisons pour laquelle la vue doit être utilisée en

symbiose avec les autres sens. Cela dit, en forêt, l'ouïe peut se révéler plus utile que les yeux. Alors que la vue peut parfois nous faire défaut, « [l']ouïe a une amplitude beaucoup moins vaste, mais elle enrichit et fixe d'avantage [les] impressions spatiales⁵³ ». Se déplacer réduit la portée de l'ouïe. Ainsi, le sujet perd un temps précieux à utiliser ses yeux alors que ses oreilles sont plus adaptées dans cette situation. En ce sens, les sons servent à ancrer le sujet dans le réel de l'expérience, même lorsque tous ses repères visuels sont effacés. Ainsi, l'écoute de notre entourage amène des connaissances distinctes qui complètent ce que nous percevons par les yeux. Dans le roman, lorsque Julianne et Renaut s'égarèrent en montagne, ils se résignent à passer la nuit dans les bois, sous la pluie, en attendant de retrouver leur chemin. La nuit épaisse empêche les deux amis de se repérer. Les arbres se ressemblent tous, ils n'ont donc aucun point de repère. Privés de la vue, leurs autres sens s'activent : « Tout à coup, dans le silence absolu de la forêt, Julianne entendit, à sa stupéfaction, le halètement d'un *motor-boat*, et avant qu'elle n'eût le temps d'attirer l'attention de Renaut, il semblait que plusieurs bateaux se fussent mis en branle sur l'eau, quelque part. » (H, p. 238.) Cet extrait montre que la perte d'un sens amplifie les autres. En effet, la jeune femme est aussitôt rassurée par ce bruit, car elle en déduit qu'elle est proche de la baie. Toutefois, elle ne se lève pas pour se diriger vers le bruit puisqu'elle sait qu'elle ne ferait que s'enliser davantage dans la forêt. Non seulement elle reprend espoir grâce à ce bruit, mais elle sait aussi qu'Héliet et les autres habitants de la forêt les trouveront facilement. Julianne, malgré son apprentissage au Tremblant, est encore une novice en forêt. Elle sait que l'audition possède un caractère double qui transpose deux expériences de la forêt très différentes l'une de l'autre. D'un côté, la multiplicité des sons interprétés crée des paysages sonores qui permettent au sujet de vivre une expérience nouvelle de la forêt. De l'autre, les bruits qui dissonent dans l'univers forestier permettent de se repérer parfois plus facilement qu'avec les yeux. Cela montre l'ambiguïté de l'audition en forêt, et comment celle-ci peut aider l'apprentissage du corps. Ce qui est certain, c'est que les sons permettent d'avoir accès à une nouvelle forme d'expérience du paysage forestier.

⁵³ Bureau, *op cit.*, p. 168.

1.4.3 Le toucher

Nous en arrivons au dernier segment de notre analyse de la polysensorialité dans le roman de *Le Franc* puisque le goût et l'odorat ne sont guère utilisés dans les représentations. Malgré cette mise de côté de certains sens, le champ tactile, lui, est d'une importance capitale dans l'apprentissage du sujet en forêt puisqu'il permet une proximité avec l'espace que les autres sens ne permettent pas. Le sujet doit être en forêt pour expérimenter le toucher, ce qui fait de ce sens le plus important dans la pratique forestière. La découverte de l'espace nouveau se fait également par le déplacement, mais nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre 3 lorsqu'il sera question d'habiter en forêt. Dans cette partie, nous aimerions mettre de l'avant l'importance du champ tactile dans une compréhension de l'univers des bois, non seulement grâce à la proximité que cela apporte, mais aussi grâce à la sécurité que procure le toucher.

Dans le roman, lors d'une expédition en forêt se déroulant en fin d'après-midi, Hélier et Julienne se rendent au lac Vert. En revenant la nuit vers la cabane de la jeune femme, Julienne allume une lampe torche pour retrouver le canot. Hélier la lui enlève des mains et lui propose, à la place, de se fier à ses pieds : « Elle avançait d'abord avec lenteur, en vacillant. Puis elle s'aperçut que ses pieds devenaient d'une sensibilité extrême, qu'ils tâtaient le sol comme les mains l'eussent pu faire. Elle se rendait compte immédiatement si elle marchait sur un terrain déjà foulé. » (H, p. 173.) La prise de conscience corporelle de Julienne convoque un apprentissage des savoirs forestiers qu'elle n'aurait pu développer si elle n'avait pas été avec Hélier. Ainsi, il lui apprend à découvrir le monde par son corps et non à l'aide d'un objet. Auparavant, Julienne avait toujours analysé ce qu'elle percevait. Aujourd'hui, elle laisse son corps la guider et cela lui apporte une confiance qu'elle n'avait pas avant de déménager au Tremblant. De cette manière, l'apprentissage du corps constitue une méthode de compréhension essentielle dans le monde forestier. En ce sens, le toucher ancre le personnage dans le présent en mettant à l'avant-plan les sensations de la protagoniste. En se concentrant sur ses pieds, elle reste dans le concret et s'éloigne de son imagination. Toutefois, pour que le toucher soit utile, il ne suffit pas de tendre la main vers l'écorce des arbres. Au contraire, il s'agit plutôt d'utiliser l'entièreté de son corps pour un apprentissage approfondi de la vie de la forêt. Les pieds nous portent au sein de la forêt et c'est par ceux-ci que nous expérimentons le sol :

Le toucher, en l'occurrence, concerne surtout le pied ainsi que la sensibilité de la peau aux météores et à la qualité de l'air. C'est avec le pied que l'on analyse le sol grâce à toute une

série de messages émis, notamment, par la semelle plantaire. Le rythme de la marche, les modes de vigilance, la texture de la chaussure entrent en ligne de compte. Ressentir la qualité du sol participe de l'appréciation de l'espace, donc de la construction du paysage.⁵⁴

Concentrer son attention sur les pas contribue à l'élaboration d'une conscience tactile de la forêt. En fait, marcher sur un sol instable amène une expérience différente du mouvement en obligeant le sujet à regarder ses pieds. Ainsi, l'obligation de prendre son temps et de s'attarder aux dénivelés du sol ralentit le présent de l'expérience. C'est alors que le pied doit se laisser aller, mais aussi prendre une assurance dans sa foulée. De plus, le toucher est moins relié à l'imagination, contrairement à l'ouïe, puisque le champ tactile est plus concret et fait office de borne. Ainsi, se déplacer dans le noir ajoute des contraintes au corps parce que la marche se fait plus lente, plus prudente, aussi. Les mains sont placées devant soi pour éviter tout éventuel obstacle, mais le pied, l'organe en contact avec le sol, possède un aplomb qui détermine le corps tout entier : « Le champ tactile se limite à la zone de contact de nos membres ou de notre peau, mais il possède une sureté que ne possèdent pas la vue et l'ouïe [...].⁵⁵ » L'amplitude du toucher est nettement plus restreinte que celle de la vue et de l'audition. Alors que l'ouïe peut amener des divagations, le contact réel du corps avec le dehors crée une confiance intime entre la terre et le sujet. La connexion permet à la sensorialité d'émerger en montrant ainsi une manière nouvelle d'expérimenter le territoire. Marcher dans la nuit sans lumière est un exercice impossible pour un habitant de la ville à cause de la pollution lumineuse et des éclairages. Pourtant, pour le monde des bois, ce sont probablement ces exercices qui sauveront des vies. C'est en ce sens que le toucher contribue à la proposition d'une nouvelle réalité sensible en s'accoutumant à la confiance du corps par sa sensorialité.

En somme, nous avons vu, dans ce premier chapitre, qu'il y a un apprentissage du monde des bois dans l'expérience de Julienne grâce à sa relation avec Héliar. Le statut d'écrivaine voyageuse de Marie Le Franc permet une sensibilité aux nouveaux espaces, les rendant ainsi plus vivants. Ainsi, les paysages forestiers se lient avec l'intériorité de Julienne pour représenter la relation entre la jeune femme et le dehors. De plus, Héliar apprend à Julienne les modes de vie des bois et grâce à lui, elle perçoit la forêt sous un nouveau jour. Sa vision se teinte de celle d'Héliar et l'altérité que cela amène procure à Julienne une sérénité qu'elle ne pouvait trouver en ville. Par

⁵⁴ Corbin, *op cit.*, p. 50.

⁵⁵ Bureau, *op cit.*, p. 168.

l'accompagnement d'Héliel tout au long du récit, l'expérience polysensorielle de la protagoniste crée des paysages qui doivent être vécus pour être décrits. En fait, l'utilisation de la vue, de l'ouïe et du toucher provoque une proximité avec la forêt qui se ressent tout au long de la narration. En bref, les descriptions de paysages sont perçues par la subjectivité de Julienne grâce aux enseignements d'Héliel et grâce à l'expérience polysensorielle. Autrement dit, la forêt se présente comme étant véhicule de transformation. En effet, Julienne change de mode de vie grâce à son déplacement en forêt. Nous verrons dans le chapitre suivant que la forêt constitue un lieu de passage pour les deux personnages du roman.

CHAPITRE 2

Les perceptions de la forêt

Dans ce chapitre, nous nous attarderons à la perception de la forêt dans le roman *Héliel, fils des bois*. En effet, plusieurs manières de comprendre cet espace sauvage sont présentées au cours de l'histoire. La forêt sauvage laurentienne est utilisée par la protagoniste pour guérir d'une crise existentielle. En effet, Julienne s'éloigne de la communauté pour entrer au sein d'un territoire des confins. Elle n'a d'autres choix que d'abandonner sa méthode de pensée pour se mouler aux savoirs forestiers. La forêt du Tremblant, territoire du Nord, génère une expérience du silence et de la lenteur unique. Ces différences engendrent la transformation de Julienne, qui vit un véritable rite de passage au sein de cette grande forêt. Quant à Héliel, il passe à travers plusieurs étapes qui font de lui un être nouveau. Ces thèmes véhiculés par la forêt possèdent ainsi une emprise sur les personnages principaux.

2.1 La forêt comme un territoire des confins

Les territoires des confins sont des espaces lointains où la nature est maître des lieux. Quand l'environnement crée ses propres lois, il est difficile pour une civilisation de s'y installer. Localisés en marge des sociétés habitées, les territoires des confins représentent des lieux à part : « Situés en dehors, au-delà du domaine connu, les confins s'avèrent de ce fait des espaces de la limite, marquant la fin du territoire d'une collectivité donnée ou de ce qui est considéré comme "chez soi".⁵⁶ » Cette caractéristique tend à éloigner les humains de ces territoires. Pourtant, certaines personnes y ont construit leur habitat, malgré les difficultés. Souvent reclus ou en petits groupes, les habitants des confins possèdent leur propre relation avec le territoire qui les rend différents des citadins. Ayant leur propre civilisation, les habitants des territoires lointains ont eux aussi leurs confins, mais ceux-ci se situent dans la ville. Les confins sont donc une notion qui change selon le point de vue de ceux ou celles qui l'abordent. Cette question touche plusieurs lieux qui sont perçus par les Occidentaux comme étant des lieux déserts et vides. En effet, le désert, le Grand Nord, la mer et la forêt font partie de ces espaces lointains et naturels. Ces territoires sont des lieux « où la végétation prolifère de manière fulgurante, là où le rythme de l'eau anime le paysage, là où le

⁵⁶ Rachel Bouvet, Stéphanie Posthumus, Jean-Pascal Bilodeau et Noémie Dubé, *Entre les feuilles : exploration de l'imaginaire botanique contemporain*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2024, p. 223.

minéral impose ses lois, là où le vent souffle à perdre haleine, là où les “phénomènes premiers” retiennent toute l’attention⁵⁷ ». Cette citation illustre comment les confins sont en lien permanent avec les phénomènes naturels de l’environnement et comment ceux-ci sont, la plupart du temps, indépendants des agissements humains. La nature régit ces territoires, donc leurs habitants doivent se modeler à la vie de ces contrées lointaines. Pour cette raison, les communautés vivant dans ces régions ont souvent des habitudes différentes de ceux habitant en ville ou à la campagne. En effet, il est impossible d’y appliquer une vision urbaine du territoire. Par conséquent, un apprentissage du nouveau mode de vie doit être entamé pour accéder à une transformation du sujet. Le territoire des confins qui nous intéresse, dans ce mémoire, est celui de la forêt laurentienne. La forêt sauvage se caractérise par la multitude de végétaux rendant impossible le déplacement en ligne droite. Dépourvue de route, la forêt est un espace où la végétation est première alors que l’homme est second. De plus, elle fait souvent office de lieu de refuge pour celles et ceux qui cherchent à échapper à la vie citadine. Endroit de recommencement et d’apprentissage, la forêt permet un recentrement vers soi en laissant de côté la frénésie de la vie en ville. Mais comment un endroit inhospitalier peut-il être propice à une paix intérieure? Nous tenterons de montrer que la forêt en tant que territoire des confins permet aux sujets de voir clair en eux grâce à la relation qui peut se créer entre ceux-ci et l’espace. De plus en plus, les territoires des confins sont revalorisés par les sociétés, rendant ainsi leurs études plus nuancées et plus ancrées dans le réel. En ce sens, la perception des bois est passée de zone dangereuse et mystérieuse à une zone d’ouverture et de recentrement. Désormais, le regard que nous portons sur les textes forestiers est tourné vers l’expérience, ce qui crée une manière plus sensible et plus attentive de percevoir l’environnement. Ainsi, les territoires des confins permettent un changement dans l’expérience de l’espace, grâce, par exemple, à la polysensorialité qui y est plus présente :

[E]xperiencing the forest is not limited to sight, a sense that, depending on the season, is not always best suited for understanding the diversity of the forest. It largely involves the sense of smell, hearing, touch and even taste (when we examine the varied food sources found there). In the same way, the various languages of the north are known for expressing the quality of the silence of the forest, the light that filter (or not) through the canopy, and

⁵⁷ Rachel Bouvet et Rita Olivier-Godet, dir., *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 7.

the size and scales of different elements (including the opposition between the infinitely small and infinitely large).⁵⁸

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, la polysensorialité participe à l'élaboration d'une conscience du territoire grâce à l'expérience spatiale. Les confins permettent une attention particulière de l'extérieur qui rend la relation entre humain et non-humain plus forte. Non seulement le sujet s'intéresse à l'espace, mais aussi aux manières d'entrer en contact avec celui-ci. Bien que les territoires des confins soient bien souvent inconnus, la polysensorialité aide à connaître ce nouvel espace. L'aventure vers l'inconnu oblige le sujet à porter une certaine attention aux nouvelles manières d'être dans le monde. Ici, la polysensorialité nourrit la pratique des territoires des confins en donnant une façon nouvelle de percevoir l'espace axé sur l'expérience. Certaines expériences ne font sens que dans certains types de milieu.

2.2 Les effets de l'immensité

Territoire des profondeurs, la forêt, par sa grandeur et sa vastitude, crée un sentiment d'immensité, provoquant de l'angoisse ou de la fascination chez le sujet regardant pour peu que celui-ci appartienne au monde occidental et qu'il n'a pas l'habitude des espaces infinis et inhabités. Ainsi, la découverte du territoire lointain provoque en lui un bouleversement. L'immensité du dehors se reflète dans l'intériorité, ce qui crée une certaine émotion. Gaston Bachelard nomme ce phénomène « l'immensité intime⁵⁹ ». Selon lui, le sujet posé devant la grandeur accède à un état de rêverie. Celui-ci adopte une attitude de contemplation face à l'immensité. De cette manière, cette rêverie agit comme un retour vers soi ou tout du moins comme une réflexion intérieure. Il semble, alors, que les territoires des confins ont la capacité de faire revenir le sujet à lui-même pour qu'il puisse sonder son intériorité et découvrir qui il est réellement. Ce phénomène s'accompagne d'une ouverture de l'esprit qui rend quiconque sensible au dehors. En se portant vers l'inconnu des vastes territoires, le sujet réussit à voir plus clair en soi ou, tout du moins, à accéder à une paix intérieure. De cette façon, le dehors et la subjectivité se nourrissent l'un l'autre et un lien très fort se crée. En d'autres termes, l'immensité intime est un phénomène intérieur, mais possible grâce à l'extérieur puisque c'est une manière d'appréhender le réel par les émotions : « Et la contemplation

⁵⁸ Sara Bédard-Goulet et Daniel Chartier [dir.], *The Northern Forest. La forêt nordique*, Montréal et Tartu, Imaginaire Nord et University of Tartu Press, coll. « Isberg », 2022, p. 21.

⁵⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2020 [1957], p. 259.

de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini.⁶⁰ » Ici, l'incompréhension face à l'infini permet la rêverie intérieure. Notre manière de réagir vis-à-vis de l'immensité semble passive vue de l'extérieur, mais à l'intérieur elle regorge d'une multitude d'émotions. En d'autres mots, la contemplation de la grandeur du dehors rappelle une immensité qui est très difficile pour n'importe quel sujet à expliquer. L'infini est un concept abstrait et souvent lié aux espaces des confins. En effet, l'océan et le désert sont probablement les exemples les plus utilisés pour signifier l'infini dans ce monde. Quant à l'immensité de la forêt, elle possède ses propres particularités, comme son caractère labyrinthique. L'abondance de végétaux rend le déplacement difficile, car il est possible de se perdre à l'intérieur d'un tout petit périmètre. Contrairement à l'océan ou au désert, la forêt ne permet pas une vision d'ensemble qui rappelle le vide. La multiplicité des arbres, des rochers et des animaux met à mal le regard en créant une proximité avec le sujet. Celui-ci n'est pas devant le vide absolu, il est devant l'abondance :

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 limites. 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.⁶¹

En ce sens, la rêverie de l'immensité face à la forêt est différente de l'immensité du désert, car la forêt bloque le regard. Il est donc difficile de s'y repérer. Aller toujours plus profondément dans une forêt crée de l'anxiété, car le sujet sait qu'il se dirige vers un endroit trouble, différent et opaque. Ainsi, l'ouverture des sens permet une contemplation de la forêt créant ainsi des émotions. En d'autres termes, s'arrêter et observer les alentours procure un sentiment d'agrandissement lorsque le sujet y est sensible. De plus, la pensée peut divaguer et aller au contact du dehors sans que le corps ait besoin de bouger. L'immensité fonctionne comme une projection du soi vers les sensations du dehors : « [L'immensité] est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 259.

⁶¹ *Ibid.*, p. 261-262.

l'homme immobile.⁶² » Immobilité, solitude et immensité fonctionnent ensemble pour enrichir l'expérience forestière. Non seulement le paysage nourrit la pensée du voyageur, mais il rend aussi la forêt plus sensible et surtout plus vivante. Lorsque le sujet éprouve une solitude profonde, il s'introduit dans l'immensité pour que l'un et l'autre deviennent un tout : « Il semble alors que c'est par leur "immensité" que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent.⁶³ » L'intériorité et l'extériorité se joignent pour illustrer une relation qui rend le personnage plus ouvert à ses propres émotions. Ainsi, l'ouverture vers le dehors permet une sensibilité qui nourrit l'apprentissage d'un nouveau territoire.

Dans le roman, la grandeur extérieure et l'intimité se lient pour créer une relation nouvelle au paysage. En premier lieu, l'appel vers l'immensité est annoncé au début du récit lorsque Julienne entre dans son cottage et qu'elle y voit une inscription sur le mur : « Julienne Javilliers fut aussi séparée du monde que sur une île perdue dans les mers lointaines. Le mot solitude paraissait faible, appliqué à ces lieux. L'expression anglaise *wilderness* en rendait mieux l'atmosphère : "*O for a lodge in some vast wilderness! ...*" » (H, p. 73.) Ici, la mer est utilisée pour figurer le sentiment d'immensité que vit Julienne à son arrivée dans les bois. Déjà, la forêt est perçue comme une contrée lointaine et inconnue, étant mise en relation avec l'océan, un endroit majoritairement inexploré. Un espace rempli de végétation, donc très loin de la figure du vide, est comparé à une immensité maritime qui est pleine, vaste et inconnue. Pourtant, la mer semble vide, au sens où, lorsque nous naviguons sur celle-ci, l'horizon se présente à nous à perte de vue. Au contraire, dans la forêt, il est ardu de voir la ligne d'horizon à cause de l'abondance des végétaux. C'est surtout la solitude qui lie ces deux espaces dans l'extrait, plus particulièrement à cause de l'image de l'île. Le symbole de l'île isolée au milieu d'une mer infinie explique la claustration que ressent Julienne. Pour elle, sa petite cabane fait office d'îlot où elle doit se réfugier pour échapper à l'immensité du territoire. En deuxième lieu, parce que la protagoniste ne connaît pas encore la forêt, elle vit de l'anxiété face à cette immensité. Au début, en raison de sa vision cartésienne et européenne, elle

⁶² *Ibid.*, p. 261.

⁶³ *Ibid.*, p. 281-282.

ressent de la frayeur face à ce lieu méconnu. Non seulement elle est angoissée par l'endroit, mais la forêt reste aussi intouchable. Elle n'est pas encore sensible à l'immensité :

Le lac s'allongeait à perte de vue devant la maison. En arrière, c'était la forêt, dont l'épaisseur ne se mesure pas. Elle rentra dans le cottage, ferma d'un geste nerveux les portes béantes, avec l'expression de visage de quelqu'un qui se prépare à se glisser dans son lit et découvre sur le mur une énorme araignée. (H, p. 73.)

Devant l'immensité, elle se réfugie dans sa cabane puisqu'elle est, de tous les côtés, cernée par des figures qui lui rappellent la grandeur. Ainsi, le lac et la forêt deviennent plus grands que nature et cette idée d'agrandissement crée de l'angoisse face à l'environnement sauvage. En fermant les portes, elle veut mettre une distance entre elle et l'immensité, car elle se sent menacée. De ce fait, la découpe engendrée par le seuil de la porte simule une sécurité dont Julienne a besoin pour ses premières nuits au Tremblant. Par la suite, plus Julienne découvre la forêt, plus elle est réceptive aux émotions que celle-ci lui fait vivre. Son déplacement dans l'espace fonctionne de pair avec son ouverture d'esprit. Durant presque l'entièreté de son séjour, Julienne expérimente la forêt en étant toujours en contact direct avec celle-ci. Par exemple, sa cabane est entourée d'arbres, ses randonnées pédestres ont lieu en pleine forêt et ses explorations en canot sur le lac sont cernées par le Tremblant. La narration nous livre donc plusieurs bribes d'expériences forestières régies par le milieu. Julienne est face à l'immensité jour et nuit et elle ne peut qu'imaginer sa grandeur, à cause de son éternelle proximité. Toutefois, il y a un moment où Hélier la mène à la Palissade pour qu'elle admire la forêt du haut d'une montagne. C'est l'un des seuls moments où Julienne voit la ligne d'horizon. Ce changement de perspective est intéressant au sens où la forêt est prise dans son entièreté et pas seulement dans sa proximité. Julienne est émerveillée de voir l'étendue de cette forêt tremblante qu'elle côtoie maintenant tous les jours :

Il lui désigna les Laurentides à l'horizon, le lent cheminement du grand troupeau des montagnes au dos bombé.

-Le beau pays! Le beau pays! murmura la jeune fille d'une voix passionnée, en se penchant vers la forêt comme on se penche au-dessus d'une source, avec le désir de voir jusqu'au fond.

Le regard de Julienne se leva de nouveau sur les montagnes :

-Jusqu'où vont-elles?

Celui qui se tenait silencieux à ses côtés, parut étonné de sa question :

-Mais jusqu'au bout... (H, p. 89.)

En raison de l'élévation du promontoire, Julienne peut percevoir la forêt dans son entièreté. Son regard se verticalise, puisqu'elle regarde au début vers le bas et ensuite vers l'horizon. Ainsi, elle découvre une autre manière de percevoir la forêt, qui est différente de la proximité avec celle-ci, qu'elle vit tous les jours depuis le début de ses vacances. Ici, l'immensité est contemplée de loin, créant ainsi de l'admiration. De plus, la remarque d'Héliel la surprend. Pour lui, les montagnes vont jusqu'au bout de ce qui existe, jusqu'au bout de son monde à lui. Cette remarque crée un sentiment d'éternité, car les montagnes et la forêt sont présentes jusqu'au bout du monde. Maintenant que Julienne est placée au-dessus de la forêt, elle peut la contempler d'une autre façon. Au début de son parcours, la proximité de la forêt, comme nous l'avons vu, la rend anxieuse. Cependant, dès qu'elle s'élève et qu'elle peut prendre conscience de l'ampleur de cette entité, elle peut mieux la visualiser donc mieux la connaître. L'inconnu amène toujours un sentiment de peur, mais le désir de connaître un milieu a le pouvoir de vaincre la crainte ; autrement dit, la forêt, ici, passe de l'inconnu au connu. La rêverie face à l'immensité est montrée lorsque Julienne parcourt la Cachée, en canot, la nuit, avec Héliel. Elle est abasourdie par la grandeur de la forêt et de la rivière lorsqu'il n'y a pas de lumière ni de bruit :

La Cachée tournait sur elle-même, nouait son angoisse, ne parvenait pas à sortir d'un dédale d'enfer, et cette angoisse était d'autant plus saisissante que tout se passait en silence. Il n'y avait pas un souffle d'air, pas une plainte d'eau. Elle se débattait sans cri dans l'étreinte de ses rives. Elle cherchait seule son salut, ou accomplissait sa peine.

-J'imagine, pensa Julienne, le supplice de condamnés à descendre perpétuellement cette rivière, chacun seul dans sa barque, avec la nuit autour de lui. Et pas d'autre issue que la mort. (H, p. 106.)

Le sentiment d'immensité que procure la rivière pousse Julienne à lier l'extérieur avec sa pensée. En fait, son imagination crée des liens entre ce qu'elle voit et les émotions qui l'habitent. Julienne est absorbée par l'expérience de la rivière au beau milieu de la nuit et elle en ressent une angoisse. Elle embrasse ses sentiments de crainte pour nourrir son expérience. Ainsi, sa frayeur de la forêt se transforme en une rêverie qui met en relation la peine de mort et l'immense rivière entourée de forêt.

2.3 L'échec de la pensée cartésienne dans la forêt Tremblante

La vision cartésienne de la forêt, élaborée notamment par Descartes, a été revisitée par Harrison dans son essai *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, qui regroupe des pensées de différents philosophes ayant tous, à leur manière, développé un point de vue sur la forêt. Dans un chapitre, il se penche sur la vision de Descartes qui enlève tout pouvoir à la forêt :

Les chemins de la méthode ne mènent ni au salut ni à la sagesse, mais bien à la puissance. Ils mènent à la maîtrise et à la possession de la nature, par lesquelles l'homme s'approprie la puissance traditionnellement attribuée à Dieu. La raison, la méthode et le savoir-faire technique se rejoignent à la fin du *Discours* dans un laïque aveu de volonté de puissance.⁶⁴

Le cartésianisme provoque une montée de puissance, c'est-à-dire qu'il est impossible d'adopter cette pensée sans contrôler la forêt. Pour Descartes, la manière de percevoir la forêt est en lien avec son exploitation. Le philosophe a une perception utilitaire de la forêt et c'est en la percevant comme une ressource que les humains peuvent la contrôler. La vision de Descartes n'est en aucun cas un exemple d'écoute de l'autre ou de respect de la nature. Son but est d'utiliser et d'ainsi percevoir la forêt comme une ressource. Le but de Julienne en se rendant au Tremblant est utilitaire, mais pas au sens de Descartes. Alors qu'elle se rend au Tremblant pour guérir d'un mal-être, elle ne veut pas exploiter la forêt. Elle arrive tout de même avec un bagage culturel cartésien au sein du Tremblant. Julienne vient d'un endroit où les forêts sont très différentes de celles du Québec. En effet, les forêts de France sont aménagées et n'ont pas le caractère sauvage que nous retrouvons au Tremblant. Le sentiment d'immensité est peu ou pas présent dans l'expérience des forêts de France, puisque le rapport à la nature est différent. La pensée de Descartes rejoint l'aménagement et le contrôle qui ont été faits au sein de ces forêts. Nous pourrions donc voir une ressemblance entre la gestion des forêts européennes et la méthode de Descartes. En fait, le philosophe promeut une mise en action confiante et ferme, peu importe le choix que nous devons faire :

Imitant en ceci les voyageurs qui, se trouvant égarés en quelque forêt, ne doivent pas errer en tournoyant [...], ni encore s'arrêter à une place, mais marcher toujours le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté [...] : car, par ce moyen, s'ils ne vont justement où ils désirent,

⁶⁴ Robert Harrison, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 2018, p. 174.

ils arriveront au moins à la fin quelque part, où vraisemblablement ils seront mieux que dans le milieu d'une forêt.⁶⁵

Cette manière d'appréhender la forêt a créé les aménagements forestiers puisque la ligne droite semble être la bonne manière d'exercer son pouvoir sur celle-ci. Cependant, le Tremblant est trop sauvage pour se plier à cette méthode. Contrairement aux forêts québécoises, la forêt que connaît Julienne a été aménagée. Les sentiments qui accompagnent les territoires des confins ne sont donc pas possibles dans les forêts françaises, car le sujet reste dans un endroit créé, construit et aménagé. C'est pour cette raison que Julienne se rend compte rapidement que sa méthode de pensée n'est pas la bonne au sein de cette nature sauvage. Julienne ne nourrit pas le but de contrôler la forêt, bien au contraire. Comme nous l'avons vu dans le chapitre un, elle se laisse changer au fur et à mesure qu'elle apprend à connaître la forêt et Héliar. La forêt du Tremblant, n'ayant pas été énormément changée par les agissements humains, est trop sauvage pour que le cartésianisme puisse y imposer sa loi: « Il en va de même des forêts, qui cessent d'être des lieux de hasard et de confusion dès lors qu'une époque se donne pour mission de les maîtriser et de les posséder. ⁶⁶» L'application de la pensée de Descartes n'est donc pas possible ni souhaitable dans le cas de Julienne et de la forêt du Tremblant. De cette façon, elle démontre une certaine prédisposition au sensible et une ouverture face à ce qui est différent d'elle.

Au début, Julienne transpose sa vision cartésienne à la forêt, la rendant ainsi remplie de symboles liés au savoir. Le savoir des livres est relié à la droiture, autant par la pensée des sujets que dans leur fonctionnement physique. Ainsi, le langage, les livres et la ligne rappellent la droiture de la pensée cartésienne. Cependant, cette manière d'appréhender le monde ne peut fonctionner dans un territoire comme la forêt du Tremblant. L'écorce des arbres, les chemins, les rivières et les végétaux font partie d'un ensemble de lignes non droites qui rend la méthode cartésienne impossible en forêt. En forêt, la droiture échoue puisque tout est fait de courbes. C'est pourquoi les sujets se rendant dans un territoire des confins expérimentent une métamorphose dans leur psyché. Ils doivent s'adapter pour réussir à habiter l'espace. Dans le roman, le changement psychologique de Julienne illustre cette métamorphose. Le début du récit dépeint une jeune femme qui jure avec celle que

⁶⁵ *Ibid.*, p. 171. Descartes cité par Harrison.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 174.

nous suivons tout au long de la découverte de la forêt. Elle est décrite comme étant une personne très droite, avec de fortes convictions qui ne laissent aucune place à l'entre-deux. Sa vision très cartésienne teinte sa manière d'appréhender le monde. On dit d'elle qu'elle « était en tout fidèle à la ligne » (H, p. 65.). Sa philosophie de pensée cadre son point de vue qui se veut rationnel et droit : « Son esprit était un instrument de travail, dont elle exigeait tout le rendement possible. Elle lui laissait peu de latitude pour le vagabondage. » (H, p. 60.) Avec ces quelques citations, la narration sous-entend une certaine rigidité dans la personnalité de la protagoniste. Cependant, pour guérir de sa crise existentielle, elle change son attitude face à l'inconnu de la forêt. En effet, Julianne semble ouverte et attentive à ce qui l'entoure puisqu'elle pousse son esprit au « vagabondage ». Elle ne pense ni aux livres ni à l'écriture parce qu'elle laisse son esprit errer sans nourrir un but intellectuel quelconque. La forêt n'est donc pas l'endroit propice pour s'arrêter à des exercices de pensée. Elle doit, au contraire, ancrer son esprit dans le réel et vivre le présent de son expérience. De manière générale, une certaine prédisposition au sensible nous est présentée par sa façon de vivre le paysage. En effet, elle est soudainement émue par la nature et elle ressent de l'effroi face à l'immensité de la forêt. Elle étudie son environnement à la manière d'un homme des bois, et non avec ses modes de pensées français et cartésiens. Ainsi, ce changement de point de vue n'est possible qu'à cause de sa crise existentielle. En d'autres mots, les émotions de Julianne ont contribué à son métissage au sens où, sans ce mal-être, elle n'aurait pu ressortir changée de la forêt.

Ainsi, c'est, plus précisément, sa crise existentielle qui provoque son déplacement et sa métamorphose. La raison du voyage de Julianne au Tremblant est une incompatibilité avec son mode de vie et ses activités. Ayant vécu en France et enseigné à Montréal, la jeune femme se sent à l'écart des autres et n'arrive pas à trouver sa place au sein d'une communauté. C'est à cause de son mal-être qu'elle veut guérir qu'elle se rend au Tremblant. Elle vit sa crise existentielle comme une maladie :

Il y avait des médecins dans sa famille. Elle croyait, comme eux, que les maladies se soignent. Le cafard était une maladie. Elle allait soigner ça, énergiquement. Elle ne pouvait en parler à personne. C'était à elle de trouver le remède. Julianne ou l'architecte s'était trompée dans ses plans, avait mal calculé ses résistances. Quelque chose craquait et cédait en elle, et cela lui faisait peur. Il fallait recommencer. La solitude l'aiderait. [...] Chez elle, le mal était dans l'esprit, à ses premières manifestations. Il fallait l'empêcher de s'étendre. (H, p. 72.)

Elle débarque au Tremblant avec un désir de guérir de son mal-être par la solitude que la vaste forêt impose. La narration montre que Julienne a pensé longtemps à son problème et que cette réflexion a mené à une solution. Ses vacances au Tremblant ont un but précis, celui de sa propre guérison. Non seulement elle croit que la solitude sera son remède, mais elle croit aussi qu'elle pourra, par la suite, reprendre sa vie d'avant. Elle pense ressortir grandie de cette expérience, mais elle ne se serait jamais doutée qu'elle changerait autant. Le mal qui est en elle la pousse à vouloir changer. Dans cet extrait, la jeune femme n'a pas encore vécu sa métamorphose. Toutefois, elle sait que c'est ce qui l'attend en forêt. Le désir de guérir de sa maladie la pousse à s'ouvrir au Tremblant et à son expérience. Le surnom de « Julienne ou l'architecte » utilisé dans cet extrait rend compte de la prédilection de la jeune femme pour la droiture. Sa vie se constitue d'étapes, de buts et de plans et elle comprend qu'elle s'est trompée. Ce qu'elle avait prévu n'est finalement pas la bonne solution donc elle doit changer de direction. Malgré sa pensée cartésienne, Julienne démontre une prédilection au sensible qui lui permet d'accueillir la différence. Déjà au début, elle ressent un changement en elle, sa droiture « craque » et « cède ». Le recommencement est de mise et elle se rend en forêt avec le désir de « [v]oir clair en soi » (H, p. 69). Grâce à cette crise existentielle, Julienne démontre une prédisposition à l'ouverture et au sensible car elle a pour objectif de faire une introspection d'elle-même. Son désir de changement la mènera à abandonner la pensée cartésienne.

De plus, Julienne perçoit Hélier comme un modèle lorsqu'il est question de sa relation avec la forêt. Elle aspire à développer ce lien qui unit le jeune homme à toutes formes d'organismes vivants. Pour cela, elle doit abandonner pour de bon sa vision cartésienne, car la pensée d'Hélier se situe à l'opposé complètement. Alors que pour Descartes, la solution pour sortir d'une forêt est la « déforestation méthodique⁶⁷ », pour Hélier, défricher la terre ne l'intéresse pas du tout. Ainsi, la pensée d'Hélier ne suit pas la pensée en ligne droite que Julienne a développée par le passé. Bien que celui-ci ait une méthode de pensée comparée à des lignes, celle-ci ne correspond pas à la ligne droite de Descartes : « Sa pensée avait la ligne des eaux courantes et le dessin des feuilles. » (H, p. 169.) L'image de la ligne de pensée est ici convoquée, mais elle rappelle la courbe plutôt que la droiture. Non seulement les « eaux courantes » sont constamment en mouvement, mais elles sont aussi changeantes. De même que les veinures des feuilles, celles-ci ne sont pas droites. Ces types

⁶⁷ *Ibid.*, p. 175.

de ligne suivent le courant de la nature, alors que les lignes droites illustrent la rigidité. Hélier possède une mentalité en accord avec la mouvance et la flexibilité du territoire. À cause de cette mouvance constante, la pensée cartésienne est abandonnée par Julienne. En ce sens, la rigidité de la méthode ne correspond pas à la manière dont le Tremblant est construit.

Lors des débuts de Julienne au Tremblant, la narration montre en quoi les modes de vie, selon les habitats, peuvent être différents. En effet, Julienne comprend que ses préoccupations vont changer au sein de l'immense forêt et c'est ce qu'elle désire pour guérir de son mal-être :

À présent, c'était le Tremblant qui ouvrait devant elle son énorme livre à la page illisible et qui ne se souciait pas d'être lu, dans l'épaisse reliure de la forêt. Il ne se prêtait pas volontiers. Il fallait lui demander la permission de regarder ses images. Et puis, il ne s'agissait plus de se pencher sur les philosophes, mais d'allumer le poêle! [...] Julienne en oubliait les citations, les comparaisons, bref, sa manière de penser. La suie qui noircissait les mains remplaçait l'encre du stylo. (H, p. 76.)

Dans cet extrait, deux modes de vie sont comparés pour montrer l'écart entre le monde des livres et le monde des bois. Soudainement, les nombreuses habitudes que Julienne a acquises au cours de sa vie se reflètent dans sa vie au Tremblant, mais d'une nouvelle façon. Au lieu d'être en contact avec des objets liés à l'apprentissage des livres, elle se heurte à un apprentissage du présent. La vie en forêt nécessite l'apprentissage d'un savoir-faire qui n'était pas essentiel dans son mode de vie passé. Désormais, elle remplace la pensée par les gestes de survie. De plus, la forêt ne se laisse pas apprivoiser facilement puisqu'elle ne se livre qu'aux personnes présentant une ouverture face au dehors. Le Tremblant constitue, pour Julienne, un livre illisible auquel elle ne peut avoir accès à ce stade-ci de son apprentissage. En d'autres mots, elle ne possède pas encore le langage de la forêt pour la comprendre. La forêt est mise en comparaison avec le symbole absolu du savoir : le livre. Cette métaphore montre que le savoir peut être trouvé dans la forêt. Ce livre qui « ne se souciait pas d'être lu » illustre l'indépendance du Tremblant, au sens où, les humains font partie d'elle et non l'inverse. En ce sens, la forêt, grâce à son agentivité, prouve qu'elle n'a pas besoin des humains en son sein, mais qu'elle les tolère. Encore une fois, la forêt est montrée comme une entité première qui n'a que faire des gens qui la traversent. Ceux qui s'y intéressent y sont les bienvenus, quant aux autres, ils n'ont pas leur place dans son espace. Par ailleurs, la forêt permet à Julienne de revoir ses préoccupations. Maintenant, ses pensées s'ancrent dans le présent de l'expérience pour ainsi être en contact avec ce qui l'entoure. Tout d'un coup, les mouvements de base qu'elle doit faire

pour survivre deviennent des accomplissements en soi, puisque s'exercer à des théories philosophiques ne semble pas avoir d'importance au Tremblant. Au contraire, recréer tous les petits gestes importants du quotidien pour survivre en forêt est plus valorisant. Julienne, étant une jeune femme éduquée provenant d'un milieu élitiste, a été conditionnée à voir un certain prestige dans l'étude des philosophes et des livres. Maintenant qu'elle a changé d'habitat, elle remet ceci en question. En effet, ses vacances provoquent en elle un changement de pensée, puisqu'elle en oublie « sa manière de penser ». En fait, elle ne se concentre plus sur la beauté des mots, mais sur la beauté des choses. Elle prend ainsi le temps de regarder autour d'elle en passant du monde des livres au monde des bois. Par exemple, l'encre qui tache les mains est remplacée par le produit du feu. Ainsi, toutes ses préoccupations sont maintenant décentrées puisque sa manière habituelle de penser ne s'imbrique plus dans le nouveau cadre d'habitation qu'elle a choisi. La vision culturelle, littéraire et bourgeoise ne peut fonctionner dans un territoire comme le Tremblant. Julienne, par sa prédisposition au sensible, s'imprègne de la culture forestière et peut donc enclencher sa métamorphose. Ainsi, ce changement de paradigme permet à Julienne de porter attention à des détails nouveaux qui ne seraient pas apparus comme intéressants si elle n'était pas allée en forêt. Dans la ville de Montréal ou en France, il y a certains concepts qui étaient absents de sa vie, mais qui, au Tremblant, sont essentiels. En ouvrant son esprit à l'extérieur, elle se rend compte que la manière de vivre des habitants des bois est bien différente de ce qu'elle connaît.

2.4 Le silence et la lenteur dans la forêt québécoise

La forêt québécoise s'inscrit dans plusieurs systèmes de signes comme celui de l'imaginaire du Nord et de la nordicité. En effet, le Nord est une direction géographique, toutefois il sous-entend aussi un lieu lointain, hostile, froid, sauvage et instable. Le Québec, considéré comme un pays nordique surtout grâce à son abondance de forêts et son froid extrême, est souvent représenté selon les schèmes qui régissent l'imaginaire du Nord : « Tel qu'on peut l'observer dans les différents genres culturels qui le convoquent, l'imaginaire du Nord, de l'hiver et du froid se déploie en un système de signes qui forme un ensemble cohérent posant une relation variable avec le réel.⁶⁸ » Le Québec est une région intéressante au sens où les caractéristiques propres au Nord (froid, hiver, blancheur) sont présentes seulement la moitié de l'année. Pourtant, cette période crée un imaginaire

⁶⁸ Daniel Chartier, « Du silence et des bruits : Le Nord est silencieux », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 4, no 1, Montréal, 2013, p. 25.

assez puissant pour l'inscrire dans la liste des pays nordiques. Les concepts qui nous intéresseront dans cette partie sont la prédominance du silence dans les représentations de la forêt, ainsi que la lenteur qui se dégage de la vie des bois. Pour commencer, le silence est un thème récurrent dans les territoires des confins, puisque l'absence de civilisation crée une atmosphère de sérénité. Face aux bruits incessants de la ville, les sons de la forêt deviennent aussi apaisants que le silence. Les habitudes des gens du Nord relèvent d'un désir de respecter les bruits de la forêt pour ainsi préserver le silence qui y règne. Celui-ci fait office de loi non écrite dans le monde nordique : « Constitutif du monde froid, le silence sera ainsi recherché et même défendu, alors qu'en contrepartie, toute parole, son et *bruit* dissonneront avec le Nord.⁶⁹ » En ce sens, les habitants vivent au sein d'un espace qui décourage les prises de paroles superflues pour laisser place aux bruits de la forêt. Le silence de la forêt n'est pas une absence de son à proprement parler puisque la multiplicité de végétaux et d'animaux crée des bruits qui composent l'univers forestier. En forêt, le silence est décrit pour signifier l'absence de sons humains. En fait, il est constitué de bruits naturels qui créent un sentiment de quiétude. Bien que les organismes vivants et les phénomènes météorologiques créent du bruit, ces sons ne sont pas considérés comme dérangeants. Au contraire, ces bruits sont constitutifs du monde forestier et donc du monde du Nord. Le silence est alors une caractéristique propre de la forêt et de l'imaginaire du Nord :

Le silence compte parmi les caractéristiques premières de l'imaginaire du Nord : il s'insère dans un réseau de signes autour de l'immensité, du froid, de la neige, de la blancheur, de l'horizontalité, de l'éternité et de l'absence de repères, bref autour d'un lieu défini par la culture occidentale comme celui d'une absence humaine.⁷⁰

Le sujet ressent une dissonance lorsqu'il pénètre dans un lieu du Nord en raison des systèmes de signes différents de ceux de la vie occidentale et citadine. Les conversations et les opinions sont encouragées dans les villes, alors que ce n'est pas le cas dans les espaces des confins, puisque plusieurs de ces signes procurent l'idée d'une absence humaine. Dans le Nord, on ne prend la parole que lorsque celle-ci est nécessaire. En d'autres termes, le bavardage est proscrit dans l'immensité silencieuse du Nord.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

De plus, la lenteur semble régir les territoires des confins lorsqu'elle est mise en contraste avec la vitesse de la ville. Alors qu'en ville tout doit être pensé et calculé pour ne pas perdre une seconde, en territoire sauvage, le temps semble ralentir. Soudain, toutes les préoccupations qui tenaillaient la pensée ne sont plus d'actualité puisque le déplacement dans le territoire engendre une perte de leur valeur. Ainsi, le temps prend une tout autre forme au sens où ce n'est plus lui qui contrôle l'existence. De manière générale, la façon de vivre des habitants du Nord est dictée par une ouverture face aux autres, mais aussi face à tout ce qui fait partie du règne végétal et animal. Louis-Edmond Hamelin définit la nordicité mentale comme une appréhension du monde, « c'est-à-dire la nordicité comme un état d'esprit caractérisé par une vision positive du froid et de la neige, une ouverture aux autres cultures, une conception différente de la distance et du temps, une mise de côté des préjugés à caractère racial [...] etc.⁷¹ ». Parmi tous les systèmes de signes énumérés ci-dessus, le temps est celui qui semble le plus universel, c'est-à-dire que chaque être humain, peu importe sa localisation, aura une expérience du temps qui passe. Cependant, la manière d'appréhender le temps est différente pour les habitants du Nord, car ceux-ci ne sont pas esclaves de son écoulement. Plusieurs exemples dans la littérature des pays nordiques montrent que la lenteur est de mise. Pour cette raison, la manière dont les personnages agissent par rapport au temps crée une ambiance qui est typique des récits nordiques.

Dans le roman de *Le Franc*, la forêt Tremblante, territoire des confins québécois⁷², met en scène les thèmes du silence et de la lenteur. Pour commencer, le silence agit comme une règle non écrite du Tremblant. En effet, Hélier est l'incarnation même de la forêt et de ses habitudes. Lorsque Julianne et lui se rendent sur la Cachée en canot, ils y rencontrent deux hommes, des étrangers, qui filent à toute allure sur leur bateau à moteur. Ceux-ci demandent leur chemin aux deux compagnons :

⁷¹ Martin Simard, « Les conceptions du Nord chez les géographes québécois », *Cahiers de géographie du Québec*, Québec, vol 61, no 173, 2017, p. 257-258.

⁷² Il semble important de préciser que le territoire des Laurentides et plus particulièrement le territoire du Tremblant, était très différent de ce qu'il est aujourd'hui. Le roman de *Le Franc* met en scène la forêt dans les années 1930 et, à ce moment, la région n'était pas la région touristique qu'elle est devenue plus tard. Alors qu'il commençait à y avoir quelques aménagements touristiques comme les cottages et les routes, la forêt de ce qui est appelée aujourd'hui le Mont Tremblant était encore assez sauvage pour parler du concept de confins. C'est quelques années plus tard que la station de ski du Mont Tremblant a été créée, amenant ainsi beaucoup de touristes.

Cette atmosphère bruyante contrastait aussi avec l'expression de camaraderie intime et réservée que prenaient les habitués du lac pour se saluer, de loin, d'une barque à l'autre. Héliér lui indiqua d'un geste de la main la direction de la rivière. Ils le suivirent des yeux. Le bateau faisait d'extraordinaires embardées, cognait contre les arbres flottants. [...] On devinait des néophytes. (H, p. 126.)

Ici, les agissements des voyageurs détonnent par rapport aux manières de vivre du monde des bois, puisque les arrivants n'adoptent pas le respect profond qui régit la communauté forestière. Ces bruits sont agaçants, car ils n'entrent pas dans le cadre forestier. Le bruit du moteur est un bruit artificiel qui n'est pas habituel au Tremblant, contrairement au clapotement de l'eau sur la coque d'une barque. Le vrombissement du moteur semble décalé des bruits naturels de la forêt (vent dans les feuilles, cris d'animaux, etc.). Ainsi, la manière qu'ils ont de se déplacer contraste avec l'atmosphère silencieuse du Tremblant et celui-ci semble souillé. Trahie, la forêt paraît tachée de l'intervention des deux étrangers et le charme du silence est rompu. Il lui faut du temps pour se reconstruire :

Ils continuèrent leur route, mais longtemps encore la voix joviale de l'intrus leur arriva sur la Cachée où d'ordinaire le silence était absolu, où les nénuphars semblaient endormis depuis des siècles à la surface de l'eau, où les hérons qui se levaient des bords, à longs intervalles, prenaient leurs précautions pour ne pas faire de bruit. (H, p. 127.)

Une alliance s'est créée entre les végétaux et les animaux pour préserver le Tremblant d'une pollution auditive. De ce fait, cet extrait démontre que les sujets faisant partie du milieu forestier travaillent ensemble pour qu'un bien commun en découle. Les gens qui ne réussissent pas à entrer dans ce groupe sont vus comme des envahisseurs. Par conséquent, les bruits deviennent agaçants pour les habitants des bois et particulièrement pour Héliér, qui semble être la personne faisant régner l'ordre de la forêt. En ce sens, le silence est maître sur les espaces des confins, consolidant ainsi la barrière spatiale entre les milieux urbains et les milieux naturels.

Finalement, le ralentissement de la temporalité se perçoit dans le roman par l'expérience de la jeune fille dans le milieu. Julianne comprend assez rapidement que le temps n'a pas d'impact sur la forêt puisque les habitants n'en sont pas les esclaves. Après qu'Héliér ait fait quelques réparations au cottage de Julianne, celle-ci s'inquiète :

-Combien vous dois-je?

Héliér haussa les épaules.

-C'est correct! Je suis payé par la municipalité pour les *réparages*. [...]

-Mais vous venez de passer beaucoup de temps à travailler pour moi.

-Oh! le temps!... Chez nous, on ne compte pas le temps. (H, p. 81.)

Au fur et à mesure que son séjour continue, Julienne va adopter ce rapport au temps libre et sans convention. Héliér ne s'inquiète pas du temps qui passe ni des autres choses qu'il aurait pu accomplir. Pour cette raison, parce qu'il se préoccupe du maintenant et non de l'avant ou de l'après, l'homme des bois se situe dans le moment présent. Le récit tente de mettre de l'avant l'expérience du moment en utilisant les modes de vie forestiers pour en montrer les bienfaits. Julienne, grâce à son désir d'introspection, transforme son rapport au temps. Comme elle a été élevée dans une famille française et bourgeoise, la rigidité et la droiture ont toujours fait partie d'elle. Maintenant, son corps se libère de tous ces codes pour profiter du moment présent : « Elle, qui était toute activité, ne se reconnaissait plus. Elle pouvait rester des heures, assise sur la véranda, à regarder et à écouter, à attendre elle ne savait quelle révélation, qui viendrait du dehors. » (H, p. 77.) Grâce à son expérience de la région nordique, Julienne a intégré les codes de l'univers forestier et c'est dans cette nouvelle manière de vivre qu'elle trouve un remède à sa crise existentielle. Pour cette raison, l'assimilation du silence et de la lenteur faite dans ces espaces crée une altération chez le sujet. En d'autres termes, les caractéristiques du silence et de la lenteur qui constituent les territoires des confins permettent une évolution de la pensée de Julienne, la rendant ainsi plus sensible à la forêt laurentienne.

2.5 La forêt sauvage

Le territoire des confins présenté ici possède un passé très vaste au sein de l'histoire nord-américaine. Le terme « wilderness » est utilisé, surtout aux États-Unis, pour décrire toute portion de terre peu ou pas touchée par l'homme. Le wilderness représente une terre pure où aucun humain n'aurait réussi à imposer sa loi. Très présent dans l'imaginaire états-unien, notamment grâce à la conquête de l'ouest, le wilderness s'est aussi imbriqué dans la culture canadienne, en raison des vastes étendues de terre qui s'y trouvent. Ainsi, le wilderness se présente dans les récits québécois mettant en scène des territoires de confins :

Lorsqu'on évoque le terme de *wilderness* dans les civilisations occidentales, c'est l'image d'une nature vierge, originelle, à l'étendue infinie qui vient à l'esprit. On pense,

paradoxalement, à un paysage marqué par l'absence de l'homme, qui serait pourtant présent en tant qu'observateur discret.⁷³

Les thèmes liés à la solitude s'imbriquent bien souvent dans ces types de territoires. Ici, l'idée de nature intouchée implique une absence complète de l'humain dans ces milieux. Pourtant, un regard est nécessaire pour décrire tout type de territoire. Ce que l'idée de wilderness implique pour notre analyse de *Héliar, fils des bois* n'est pas l'idée que la forêt doit être vierge de tout contact humain, mais plutôt que l'absence d'une communauté permet de mettre de l'avant la nature. Contrairement aux groupes où les relations entre les différentes personnes régissent notre manière de vivre, la forêt, elle, préconise une relation avec le territoire qui domine les rapports aux autres. Comme nous l'avons vu plus haut, la relation au territoire permet une plus ample relation à soi et à son intériorité. En ce sens, la forêt sauvage crée un refuge pour les sujets voulant se replonger en soi et laisser de côté les liens humains. La forêt du Tremblant rappelle à Julienne l'idée de wilderness puisqu'elle n'a jamais expérimenté une forêt aussi sauvage. En France, celles-ci sont plantées en ligne droite et elles respectent des codes qui ont été mis en place par les gouvernements. Au Québec, la forêt est sauvage, naturelle et peu aménagée. Ce type de forêt rappelle le wilderness américain qui nourrit l'idée de la forêt Tremblante comme un territoire des confins. Bien que la forêt possède une végétation sauvage, elle ne fait pas de ses habitants des êtres sauvages. En effet, ils ont développé leurs propres relations au monde et elles sont différentes de ceux vivant au sein d'une civilisation. Ainsi, la forêt possède ses propres codes, lois et connaissances qui font d'elle un habitat pour plusieurs espèces vivantes. Malgré sa différence avec le monde civilisé, elle constitue tout de même un milieu de vie qui base ses codes sur son espace. Pendant longtemps, un seul type de discours était mis en évidence lorsqu'il était question de l'habiter en forêt. Celle-ci paraissait, de prime abord, hostile et dangereuse. Ce rejet de la forêt a alors créé un savoir qui ne prend pas en compte les minorités qui, elles, ont appris à vivre avec l'espace. En ce sens, l'inconnu relatif à la forêt appelle à l'imaginaire et en fait un territoire privilégié pour le conte, un territoire d'ensauvagement et de défis. La forêt possède donc un discours qui la prédomine en raison de sa méconnaissance et de l'imaginaire qui prend souvent le dessus. À l'écart des sociétés conventionnelles, elle permet des apprentissages différents de ceux que l'on retrouve dans les civilisations. À partir de ce moment,

⁷³ Marie-Claude Strigler, « Le Wilderness : un espace fantasmé », dans *L'Espace du Nouveau Monde : Mythologie et ancrages territoriaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 31.

il sera question de voir en quoi la forêt permet un autre type de cheminement intérieur et comment ces rites de passage sont illustrés dans le roman.

2.6 Rites de passage et ensauvagement

Alors que nous avons convié jusqu'ici les approches s'intéressant à l'espace comme la géopoétique et la géocritique, nous aborderons maintenant un sujet relatif à l'ethnocritique. En effet, l'expérience présentée dans le roman est possible grâce au territoire, mais aussi grâce aux rites de passage qui y sont initiés. L'ethnocritique est une branche des études littéraires qui se concentre sur les symboles de la culture représentés dans les romans : « L'ethnocritique se définit principalement, en effet, comme l'étude de la pluralité et de la variation culturelle constitutives des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides.⁷⁴ » Ainsi, l'ethnocritique se penche sur les schémas, les thèmes ou les archétypes qui reviennent d'œuvre en œuvre et qui possèdent une base culturelle commune. Non seulement elle permet d'étudier les liens entre la culture et les œuvres, mais elle permet aussi de se pencher vers l'acte d'écriture en soi. Il ne s'agit pas de s'intéresser aux événements culturels d'un texte, mais plutôt de se pencher vers la culture de l'écriture : « [O]n peut dire que notre objet et notre propos c'est bien la culture *du* texte et non la culture *dans* le texte. ⁷⁵ » L'approche ethnocritique permet donc d'étudier les traces laissées par le texte qui sous-entendent une appartenance à un groupe ou à une société. Plus précisément, cette théorie s'attarde sur certains moments culturels importants dans la vie de tout sujet. Les notions de rites de passage et d'ensauvagement développés par plusieurs théoriciens (Van Gennep, Scarpa, Fabre) illustrent, au sein du roman, une métamorphose des personnages principaux. Ainsi, l'ethnocritique a pour but de déterrer toutes les traces de culture au sein d'une représentation et de s'attarder aux schémas qui conduisent les personnages dans une transformation.

Arnold Van Gennep a été le premier à distinguer les différentes phases d'un rite. Il est possible d'appliquer son armature à tous types de transformations, même s'il a construit sa théorie sur des rites liés aux changements physiques (naissance, accouchement, puberté, fiançailles, mariage, etc.).

⁷⁴ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 2.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 4.

Selon Van Gennep, chaque rite de passage possède un schéma qui commence avec la phase de séparation et qui se termine avec l'agrégation. Ainsi, le sujet suivant les étapes a de grandes chances de vivre une situation de passage :

Si donc le schéma complet des rites de passage comporte en théories des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation), il s'en faut que dans la pratique il y ait une équivalence des trois groupes, soit pour leur importance, soit pour leur degré d'élaboration.⁷⁶

Ces trois phases (séparation, marge et agrégation) constituent le rite de passage terminé. Après ces trois étapes, le sujet est transformé en quelque chose qu'il n'était pas avant. Plus précisément, la phase de séparation constitue le moment où le sujet quitte son cocon pour se diriger vers de nouveaux horizons. En fait, c'est le moment où l'initié prend conscience de son désir d'aller vers l'inconnu, son désir d'appartenir à un nouveau groupe. De plus, la séparation est physique lorsque le sujet quitte sa région natale pour aller dans un pays différent du sien. Lorsque cette étape est complétée, le sujet se trouve en phase de marge. Souvent, c'est cette partie qui est, en littérature, la plus intéressante, puisque c'est durant cette étape que le personnage subit des épreuves. La deuxième phase nécessite une mise à mal du corps, au sens où celui-ci est, d'une manière ou d'une autre, mis à contribution. C'est le moment où le sujet doit explorer son nouveau territoire. Durant cette phase liminale, le personnage n'est pas tout à fait la personne qu'il était ni la personne qu'il aspire à devenir. Il est dans un entre-deux qui fait de lui un être difficilement classable. Après avoir passé les épreuves, les personnages arrivent à la troisième et dernière phase, celle de l'agrégation. En effet, pour qu'un rite soit complété, l'initié doit être agrégé par la société dans laquelle il aspire à appartenir. Lorsque la société le reconnaît comme membre de son groupe, le rite se termine et le personnage est métamorphosé. Il a maintenant une nouvelle identité qui est différente de celle qu'il avait avant que le rite ne s'enclenche. Ainsi, ces étapes ont toujours le même but qui est celui de « faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation déterminée⁷⁷ ». La théorie de Van Gennep propose une manière d'analyser le rite de passage pour ainsi en comprendre ses lignes de force. À cet égard, la confrontation avec ce qui est autre rend le changement possible. En

⁷⁶ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Librairie Stock, 1981 [1909], p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

d'autres termes, il doit y avoir déplacement, psychologique ou physique pour que le sujet se transforme.

Les aventures de la protagoniste du roman de Le Franc mettent en scène un récit de changement, de métamorphose et d'adaptation. Sans qu'elle s'en rende compte, Julienne passe au travers de rites qui lui permettent de devenir une femme des bois. De ce fait, l'ensauvagement est possible grâce à la division entre nature et culture, c'est-à-dire que le sujet doit sortir de sa culture pour entrer, durant un certain temps, dans ce qu'il croit être la nature. L'ensauvagement, c'est aussi le fait d'abandonner, du moins pendant un temps, la ligne droite pour s'immerger dans une société de la ligne courbe. Van Gennep s'est intéressé aux nombreux rites présents dans plusieurs types de sociétés, et beaucoup d'entre eux se font par l'entremise de la forêt. La forêt est un endroit hors-norme, où les sujets s'installent dans un entre-deux qui crée la phase liminaire. Le retour à l'état de nature provoque des changements chez les sujets. Mi-animaux ou mi-humains, les initiés tentent de survivre dans un monde auquel ils ne sont pas habitués. Par la suite, ils peuvent revenir dans la culture avec un savoir nouveau. Le paradoxe est frappant : le sujet doit s'éloigner de sa culture pour pouvoir mieux y revenir et se faire agréger par celle-ci. Ainsi, dans un rite de passage, le sujet doit nécessairement passer par une période d'ensauvagement. En fait, dans le roman, l'ensauvagement commence par l'entrée en forêt. Territoire inconnu, il est l'endroit idéal pour l'apprentissage. Dans le cas de ce récit, il ne s'agit pas d'un rite institué pas une communauté comme l'entendait Van Gennep, mais plutôt d'un rite personnel. Comme nous l'avons vu, la crise existentielle de Julienne procure un motif pour enclencher une transformation personnelle. Dans *Héliér, fils des bois*, Julienne s'enfonce dans la forêt du Tremblant pour guérir de sa crise existentielle. En effet, sa vision cartésienne ne lui suffit plus et elle décide de s'ensauvager pour tenter de trouver un nouveau sens à sa vie. Elle veut s'éloigner des livres et de la rêverie pour s'ancrer dans le présent du milieu :

Curieux état que celui de ne plus raisonner, de n'être plus qu'un objet fragile emballé entre les gros meubles de la nature, un objet qui voyage, qui se sent emporté [...] ... Plaisir de recevoir des coups directs, qui produisent d'immédiates meurtrissures au lieu de s'appliquer sournoisement à des ébranlements profonds, à des résonances ayant une durée d'éternité... (H, p. 115.)

Le présent de l'expérience est, durant son parcours initiatique, le fil conducteur qui crée son changement. Ici, Julienne laisse de côté la pensée pour être en contact direct avec l'expérience du territoire. Ainsi, l'apprentissage de la jeune femme se fait par un rite de passage qui lui permet de s'agréger dans un milieu qu'elle choisit, celui de la forêt. Non seulement elle veut s'éloigner de sa vie en communauté, mais elle veut aussi connaître une nouvelle manière de percevoir le monde. En fait, elle cherche comment se connecter au présent et elle le découvre grâce à la forêt et à Hélier. Pour cette raison, les trois phases du rite sont, à de nombreuses reprises, démontrées dans le roman. Déjà, par son déplacement de la ville vers la forêt laurentienne, Julienne enclenche sa phase de séparation. La forêt n'est pas son lieu de prédilection puisqu'elle n'est pas une habitante des bois. Elle se dirige donc vers l'extérieur et vers l'inconnu pour trouver de nouveaux savoirs. À cet égard, dès le début de son séjour, Julienne comprend son désir de changement : « Julienne eut plaisir à poser ses pieds nus sur le plancher, sortit, en vêtements de nuit, sur la véranda, chercha le soleil levant. Le sentiment lui vint qu'elle cherchait une orientation nouvelle. Une vie différente commençait, une étude qu'elle ne dirigeait plus. » (H, p. 76.) Ici, la narration montre la séparation que vit Julienne entre sa vie d'avant et celle qu'elle aura. En fait, le changement se ressent dans son intériorité par un appel vers l'inconnu. Elle ne sait pas ce qui va se passer, mais elle sait que quelque chose s'est enclenché. Cette « orientation nouvelle » va de pair avec la vie des bois, puisqu'ici les priorités ne sont pas les mêmes que dans son ancienne vie. Au Tremblant, l'ancrage dans le moment présent permet une relation au monde dénuée de contraintes. En d'autres termes, Julienne ne contrôle pas le changement, c'est la forêt qui le permet. Prenant conscience du passage qui s'opère, elle laisse la forêt la guider pour rendre son apprentissage plus sensible.

La phase de marge est, comme nous l'avons vu, l'étape principale puisqu'elle est le vecteur de toutes les énigmes et les épreuves. Sa métamorphose est possible grâce à la phase liminale. En marchant en forêt, en allumant le poêle et en écoutant les sons, elle se place dans une position liminale qui n'est possible que parce qu'elle ne vient pas de ce milieu. Par ailleurs, la phase de marge est caractérisée par un entre-deux qui met Julienne dans une position inclassable. Elle n'est pas une habitante des bois, mais elle n'est plus la jeune érudite française non plus. Son changement est déjà enclenché : « Lac sans nom! tu étais là, ainsi qu'un filtre puissant, entre l'âme et le flot de la vie qui roule vers elle. [...] La vie antérieure s'effaçait : on avait l'impression d'une nouvelle naissance. » (H, p. 188) Dans cet extrait, l'évolution de Julienne est en train de se produire. Durant

son séjour, elle se moule à la vie des bois et cela lui permet de renaitre. En fait, au moment où elle contemple le lac, elle est en train de changer. Cette renaissance est une façon de montrer son évolution au sein du Tremblant. Désormais, elle oublie sa vie en France, elle omet les nombreuses études qu'elle a faites pour se concentrer sur le présent. Chaque partie de son apprentissage de la forêt contribue à la nouvelle personne qu'elle aspire à devenir. Elle envie Hélier, car elle veut secrètement, elle aussi, appartenir à cette forêt : « Le Tremblant lui inspira le regret de le découvrir trop tard. Il eût fallu avoir grandi avec lui, acquis sa dureté et sa stabilité, connu une jeunesse parallèle aux barrières de ses montagnes. » (H, p. 162.) Même si elle croit, au début, que la seule manière d'être comme lui est de provenir du milieu, elle se rendra compte, durant sa phase liminale, qu'elle peut atteindre une connaissance de la forêt qui fera d'elle une habitante des bois. La forêt lui fait comprendre, tout au long de la phase liminale, qu'elle peut apprendre et que les savoirs de la forêt ne sont pas innés, au sens où, Julianne, avec son ouverture d'esprit et son désir d'apprendre, peut devenir une fille des bois. Pour elle, la forêt devient une énigme dont elle veut percer les secrets.

Au moment de l'agrégation, il semble que le fil conducteur de la théorie de Van Gennep ne s'introduit pas tout à fait dans le rite de Julianne. En fait, il y a bel et bien un rite terminé, mais là où une société d'humains devrait agréger la jeune femme, celle-ci se retrouve agrégée par un milieu et non par une société. Comme plusieurs théories littéraires, sociales ou psychologiques de ces années, les points de vue sur le monde ont été énormément anthropomorphisés. En ce sens, pour Van Gennep, une société composée d'humains est la seule manière d'aboutir à la fin d'un rite de passage et ainsi la seule manière d'atteindre le bonheur d'appartenir à un groupe. Au même titre que l'altérité humaine et l'altérité végétale, la conception même de la forêt du Tremblant ne renvoie pas à une image d'une forêt ordinaire. En effet, elle semble dotée d'une agentivité. N'étant pas tout à fait un personnage en soi, elle aide pourtant Julianne dans sa quête de soi et la guide, de façon consciente ou non, dans ses propres décisions. Nous verrons plus précisément le rôle que possède la forêt dans la guérison mentale de Julianne dans la prochaine partie. Ainsi, cette forêt/divinité, ou cette forêt/entité, constitue un milieu de vie dans lequel un nombre infini d'organismes vivent, incluant quelques humains, beaucoup d'animaux et une infinité de végétaux. Julianne choisit ce milieu de vie, et l'entité regroupant tous ces organismes vivants l'accepte en son sein. La forêt est la force qui crée les habitats et les rencontres entre tous les êtres vivants du monde forestier.

Cette dernière phase, celle de l'agrégation, se déroule lorsque les vacances de Julienne se terminent. Elle se rend chez Hélier pour lui dire adieu. La narration, durant ce passage, nous livre les pensées de Julienne par son indécision face à ce qu'elle veut profondément et ce qu'elle doit faire selon la société. En effet, elle sait que la sphère dans laquelle elle évoluait avant voudrait qu'elle aille vers un homme comme Renaut et une vie en France. Toutefois, au fond d'elle, elle veut une vie dans la forêt avec Hélier. Alors que la jeune femme le contemple de loin, elle semble réaliser à quel monde elle appartient vraiment : « Il était encore temps de faire volte-face, de substituer le commandement du monde à celui de la forêt. Le monde eût approuvé... Julienne s'entêta contre le monde, dont les lois et les préjugés disparaissaient, ainsi que des accidents de terrain sous les plis épais du sol forestier. » (H, p. 262.) Le rite initiatique de Julienne prend fin avec le changement d'autorité qui est ici présenté. La jeune femme substitue les lois du monde aux lois de la forêt, car elle change de type de langage. Elle se transporte dans un nouveau monde, ayant ses propres lois et ses propres codes. Elle laisse de côté « les lois et les préjugés » qui constituent les fondements de la culture française, car elle ressent un profond trouble. Julienne ne veut plus faire ce qu'on attend d'elle, au contraire, elle veut appartenir au monde qui l'anime. Cette évolution comporte une métamorphose identitaire qui transforme la jeune femme en une habitante des bois. Quelques phrases plus loin, la forêt agrège finalement Julienne :

Ce n'était pas la première fois qu'une femme prenait parti contre le monde et décidait de sa destinée, mais le plus souvent en vase clos, à l'abri d'une chambre, d'une ville, à l'abri d'elle-même. Ici, elle n'avait pas à se cacher. Les arbres distribuaient une infinité d'approbations. (H, p. 262.)

Ainsi, la forêt agrège Julienne dans sa décision de vivre en son sein. La jeune femme est acceptée par le milieu qu'elle a choisi, son rite initiatique peut donc prendre fin. Non seulement elle choisit de vivre avec Hélier, mais elle décide aussi d'adopter la forêt comme habitat. En choisissant de vivre son amour avec Hélier, elle choisit aussi la forêt Tremblante. En bref, c'est de cette façon que le rite d'initiation conduit le récit grâce à l'apprentissage de Julienne et son désir d'appartenir à un autre monde que le sien. C'est aussi pourquoi la théorie de Van Gennep n'est pas tout à fait respectée, puisque la forêt n'est pas une société. Ici, le rite d'initiation ne se conforme pas totalement au schéma de Van Gennep puisqu'il s'agit d'un rite personnel, et non un rite imbriqué dans une société. Sa crise intérieure l'a poussé à changer de monde et à se retirer de la société.

C'est pour cette raison que son rite personnel est agrégé par un milieu, celui de la forêt. Elle n'aurait pu se faire agréger par une société alors que son but premier était de la quitter.

2.6.1 Rite de l'amour et du devenir homme

Cette partie se concentrera sur le rite de passage amoureux complété par Hélier grâce à sa rencontre avec Julianne. En effet, les deux rites se mélangent et se superposent puisque leur métamorphose se fait grâce à la présence de l'autre. D'entrée de jeu, l'apprentissage du devenir homme et du langage amoureux se fait par l'imaginaire des oiseaux. Dans son article intitulé « La voie des oiseaux : Sur quelques récits d'apprentissage », Daniel Fabre étudie les nombreux rites de passage chez les hommes. Il démontre que, la plupart du temps, l'apprentissage des garçons se fait grâce à la métaphore des oiseaux et au champ lexical qui le constitue. L'article ayant été écrit en 1986, il est toujours d'actualité aujourd'hui, malgré les transformations que la société a subies. Ce que Fabre appelle la voie des oiseaux symbolise l'apprentissage du devenir homme ainsi que le langage amoureux acquis lors de la puberté. Cette période constitue un moment charnière, c'est-à-dire un moment où quelque chose change et oblige, d'une certaine façon, le personnage à grandir et à acquérir de nouveaux savoirs. Ainsi, le jeune garçon en quête de changement ressent le puissant désir d'aller explorer la nature, d'aller dénicher des nids d'oiseaux ou d'explorer la terre. Ce qui est montré ici renvoie à l'imaginaire de l'ensauvagement que nous avons vu plus tôt, c'est-à-dire que le jeune garçon s'éloigne de ce qu'il connaît pour acquérir un nouveau statut. En effet, il se sépare de sa communauté et des règles pour mieux apprendre son savoir d'homme. La voie des oiseaux fonctionne donc comme un schéma dans lequel plusieurs étapes du parcours de vie des hommes sont représentées. En fait, ce sont des métaphores implantées dans la culture et qui reviennent, de livre en livre, pour signifier métaphoriquement l'apprentissage :

[L]a voie des oiseaux [est] une coutume majeure dans notre société et jusqu'à une société toute proche. Elle produit, de la sensation au savoir-faire, une maîtrise particulière du monde naturel et elle inaugure, d'un même mouvement, une transformation de la personne au moment où il convient de « faire les garçons », de produire en eux les manières d'être de leur sexe.⁷⁸

⁷⁸ Fabre, Daniel, « La voie des oiseaux : Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, n° 99, 1986, p. 17.

Ainsi, le savoir relié aux oiseaux illustre l'apprentissage des savoirs d'hommes, comme leur virilité et leur langage amoureux. De plus, lorsqu'un garçon est métaphoriquement associé à un oiseau, cela signifie qu'il est devenu un homme et qu'il a acquis tous ses savoirs. D'ailleurs, le langage amoureux se traduit de plusieurs façons, notamment par le cri : « L'oiseau est, par excellence, un être parleur. Chaque espèce est d'abord reconnue par son cri qu'une formule traduit en langue humaine.⁷⁹ » L'oiseau chante pour séduire la femelle tout comme l'homme. De la sorte, cette métaphore du chant ou du cri symbolise la liaison amoureuse à venir entre le garçon et la fille. Dans cette phase, l'homme et la femme se rejoignent puisque, initialement, la femme est exclue de la voie des oiseaux : « Mais ce temps des oiseaux qui sépare les sexes, qui fait leur différence, est aussi celui où s'acquiert le langage qui les rapproche, langage du courtoisement, du désir, de la passion.⁸⁰ » De cette manière, la voie initiatique des hommes passe donc par l'imaginaire des oiseaux, des dénicheurs et des chants pour acquérir le statut complet d'homme agrégé dans sa société. Cette initiation devient un passage de garçon à homme grâce à l'acquisition du savoir amoureux.

Héliar est un homme accompli dans son propre milieu, c'est-à-dire celui de la forêt. Il est un homme de tous les métiers et un être de référence dans son domaine. Toutefois, il n'a pas acquis le langage amoureux, n'ayant jamais rencontré une femme qui l'intéressait. Son isolement dans la forêt québécoise fait de lui un être sous-initié par rapport au savoir des hommes et au savoir amoureux. Lorsqu'il rencontre Julienne, sa vision de l'amour change progressivement. Maladroitement au début, il tente de se rapprocher d'elle. Le roman met donc en scène, en second plan, une relation amoureuse entre Julienne et Héliar qui est caractérisée par leur apprentissage en tant qu'homme et en tant que femme. En effet, Héliar s'ensauvage par sa relation avec Julienne, car elle lui permet de connaître l'amour et de prendre la voie des oiseaux. Héliar, ne faisant pas partie de la société citadine ou rurale, ne possède pas les mêmes codes de conduite que celle-ci. D'ailleurs, il ressent un écart face aux citoyens qui viennent en vacances au Tremblant puisqu'il n'a aucune empathie pour les gens qui ne montrent pas de respect envers la forêt. Par son appartenance au Tremblant, il se distingue des voyageurs qui entrent dans la forêt pour le plaisir. C'est pour cette raison que le lecteur ressent une distance entre Héliar et Julienne au début, puisque les deux protagonistes ne

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

proviennent pas du même milieu. Ils ont donc des modes de vie très différents. Dès le début de leur rencontre, Héliel emmène Julienne au *cottage* de la Baie-des-ours pour lui montrer la cabane dans laquelle elle vivra durant l'été. Héliel place les meubles et sort une table de bois sur la véranda : « C'est pour les repas, dit-il. Les gens de la ville aiment à manger dehors, comme les oiseaux. » (H, p. 58.) L'imaginaire des oiseaux appartient aux personnes évoluant dans une civilisation. En fait, les habitudes des gens de la ville sont très différentes de celles des habitants des bois. Avec cette affirmation, le lecteur comprend que Héliel est exclu de la société citadine ou rurale. Il y a donc un écart qui est montré entre Héliel et Julienne. Un deuxième extrait illustre ce fort espacement entre les modes de vie. Généralement, les oiseaux sont caractérisés par leur vol, leur plumage et leur chant; trois des caractéristiques qui s'appliquent au devenir homme. Les jeunes garçons voulant apprendre les savoirs amoureux doivent apprendre à dénicher des nids et donc à grimper aux arbres. En d'autres termes, le sujet doit être capable de s'élever. Pourtant, Héliel, homme des bois, reste au pied des végétaux. Par ses occupations, il n'a pas la chance de s'envoler métaphoriquement comme les oiseaux : « Là-haut, les oiseaux chantaient dans les branches : en bas, lui, Héliel, parcourait la forêt en tous sens, caressant de ses mains pendantes les herbes sauvages [...]. » (H, p. 46.) Héliel est donc un être ensauvagé par rapport à son savoir des oiseaux. La distance est encore une fois perceptible dans cet extrait grâce à la verticalité des deux sujets. Très clairement, la position des sujets est mise en évidence. Héliel, en bas, est comparé aux oiseaux, qui eux sont au-dessus de lui. De ce fait, la narration nous montre tranquillement sa phase de séparation puisqu'avec l'arrivée de Julienne, Héliel réalise qu'il est différent d'elle. La séparation du jeune homme ne se fait pas par le déplacement dans un autre milieu, mais plutôt par le déplacement de ses habitudes. En d'autres termes, avoir une attirance pour Julienne le place dans une position liminaire puisqu'il n'a jamais vécu cette expérience. Le lecteur comprend qu'il ne possède pas les mêmes visions que les gens de la civilisation. Cependant, le but d'Héliel n'est pas d'acquérir les méthodes et les modes de pensée de ces groupes. Le jeune homme n'ayant jamais vécu l'amour, tente de se pencher sur la question :

Il n'avait pas, comme il croyait, perdu l'amour. L'amour ne bougeait pas de place. C'était l'homme qui s'était égaré dans les divers visages qu'il lui avait plus de revêtir. Il ne se reconnaissait plus au milieu de temps de lignes brouillées. Il devait revenir, la face en dedans, à son entité, se ramener des quatre coins du paysage et tendre aux contours flottants de lui-même le miroir massif de l'amour. (H, p. 114.)

Ici, il y a un changement de registre qui est présenté grâce aux habitudes d'Héliér. En fait, pensant avoir « perdu l'amour », il réalise que l'arrivée de Julienne a déclenché des sentiments qui l'ont amené à se questionner sur l'amour. Lui aussi doit faire une introspection pour se retrouver et ainsi développer son désir d'aimer et d'être aimé. Alors que son esprit vagabondait partout dans la forêt, il doit revenir aux fondements de soi pour s'introduire à l'amour. C'est donc l'arrivée de Julienne qui enclenche son ensauvagement et son apprentissage du langage amoureux. Vers la moitié du roman, Renaut apparaît dans la vie de Julienne, venant déranger la relation qui se bâtissait tranquillement entre elle et Héliér. Le savoir des oiseaux, le savoir du courtisement que Héliér ignore toujours, est mis en contraste avec les habitudes du nouvel arrivant. En effet, Renaut possède des techniques de séduction contrairement à Héliér. Non seulement il a toujours vécu en ville, mais il a aussi côtoyé des groupes d'hommes toute sa vie, des hommes accomplis qui lui ont, d'une certaine manière, montré la voie des oiseaux. Renaut est maintenant en vacances au Tremblant parce qu'il a obtenu un poste de secrétaire de la Ligue des Relations internationales, au Québec. Jeune aristocrate, il fait partie de la sphère mondaine française et québécoise. Dès le début des retrouvailles de Renaut et de Julienne, l'imaginaire des oiseaux est convoqué. Renaut habite un *cottage* situé en face de celui de Julienne, mais le lac les sépare. Au petit matin, elle entend ce qu'il se déroule chez son voisin de l'autre côté du lac : « Le matin, au saut du lit, il courait se baigner dans le lac, et Julienne entendait, du fond de la Baie-des-Ours, le bruit de ses plongeurs ou des bribes d'opéra. » (H, p. 142.) Déjà, Renaut chante de l'autre côté de la Baie-des-Ours et les bruits se rendent jusqu'à Julienne. Le chant est convoqué dans la séduction de Julienne comme un oiseau usera de ses charmes pour séduire l'autre sexe. Un peu plus loin, ce leitmotiv est utilisé lorsque les lounes se déplacent du cottage de Renaut jusqu'à celui de Julienne:

Les lounes traversaient la Baie-des-Ours, là-bas, dans la direction du cottage de Julienne. Et grisées de la hardiesse de leur entreprise, elles riaient d'un rire frais, mouillé, légèrement saccadé, un rire qui va se changer en larmes, un rire de jeune fille. On eût dit qu'un chant d'alouettes parcourait horizontalement le Tremblant, à fleur d'eau. (H, p. 142.)

Ici, le désir de Renaut se remarque par l'imaginaire des oiseaux, rendant ainsi les lounes porteuses d'un message. Les habitants des bois utilisent le mot « loune », dérivé de l'anglais *loon* pour désigner un huard. Bien que les huards soient reconnaissables par leur cri hors du commun, ce sont des volatiles qui ressemblent à des canards. En effet, ici, les lounes glissent sur l'eau en empruntant un parcours qui débute au *cottage* de Renaut et qui termine au *cottage* de Julienne. De plus, celle-

ci entend Renaut chanter de son côté du lac et il est ensuite dit « qu'un chant d'alouettes parcourait horizontalement le Tremblant ». L'alouette est reconnue pour être un oiseau très bruyant. En fait, lorsque celui-ci chante, il a pour but de séduire une femelle. Nous voyons donc ici que l'imaginaire de l'oiseau prend tout son sens lorsqu'il est question des sentiments de Renaut puisqu'il chante, métaphoriquement et physiquement, pour la séduire. De ce point de vue, Renaut utilise sa voix pour entrer en contact avec Julienne, contrairement à Héliel. Les deux hommes veulent être avec Julienne, toutefois, ils n'offrent pas le même type de connaissance. Comme il a été mentionné plus haut, Julienne apprend les savoirs de la forêt avec Héliel, ce qui est impossible avec Renaut. Même si elle fait plusieurs promenades en forêt avec le Français, celui-ci ne possède pas les connaissances requises pour comprendre le monde des bois. Alors que Julienne montre un désir de métissage face à son mode de pensée, Renaut, lui, considère son voyage au Tremblant comme une simple aventure. Il ne nourrit pas le désir de comprendre le langage forestier :

Renaut faisait des entailles aux arbres avec un couteau de chasse. Il était extrêmement prudent, et quand il s'arrêtait un instant pour chercher la route, on pensait qu'il avait l'air de déchiffrer un code. On ne perdait pas de vue avec lui qu'on pouvait s'égarer. Quand on était sous la conduite d'Héliel, on se contentait de le suivre : en arrière de Renaut, on cassait des branches, sans trop de bruit. (H, p. 145.)

Pour Renaut, la forêt fait office de code qu'il n'arrive pas à transcrire. Il « avait l'air de déchiffrer un code » parce qu'il ne possède pas une carte mentale des lieux comme Héliel. De cette manière, le code forestier est, pour Renaut, un mystère face auquel il n'a pas de solutions et c'est pour cette raison que le lecteur ressent le manque de confiance de Julienne face au savoir-faire du Français. Elle est sur ses gardes lorsqu'elle est avec lui, car la menace de se perdre est plus présente qu'avec l'homme des bois. De plus, Renaut, avec sa voix, récite des poèmes allemands à Julienne, alors que Héliel lui apprend à utiliser ses sens pour se repérer. De ce fait, deux savoirs totalement différents sont présentés et c'est entre ces deux modes de connaissances que Julienne doit faire un choix. La technique d'Héliel diverge du chant de Renaut dans sa quête de séduction. Après plusieurs semaines d'attente, Héliel se rend avec Julienne au lac Vert. Ce lieu, loin des touristes, est un havre de paix pour le jeune homme. Il y a construit une de ses cabanes, et en entrant dans celle-ci, Julienne y découvre plusieurs sculptures d'oiseaux. Déjà la figure de l'oiseau revient dans l'imaginaire de l'apprentissage puisque, Héliel les observe, les connaît et les fabrique. Une certaine fascination l'habite lorsqu'il est question des volatiles. Il crée des sculptures d'oiseaux et les

accumule dans sa petite cabane. Il semble tout de même important de souligner la différence entre Héliel et les dénicheurs d'oiseaux de Daniel Fabre. Alors que grimper aux arbres et voler des nids sont des gestes qui appellent une certaine violence, Héliel, lui, crée des oiseaux car il les porte en affection. C'est aussi grâce à cet art qu'il séduit Julienne. En fait, Héliel a un profond respect pour les oiseaux et c'est cet amour qui lui permet de créer ses figurines de bois. Il vit en symbiose avec eux et leur proximité rend possible les sculptures de bois. Lorsqu'il explique à Julienne sa façon de procéder, il en sélectionne un en particulier :

Il y en avait un très petit, finement taillé, au long bec acéré : un oiseau-mouche. On en voyait au printemps et à l'automne sur les fleurs sauvages. Il le caressa un instant entre ses doigts, parut hésiter, puis leva les yeux sur Julienne.
-S'il vous plaît, dit-il, emportez-le... (H, p. 228-229.)

Le choix de l'oiseau nourrit ici l'imaginaire de la séduction puisque, en effet, l'oiseau-mouche est l'un des seuls oiseaux de son espèce à butiner les fleurs. Ainsi, ce trait distinctif rappelle la symbolique de la séduction. Petit oiseau très fin, il porte en lui le désir d'Héliel de se rapprocher de Julienne et de faire d'elle sa compagne. La technique qu'Héliel a empruntée pour charmer Julienne n'est donc pas la même que celle de Renaut. Alors que ce dernier tente de la séduire en chantant comme un oiseau, Héliel le fait en la charmant avec un cadeau qui symbolise son amour des oiseaux. Après ce cadeau, Julienne réalise la grande différence entre ces deux hommes. Renaut, par son métier bourgeois, doit mettre beaucoup d'attention sur la manière dont les gens le perçoivent. Être avec Renaut lui rappelle sa vie en France, ce qui fait que Julienne retrouve sa vie d'avant. Elle doit « se préoccuper de sa coiffure, préparer le thé, penser livres » (H, p. 161.) tandis qu'avec Héliel, elle apprécie la simplicité que celui-ci lui offre :

Ainsi les hommes avaient leurs amusements : l'un se composait un costume de bal et s'enchantait de son chapeau à panache, de sa collerette, de son petit manteau flottant, de ses grands bas, de sa croix d'Alcantara pendue à un large ruban de moire verte, de son épée de diplomate qui faisait bien dans la circonstance. L'autre fabriquait, dans le secret de sa cabane, des oiseaux des îles. (H, p. 229.)

Cette citation montre, par le fond et la forme, la différence de mentalité des deux garçons. Par le discours, la narration nous dépeint la différence nette entre les occupations de l'homme de la ville et de l'homme des bois. Aussi, dans la forme, la phrase liée aux occupations de Renaut est bien plus longue et détaillée que celle d'Héliel. C'est ici, par la conception même de la phrase, que nous

ressentons l'atmosphère de la forêt. L'énumération des attirails de Renaut rend la phrase plus longue et plus complexe. Pour cela, l'abondance et la spécificité des détails de ses habillements créent une superficialité dans la personnalité de Renaut qui jure avec le mode de vie de la forêt. Au contraire, la phrase reliée à Hélier est simple, courte et sans prétention puisque son activité est faite « dans le secret de sa cabane ». De plus, le verbe « fabriquer » associé à Hélier ne possède pas toute la prétention et la superficialité du verbe « s'habiller » lié à Renaut. L'homme des bois ressent une certaine gêne à exhiber ses prouesses alors que Renaut veut à tout prix les montrer au monde entier. De cette façon, la mise en relation des deux jeunes hommes permet de rendre compte de modes de vie différents. Ce mouvement vers Julianne correspond à la phase de marge d'Hélier puisque, d'une certaine manière, il se met en danger, un danger de rejet. Ces tentatives de séduction se résument à se promener avec elle, lui apprendre ce qu'il sait sur la forêt et surtout lui donner des cadeaux symboliques.

Pour lui aussi, son ensauvagement arrive à son terme. Lorsque Julianne le regarde, à la toute fin du récit, il est debout sur une grande pierre et il se tient droit en regardant le paysage. L'élévation nous donne un premier indice de sa métamorphose, puisqu'il était toujours représenté au pied des arbres. Ensuite, alors que Julianne le regarde attentivement, elle dit de lui que son « regard brillait, doux et renfoncé, à la façon d'un regard d'oiseau de nuit, ou d'une lanterne d'orage » (H, p. 258.). C'est la première fois, durant tout le roman qu'Hélier est comparé à un volatile, car il a enfin pu terminer son ascension de la voie des oiseaux grâce aux sentiments qu'il a développés pour Julianne. Non seulement il a désormais acquis le langage amoureux, mais il est aussi prêt à se lier à Julianne. Comme nous l'avons proposé plus haut, la communauté pensée par Van Gennep est ici remise en question pour que la forêt soit reconnue comme une entité qui peut agréger les humains dans un groupe autre qu'humain. Pour terminer son rite de passage, il doit y avoir une agrégation de la forêt auquel il appartient. Le milieu de vie d'Hélier a toujours été façonné par les arbres, les végétaux et les animaux. Lorsqu'il voit Julianne, il obtient un accord tacite de la forêt vis-à-vis de sa nouvelle métamorphose : « Il ramena son regard des lointains. Car les lointains venaient de répondre. Il n'avait osé formuler un désir. Il avait laissé à l'espace le soin de l'agréger. Et l'espace lui renvoyait doucement, lentement, cette vision. » (H, p. 264.) La forêt accepte sa décision et inclut aussi Julianne dans son milieu. Elle agit comme une entité exerçant une force sur eux. Le récit se referme donc sur l'agrégation des deux protagonistes du roman. Julianne peut maintenant appartenir à la

forêt et Héliel devient un homme par l'acquisition de son savoir des oiseaux. L'espace de la forêt referme son emprise sur les deux personnages pour les garder en elle et continuer de les guider dans leurs décisions : « Par-dessus l'épaule de Julienne, il ouvrit les yeux, il regarda la forêt. Et la forêt pénétra son regard, se fondit en lui, l'épousa, le caressa, l'approuva, puis se referma dessus comme une paupière. » (H, p. 266.) La forêt, Héliel et Julienne font partie d'un même ensemble qui leur permettraient de trouver ce qui leur manquait. En bref, ce sont ces apprentissages qui ont conduit les sujets à se découvrir eux-mêmes et à sortir ainsi de leur propre ensauvagement.

En somme, l'entité forestière présente dans le roman est sujette à plusieurs types de discours qui forgent la manière de percevoir la forêt. En effet, le Tremblant permet plusieurs expériences que les personnages ne peuvent vivre sans être inscrits dans ce milieu. Ainsi, par le lieu lointain, sauvage, silencieux et lent, Héliel et Julienne peuvent se métamorphoser et devenir les habitants qu'ils aspirent à devenir. Alors que la prise de conscience de la vie en forêt est une partie importante du roman, il est aussi nécessaire de prendre en compte le mode d'habiter qui est possible au Tremblant. Non seulement le parcours est différent, mais aussi la manière qu'ont les sujets d'habiter le monde. Il sera question, dans le prochain chapitre, de voir comment l'entité forestière, avec toutes les caractéristiques étudiées au chapitre 2, crée une nouvelle façon d'être au monde.

CHAPITRE 3

Les différents modes d'habiter en forêt

Dans ce chapitre, il sera question des différentes manières d'habiter un territoire des confins. C'est ainsi que peut être conçue en effet la forêt laurentienne des années 1930 possédant une végétation très dense qui force les sujets à changer leurs habitudes et leur mode de vie. Grâce à l'analyse des parcours, des cartes et de la cabane, nous montrerons comment la jeune femme réussit à se métamorphoser en une habitante des bois. Voulant toujours être plus proche de la forêt, elle se construit un rapport au monde qui amène plusieurs connaissances forestières. En d'autres termes, les différents modes d'habiter qu'elle développe durant ses vacances participent à la découverte de soi et à la guérison de sa crise existentielle.

3.1 Habiter la forêt par le déplacement

Dans cette partie, nous nous intéressons à la dimension spatiale de l'habiter et du mouvement. En fait, depuis l'émergence des théories de l'espace, plusieurs chercheurs se sont penchés sur la question de l'habiter en mouvement. Selon cette optique, le déplacement à la surface de la Terre permet de se découvrir soi-même et d'ainsi trouver sa place. Olivier Lazzarotti s'intéresse aux modes de déplacement du sujet dans le monde et propose de penser l'habiter en termes de mobilité. Selon lui, le mouvement au sein d'un milieu apporte une connaissance de soi qui enrichit notre lien avec la Terre. De ce fait, la relation première que tous les sujets développent est l'habiter puisque, peu importe leur culture ou leurs référents, ils habitent chacun à leur manière le monde. De la sorte, Lazzarotti introduit un mode d'habiter liant le corps et la pensée à la géographie :

Nous ferons l'hypothèse que l'expérience géographique du monde est celle du corps traversé par le monde tout autant que celle du corps dans le monde. [...] Nous voudrions y voir [...] la possibilité d'une pensée par le corps, celle de l'exploration d'une pensée sensible, formulée et écrite, transmise et accessible par lui. Penser? Localiser, orienter, nommer, articuler, entre autres.⁸¹

De cette manière, Lazzarotti promeut une ligne de pensée constituée par la géographie. Sans un rapport géographique (nommer, localiser, orienter), le sujet ne peut pas habiter le monde de

⁸¹ Olivier Lazzarotti, *Habiter, la condition géographique*, Paris, BELIN, 2006, p. 19.

manière sensible. Ainsi, le corps et le monde se façonnent l'un l'autre. Olivier Lazzarotti, dans son essai *Habiter, la condition géographique*, s'écarte des théories plus connues qui s'intéressent seulement à l'habitation. Lazzarotti propose trois dimensions spatiales qui créent l'habiter par la mobilité. En effet, il y a la composante locale, la composante territoriale et la composante mondiale. La composante locale renvoie à un choix d'emplacement précis, à une circonférence dans laquelle les sujets décident de s'établir ou, tout du moins, d'y inscrire un emplacement. C'est un endroit qui se détache du monde, c'est-à-dire un endroit envers lequel le sujet a un attachement émotif. En fait, la composante locale détermine les places clés qui permettent de se réfugier dans un endroit : « Le rapport entre l'individu et le lieu prend la forme de l'emplacement : le sujet se ménage une place dans le monde, il s'approprie un lieu qu'il considère comme "le sien", il s'identifie à un certain emplacement.⁸² » Un peu comme un refuge, la composante locale s'inscrit dans un endroit. La composante territoriale, qui est, elle, mobile, complémente l'immobilité de la composante locale pour enrichir un rapport à l'espace qui n'est pas binaire. Le territoire et le lieu sont des entités qui tendent à s'opposer, mais qui peuvent, en fait, s'entrecroiser : « Si le lieu relève d'une logique de l'immobilité, du confort des situations connues, nommées donc reconnues dans le monde, le territoire s'apparente, quant à lui, davantage à la mobilité, au déplacement comme franchissement des horizons locaux et à la circulation des hommes. ⁸³ » Le but serait donc de dépasser cela : « Les lieux ne sont immobiles que relativement à la mobilité des territoires ; les territoires ne relèvent de la mobilité que rapportés aux lieux.⁸⁴ » En ce sens, le territoire, tout comme le lieu, nécessite à la fois de la mobilité et de l'immobilité ; l'un n'exclut pas l'autre. Le territoire impose aux habitants un déplacement qui les oblige à percevoir le monde qui les entoure. Ainsi, « entièrement soumis au mouvement, toujours fluctuant, le territoire ne peut être que traversé⁸⁵. » C'est donc par le parcours que le sujet habite le territoire. L'habiter passe par la prise de conscience du milieu comme étant une pratique changeante qui nécessite des adaptations. La composante mondiale, quant à elle, rend compte d'un appel vers le monde ou d'un élan vers l'horizon. Alors que certaines personnes recherchent le confort et le connu dans de nouvelles destinations, ceux qui habitent par la mobilité vont chercher à entrer en contact avec le méconnu. De ce fait, leur vision du monde change et ils

⁸² *Ibid.*, p. 34-35

⁸³ Lazzarotti, *op cit.*, p. 56.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35

apprennent de nouvelles manières d'être en contact avec ce qui leur est extérieur : « C'est la tension entre l'ici et l'ailleurs, entre le point où se situe le sujet et ce qui échappe à son regard, qui caractérise l'horizon. C'est une ligne de fuite qui apparaît en creux et qui propulse l'être vers des zones présentant un degré élevé d'altérité.⁸⁶ » L'altérité confronte le voyageur à l'inconnu, provoquant ainsi un décalage avec ses savoirs initiaux. Il peut alors enclencher une transformation, ou tout du moins, apprendre de nouveaux savoirs. En bref, les trois dimensions de Lazzarotti ont des échos avec l'approche géopoétique que nous convoquons depuis le début de notre analyse. La prise de conscience des différentes manières d'aborder le monde montre une sensibilité au territoire qui est nécessaire en géopoétique. L'apprentissage du monde va de pair avec l'apprentissage de soi puisque l'élan vers l'inconnu permet de connaître de nouvelles habitudes de vie.

Il semble que, dans *Héliar, fils des bois*, le déplacement soit d'une importance capitale pour la protagoniste. Nous nous attarderons non seulement sur son voyage, mais aussi sur son désir de voyager. Son envie de connaître son environnement contribue à métamorphoser son mode d'habiter. Julienne, grâce à ses vacances, change de monde, de territoire, de lieu et d'habitation. Son expérience de la forêt est donc multiple. Le pays qu'elle a choisi lui procure plusieurs manières d'habiter différentes de ce qu'elle connaît déjà. Cela rejoint la composante mondiale de Lazzarotti lorsque celui-ci parle d'horizon d'altérité. En effet, Julienne est confrontée au méconnu, ce qui engendre de nouvelles connaissances et, plus tard, une métamorphose de son mode d'habiter. Dans le roman, Julienne s'expose à la fois à la nouveauté de la forêt laurentienne et à celle du pays. La jeune femme connaît partiellement la ville de Montréal et le Canada. Elle a enseigné quelque temps dans une université et a tenté de s'imbriquer dans la vie culturelle montréalaise. Toutefois, elle n'a pas réussi à s'intégrer. Au contraire, elle ressent un écart par rapport aux Canadiens. Elle n'est pas capable de combler cette distance et ne le veut pas. Julienne parle des Canadiens comme d'une « race extérieure » (H, p. 67) avec laquelle elle ne peut créer de relations. Son dédain pour ce qu'elle considère comme puéril (jeu, sport, discussions) est palpable, créant une barrière entre elle et la communauté. Ainsi, lorsqu'elle s'installe à Montréal, elle ressent un profond mal-être :

Puis, comme elle préparait une thèse sur le parler canadien-français, elle demanda un poste à l'Université MacGill, au Canada. Elle croyait que le pays de Madeleine de Verchères ne

⁸⁶ Rachel Bouvet, « Habiter l'espace montréalais : dynamique des flâneries géopoétiques », *Interfaces Brasil/Canada*, v. 17, n. 3, 2017, p. 35.

lui était pas tout à fait étranger. Il le devint davantage quand elle y débarqua. Ce fut le désert pour elle, un désert blanc, car le froid et la neige s'ajoutèrent à la solitude. Elle déclara qu'elle ne pourrait s'y habituer et s'entêta dans cette attitude. Elle ne comprit pas qu'il faut faire des avances à un pays pour conquérir son amitié, se laisser modeler par lui, s'efforcer de renaitre, emprunter quelques traits à sa propre couvée pour qu'il s'y trompe lui-même. (H, p. 67.)

Dans cet extrait, une crise de l'habitation est représentée par les comportements de la protagoniste. Croyant que les études qu'elle a entamées sur la langue et sur une figure canadienne lui permet de connaître et d'habiter un pays, elle a dû faire face à un territoire qui lui était hostile, distant et froid. À ce moment de son parcours, Julienne est complètement fermée à ce qui lui est inconnu. Elle n'accepte pas le changement et adopte une posture de repli sur elle-même. Elle repousse le Canada et ne comprend pas qu'il est primordial d'ouvrir son esprit pour s'adapter à un nouveau milieu. De ce fait, ses études sur le Canada étaient la seule chose qui la connectaient au pays et elle repoussait méthodiquement l'expérience. Ayant assez de connaissances sur le « parler canadien-français » pour en faire une thèse, elle n'avait toutefois aucun savoir sur les modes de vie québécois. La narration reconnaît la prise de conscience qui doit être effectuée pour qu'elle puisse accueillir ces changements. Ainsi, elle pourra guérir de sa crise de l'adaptation. Plus tard, lorsqu'elle arrive au Tremblant, Julienne comprend qu'elle doit se laisser guider par Hélier et par le territoire. Cependant, pour en arriver là, elle a dû passer par un rejet de la vie montréalaise. Cet extrait démontre que Julienne était en proie à une crise existentielle en lien avec son mode d'habiter. Ce n'était pas nécessairement sa vie en France ou au Canada qui créait son mal-être, mais plutôt sa façon de vivre dans ces deux endroits. Elle a reproduit les mêmes comportements à Montréal, ce qui l'a poussée à s'enfoncer dans les bois.

3.1.1 Changement de perspective et changement de milieu

Rester cloîtré entre quatre murs ne peut être la solution pour apprendre à habiter un territoire. Comme nous l'avons vu avec Lazzarotti, il est important de combiner plusieurs manières d'appréhender le territoire pour ainsi le connaître dans ses moindres détails. C'est pourquoi il est nécessaire de combiner l'immobilité du lieu avec la mobilité du territoire. Pour avoir une expérience complète d'un espace, la composante territoriale et la composante locale doivent se pratiquer simultanément. Par le précédent extrait, nous voyons que la tactique qu'adopte Julienne pour habiter ce nouveau pays n'est pas la bonne. De même, ses études ne lui permettent pas de se

sentir à l'aise dans ce nouveau territoire. En effet, l'expérience est la solution qui lui permet de faire face à sa crise de l'habitation et donc de sa crise existentielle. Le voyage au Québec, qui fait ici office de composante mondiale, était l'une des solutions envisagées pour guérir de son mal-être, mais ce n'était pas assez. Ainsi, comme nous l'avons vu au cours des précédents chapitres, l'immersion dans un milieu et l'ouverture face à l'inconnu provoquent un changement dans la psyché des sujets. Le monde est toujours au centre de toute expérience. Certaines connaissances ne peuvent être acquises que par le déplacement dans un milieu :

Plus banalement, on pourra constater qu'il est des apprentissages qui ne passent que par le regard, ceux de certaines pratiques des lieux, par exemple. Quelques gestes suffiront pour en donner l'idée et les moyens. [...] Mais toujours, regard, gestes et paroles ne prennent leur sens que rapportés au lieu dans lequel ils sont énoncés et dans sa relativité.⁸⁷

À cet effet, le lieu dans lequel gestes et paroles sont produits détermine la relation entre le monde et l'humain. Ici, nous faisons un lien avec la composante mondiale de Lazzarotti qui constitue le changement de perspective face à un nouveau territoire. En fait, la pensée s'altère pour se mouler aux usages à adopter dans le nouvel espace. Les habitudes acquises par le passé ne sont plus de mise dans une spatialité qui diffère de l'original. Ainsi, l'horizon d'attente de ce voyage prend une ampleur beaucoup plus importante. L'apprentissage de l'habiter passe par un abandon de nos habitudes puisque chaque geste, pensée ou mouvement n'a de sens que s'il est produit dans un milieu. Si l'espace change, les comportements doivent aussi changer. Alors que Julienne, dans son aventure à Montréal, refusait le changement, elle est maintenant tout à fait disposée à s'ouvrir au monde qui l'entoure :

La désorientation dont elle avait souffert existait toujours, mais sous une autre forme. Son esprit s'élargissait, s'aérait. Au lieu d'être emprisonnée dans des chemins étroits et touffus, qui se divisaient et se croisaient, entre lesquels elle ne savait choisir, elle s'en allait sur une surface liquide, illimitée, où le corps perdait jusqu'à la notion de sa réalité et de ses exigences. (H, p. 105.)

Cette citation fait écho au premier extrait présenté au début du chapitre. Le mal-être est toujours présent, mais de manière différente. Les métaphores utilisées ici démontrent le sentiment de liberté que ressent maintenant Julienne. Avant, sa manière d'habiter l'étouffait. L'utilisation des

⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

« chemins étroits et touffus » montre l'inconfort qu'elle vivait lors de son parcours en ville. De même, sa pensée prend un caractère labyrinthique, car elle semble ne pas savoir quelle voie suivre. Désormais, avec la clarté que lui apporte la forêt, elle se sent plus libre. Ce sentiment d'indépendance est illustré par la métaphore de la « surface liquide, illimitée ». Cette figure de style rapproche l'idée de liberté ou de légèreté à l'immensité de l'eau. Non seulement elle ne ressent plus l'étau qui l'enserrait, mais elle ne sent plus de barrière psychologique non plus. La vastitude de la forêt résonne avec l'étendue de sa pensée. Celle-ci n'est plus emprisonnée dans une méthode, elle peut vagabonder comme elle le veut. En fait, Julienne ressent l'immensité du monde, mais aussi l'immensité des possibilités. Ici, ce sont les gestes qu'elle fait dans les bois qui la mènent à ces conclusions. Sans le déplacement dans un territoire nouveau, elle n'aurait pu changer de mode de pensée. Ainsi, dans un endroit comme le Tremblant, les habitudes qu'elle a développées au cours de sa jeunesse n'ont plus de sens :

Et que le savoir pesait peu! Qu'il ballotait, ainsi qu'un objet fragile, dans le cadre des grandes choses! Que le mystère du monde riait de la petite lumière portative que le savoir avait inventée. Qu'il se plaisait à souffler dessus! Que cette nature inculte noyait, dans son immensité, la culture que l'on croyait à l'abri en soi! (H, p. 105.)

Le savoir enseigné par l'école et les livres est inutile dans un territoire comme le Tremblant. Julienne s'en rend compte et elle accueille ce changement. Ici, l'illustration de deux oppositions, le savoir et l'ordre naturel des choses, montre la futilité de l'érudition institutionnelle. En effet, le monde est opposé à la petitesse du savoir. La citation « Qu'il se plaisait à souffler dessus! » montre la facilité avec laquelle le territoire efface la connaissance culturelle. La nature engouffre le savoir et fait vaciller ses fondements. Ces phrases exclamatives dévoilent l'étonnement et le contentement de Julienne face à cette découverte. La forêt l'a, d'une certaine façon, mise au pied du mur, car elle n'avait pas d'autres choix que de s'adapter à son nouveau mode d'habiter. En bref, l'expérience rend l'habiter possible puisque Julienne nourrit l'envie de découvrir le territoire par le déplacement. La composante mondiale présente l'ouverture qu'adopte Julienne face à l'exploration de la forêt, et cela lui fait comprendre que le territoire doit être parcouru et traversé. Ainsi, Julienne s'approprie le territoire en l'expérimentant, rappelant donc la composante territoriale de Lazzarotti. Contrairement aux savoirs qu'elle a acquis au fil des années lors de ses études, le déplacement lui apporte plus de connaissances. En somme, l'habiter en mouvement nous impose la question du

parcours qui semble vitale dans ce roman. Non seulement Julienne se déplace dans la forêt, mais elle se déplace de plusieurs manières différentes et dans des endroits différents.

3.2 Le parcours

Julienne a la chance d'explorer le territoire de plusieurs manières différentes. La majorité de ses expéditions se font avec Hélier, mais parfois elle en fait seule et quelques fois avec Renaut. Aussi, elle découvre le territoire à pied, en canot ou en voiture. Elle traverse la forêt tantôt de jour, tantôt de nuit. Ainsi, chacune de ses expériences lui confère un type de savoir. Les déplacements de Julienne n'ont d'autres fins que de connaître le territoire du Tremblant, c'est-à-dire qu'elle ne vise pas le but de se rendre du point A au point B. Souvent, les récits qui mettent en scène des parcours ont comme objectif de se rendre à un endroit, au sens où le parcours est une ligne qui permet de se diriger vers un point que le sujet veut atteindre. En d'autres mots, le déplacement est fait avec l'intention de se rendre à une destination. Ici, Julienne ne semble pas vouloir se rendre quelque part. Au contraire, elle fait plutôt des allers-retours. Elle explore une partie du Tremblant, mais revient toujours sur ses pas pour retourner à sa cabane. Ainsi, la finalité de son parcours est toujours de revenir à son cocon, à l'emplacement qu'elle a choisi. En fait, Julienne n'a pas le désir de se rendre à un endroit précis. Ses déplacements ne sont pas utilitaires. Au contraire, son déplacement dans le territoire vise le but de connaître le nouveau monde dans lequel elle évolue. Ainsi, la composante territoriale de Lazzarotti se perçoit ici, car Julienne se déplace dans le milieu par pur désir de connaître la forêt. Ses va-et-vient se rapportent à l'idée de composante territoriale qui sont les déplacements faits autour de l'emplacement que Julienne a choisi. Nous élaborerons l'idée de la cabane d'ici la fin de ce chapitre, mais il semble important de souligner les allers-retours que Julienne entreprend durant ses vacances. L'hypothèse est qu'elle bouge autour de son lieu d'emplacement, car elle ne veut pas repousser les frontières, mais plutôt trouver sa place dans le monde, c'est-à-dire connaître le milieu dans lequel elle vivra le bonheur. En fait, ces déplacements prouvent son désir d'habiter la forêt Tremblante au grand complet. Laisser des traces dans le territoire contribue à une introspection qui est dictée par le mouvement. Ainsi, plus ses traces sont différentes, plus elle vit des expériences différentes. Il ne suffit pas de toujours prendre le même chemin avec la même personne. Il est nécessaire de changer de sentier, de refaire le chemin, mais

seul, ou avec quelqu'un d'autre, etc. Plus les déplacements sont nombreux et plus ils sont faits de manières différentes, plus cela enrichit l'expérience : « Human beings also leave reductive traces in the landscape, through frequent movement along the same route on foot or horseback or, more recently, by wheeled vehicles. ⁸⁸ » L'utilisation de plusieurs types de déplacements embellit l'expérience et permet au sujet d'explorer d'autres horizons. Par exemple, l'utilisation de véhicules permet d'étendre la portion de territoire à explorer. Elle permet aussi un autre type de connaissance du territoire, car la marche et la conduite sont des expériences très différentes. Ainsi, dans le roman, Julienne se déplace beaucoup à pied, mais aussi en canot. En fait, la première fois que Julienne explore l'immense forêt, elle le fait seule, mais à bord d'un bateau :

Le déjeuner terminé, Julienne détacha le bateau et s'en alla prudemment le long des rives examiner de plus près la forêt dont l'ombre se déversait sur le lac en ruisseaux sirupeux d'un vert sombre. Des arbres morts, dépouillés de leur écorce, formaient un marécage grisâtre et flottant sur les bords. (H, p. 76-77.)

Pour sa première exploration de la forêt, Julienne décide de réduire le risque de se perdre en l'examinant à partir de la rivière. Ici, elle discerne la forêt de l'extérieur, c'est-à-dire qu'elle en voit les contours. De la rivière, elle perçoit les bords de la forêt et la manière qu'a celle-ci de se mélanger à l'eau. Cette attitude d'observation donne une impression de crainte envers le Tremblant, comme si elle devait être prudente. En effet, elle ne se sent pas en confiance, mais l'attraction que la forêt a sur Julienne est plus forte que tout. Ainsi, elle l'observe de l'extérieur avant de trouver le courage de s'y aventurer. En bref, avant de marcher dans la forêt, son expérience en canot lui a permis de percevoir une facette différente du Tremblant et d'ainsi avoir une idée de ce à quoi elle ressemble.

3.2.1 Les lignes du parcours

Le livre de Tim Ingold *Lines* s'intéresse aux questions des lignes et à la manière dont celles-ci, en quelque sorte, façonnent le monde. Tout un chapitre se penche sur les segments du parcours et Ingold en vient à identifier deux types de déplacements qui forment alors deux types de traces. Leur but est distinct, celui du *transporter* (touriste) et celui du *wayfarer* (voyageur)⁸⁹. Le voyageur

⁸⁸ Tim Ingold, *Lines : a brief history*, Oxfordshire, Routledges, 2007, p. 14.

⁸⁹ Dans le cadre de ce mémoire, la version anglaise originale a été utilisée. Pour alléger le texte, nous traduirons le terme *transporter* par « touriste » et le terme *wayfarer* par « voyageur ». Ces deux mots rendent compte de la distinction entre les termes utilisés par Ingold.

prend le temps de vivre les déplacements et les mouvements durant son voyage. Le touriste, quant à lui, voit le parcours comme un déplacement utilitaire. Pour celui-ci, le déplacement est nécessaire pour se rendre d'un point à l'autre. En fait, le mouvement entre ses deux destinations se résume à l'attente du lieu à découvrir : « For the transport traveller and his baggage, [...] every destination is a terminus, every port a point of re-entry into a world from which he has been temporarily exiled whilst in transit. This point marks a moment not of tension but of completion.⁹⁰ » Lorsque Ingold parle ici de « transport traveller », il veut montrer que, pour les touristes, seule la destination compte car la partie du voyage est considérée simplement comme un transport. Pour eux, il n'y a rien à prendre en compte lors du déplacement, puisque l'arrivée est tout ce qui importe. Toutefois, peu importe l'attitude adoptée lors du déplacement, la ligne du parcours reste une nécessité pour se rendre à la prochaine destination. Comme nous l'avons vu, pour le touriste, le parcours a comme but de se déplacer d'un point à un autre. Ainsi, l'attitude du touriste ne lui permet pas de développer son mode d'habiter par la mobilité. Contrairement au voyageur, le touriste ne poursuit pas le désir de laisser une trace dans le monde ni de se laisser altérer par le milieu. Il préfère rester dans le confort:

Thus the very places where the wayfarer pauses for rest are, for the transported passengers, sites of activity. But this activity, confined within a place, is all concentrated on one spot. In between sites he barely skims the surface of the world, if not skipping it entirely, leaving no trace of having passed by or even any recollection of the journey.⁹¹

Ici, nous avons le portrait d'un touriste qui n'habite pas le monde par le parcours. Ce type de personne bouge de place en place, mais avec le but de se rendre quelque part. Il ne peut laisser sa propre trace dans le monde puisque son déplacement n'est pas sensible, c'est-à-dire que le mouvement de lieu en lieu n'est pas pris en compte dans une découverte d'espace. Selon Ingold, habiter le parcours repose plutôt sur le principe de *wayfaring* puisque, selon cette perspective, les voyageurs prennent conscience du mouvement qu'ils font au sein du territoire. Le parcours est donc forgé durant le déplacement. En fait, le sujet utilise les données qu'il récolte sur le terrain pour créer son parcours. Celui-ci n'est pas fixe, il est au contraire mouvant. Ainsi, le voyageur s'adapte au territoire et ne cherche pas à le contrôler. Le mouvement en tant que tel n'est pas

⁹⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁹¹ *Ibid.*, p. 81.

compris comme un transport du point A au point B, mais plutôt comme une expérience en soi. Ingold soutient que les lignes de parcours que forme le voyageur lors de son expérience du terrain impliquent une construction de soi qui permet ainsi de mieux se connaître : « The traveller and his line are [...] one and the same. It is a line that advances from the tip as he pressed on in an ongoing process of growth and development, or of self-renewal.⁹² » Ainsi, l'ouverture du voyageur durant son parcours découle de son rapport au monde et ainsi lui permet de prendre conscience de sa propre expérience du territoire. L'entière des déplacements d'un sujet participe à un tout lui permettant d'évoluer en tant que personne. Non seulement le déplacement sensible provoque un changement de perspective, mais il entraîne aussi une connaissance plus accrue du territoire. À cet égard, le parcours conscient amène une nouvelle manière d'habiter le monde grâce à l'extérieur : « And woven into their very texture, and thence into the country itself, are the lines of growth and movement of it's inhabitants. Every such line is tantamount to a way of life.⁹³ » Créer des lignes de parcours au sein d'un territoire compose la capacité d'habiter des sujets, c'est-à-dire que les traces que forment les sujets contribuent à enrichir leur rapport au monde. En fait, chaque sujet a son propre embranchement de ligne qui constitue son attachement au territoire. Non seulement cela lui permet de découvrir le milieu, mais cela permet aussi d'habiter par la mobilité. Encore une fois, la composante territoriale joue un rôle important dans la prise de connaissance d'un milieu tout comme la composante mondiale puisqu'il est question ici de voyageur. La manière de vivre est donc nécessairement différente et le sujet y voit une opportunité de se laisser changer par le milieu. Ainsi, le *wayfaring* comme défini par Ingold regroupe les qualités d'un explorateur observateur qui s'intéresse à tout ce qui englobe le territoire qu'il explore :

[T]he traveller's movement – his orientation and pace - is continually responsive to his perceptual monitoring of the environment that is revealed along the way. He watches, listens and feels as he goes, his entire being alert to the countless cues that, at every moment, prompt the slightest adjustments to his bearing.⁹⁴

Tout mouvement est matière à réflexion. La polysensorialité que nous avons étudiée dans le chapitre 1 englobe cette capacité à ressentir l'extérieur. En ce sens, le voyageur ajuste sa posture

⁹² *Ibid.*, p. 78.

⁹³ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 80.

en fonction du territoire dans lequel il évolue. Sa pensée n'est pas rigide, donc il peut facilement acquérir de nouvelles habitudes. Le voyageur appréhende le territoire comme un embranchement de lignes ou une interconnexion de plusieurs parcours possibles :

Indeed for the wayfarer the world, as such, has no surface. Of course he encounters surfaces of diverse kinds – of solid ground, water, vegetation and so on. Indeed it is largely thanks to the way these surfaces respond to light, sound and the pressure of touch that he perceives the world in the way he does.⁹⁵

Les voyageurs sont aussi sensibles à la manière dont le sol interfère avec l'expérience du milieu. Ainsi, tous les déplacements sont compris comme une expérience qui amène des connaissances différentes et riches. Le parcours n'est pas un chemin balisé dans lequel il est primordial de rester dans les sentiers. Au contraire, le voyageur s'écarte des chemins et explore au-delà des routes.

À la lumière de la théorie des lignes de Ingold, nous aimerions souligner l'apparition d'une carte, non au sein de l'histoire, mais dans l'introduction de l'édition que nous utilisons du roman de Marie Le Franc. Dans la carte de la page 31 réalisée en 2008, Joliet, Royer et Villain ont représenté grâce à différents types de lignes les trajets réalisés par Julienne dans le récit. Ainsi, ses déplacements se retrouvent visuellement sur le papier, ce qui démontre l'ampleur des différents parcours qu'elle a effectués. Sur la carte, il y a des points qui nous indiquent l'emplacement de certains endroits. La Palissade est représentée tout comme le lac Tremblant, le lac Vert et la rivière de la Cachée. De plus, la carte illustre les endroits où Julienne s'est arrêtée et les endroits qu'elle a visités. La carte nous donne l'emplacement de son cottage, de celui de Renaut et de la cabane d'Héliér. Elle nous permet de voir la terre des Champagne, l'école, la gare et l'Hôtel Meilleur, qui est le premier endroit où elle a dormi à son arrivée au Tremblant. Toutefois, ce qui nous intéresse en particulier dans cette carte, ce sont les lignes tracées sur la feuille qui représentent les parcours de Julienne. Le lecteur voit le trajet qu'elle prend avec Renaut lorsqu'ils se sont perdus, sa promenade seule dans la campagne, sa randonnée dans Le Brûlé avec Héliér, ses balades au lac Vert, et ses expéditions en canot le long de La Cachée. Ainsi, l'ajout de la carte dans l'édition de cette dernière version prouve l'importance des déplacements de Julienne dans l'espace. Non seulement celle-ci découvre le Tremblant, mais ses types de parcours rappellent aussi les idées d'Ingold. Les lignes sur la carte

⁹⁵ *Ibid.*, p. 82.

sont diversifiées tout comme la manière qu'elle a de se déplacer. Cela montre que chaque déplacement est unique. La carte de l'introduction crée une attente de lecture qui consiste à mettre à l'avant-plan l'espace dans le récit et plus particulièrement, les déplacements qui seront faits à l'intérieur du territoire.

Dans le roman, le concept de voyageur rejoint le type de parcours qu'Héliel et Julienne entreprennent ensemble dans leurs nombreuses balades au Tremblant. Dès le début, Héliel montre qu'il porte une attention particulière à ce qui l'entoure. Lors de leur première randonnée, ils ont un but, celui de se rendre à la Palissade. Pourtant, malgré le désir de se rendre à un endroit, Héliel prend conscience des végétaux qui habitent la forêt :

Parfois il s'arrêtait, et penché vers la terre, il attendait que Julienne l'eût rejoint. Il lui montrait un bouquet de fleurs-fantômes, faites, eût-on dit, de cire transparente, d'une grâce incomparable, quoique funèbres, posées sur le sol noir de la forêt inerte, ainsi qu'un faisceau de cierges minuscules. Il les lui désignait à voix presque basse, comme si elles eussent été quelque chose de sacré. [...] Elle vit une petite orchidée à la hampe grêle, qui sortait d'une touffe de feuilles ressemblant à une peau de lézard, et se tenait seule, effrayée du sombre voisinage. (H, p. 87.)

Dans cet extrait, l'homme des bois transmet son savoir concernant les végétaux à Julienne. Pendant son parcours, la jeune femme écoute et enregistre tout ce que son compagnon lui dit. La narration nous montre une sensibilité face à la nature grâce à l'agentivité des plantes qui est ici montrée :

L'interaction plante-humain se développe parfois dans le cadre de l'intimité familière, de la passion amoureuse, de la curiosité scientifique, de l'obsession personnelle [...]. Par ailleurs, la rencontre impromptue avec une plante peut relancer la narration, ouvrir un pan de l'histoire. De toute manière, la mobilisation agit dans les deux sens : la plante mobilise l'être humain tout autant que celui-ci la mobilise.⁹⁶

En effet, cette agentivité crée un fil narratif qui met en premier plan la flore des Laurentides. En d'autres termes, les plantes ont une vie propre et un cheminement bien à elles qui apportent une sensibilité environnementale au sein de l'histoire. C'est bien cette relation entre plante et humain que nous observons dans la citation du roman. Julienne applique des sentiments humains à une orchidée. De cette manière, l'orchidée est élevée au statut d'être vivant, car elle semble avoir des

⁹⁶ Bouvet, Posthumus, Bilodeau et Dubé, *op cit.*, p. 24.

comportements humains. Elle est « seule » et « effrayée ». De même, la narration personnifie l'orchidée seule dans le sous-bois. Ces figures de style rapprochent les humains des végétaux grâce aux émotions qui sont détaillées. De plus, la métaphore, qui rapproche les fleurs-fantômes des cierges minuscules, rappelle l'immense respect de la nature qui est transcrit dans le livre. Hélier et Julienne portent attention à ce qui va au-delà de la ligne du parcours. Ils prennent le temps d'expérimenter le plus possible le moment présent. S'attarder aux fleurs ne les mène pas en haut de la montagne, mais cela enrichit leur expérience de la forêt. La narration montre que Julienne se sent en communion avec les plantes et qu'elle en vient même à se mettre à leur place. Pour elle, chaque avancée en forêt est utilisée pour forger son nouveau lien au monde.

La jeune femme laisse des traces au Tremblant, et ses empreintes contribuent à forger son mode d'habiter par le parcours. Ainsi, lorsque celle-ci fait une promenade seule vers le lac Vert, elle découvre une berge qui longe l'eau : « Elle osait à peine marquer ce sable vierge de l'empreinte de ses pas. Il devait être réservé aux dieux. [...] Julienne avançait, croyant rêver. Ses pieds goûtaient la douceur désapprise de se poser avec confiance. Elle respirait largement, librement, dans l'espace retrouvé. » (H, p. 224.) Dans cet extrait, le désir de marquer le territoire pousse Julienne à se déplacer sur la berge. Elle ne veut pas déranger un ordre plus grand qu'elle, mais son envie d'atteindre un endroit intouché ou presque est plus forte. Hélier ne lui a jamais montré ce rivage et elle ressent un certain plaisir à l'avoir découvert toute seule. Ses pieds marquent le territoire avec un aplomb qu'elle retrouve dans les bois. En effet, ici, ses pas se dirigent vers la berge « avec confiance » puisque ses nombreux parcours forestiers lui ont permis de forger une relation entre elle et l'espace. Contrairement au début de ses vacances, où elle se sentait désemparée par l'immense forêt, elle se déplace désormais avec l'attitude des habitants des bois. Ses pas sur le rivage lui apportent un sentiment de liberté qu'elle a développé au cours de ses nombreux déplacements au Tremblant. Ainsi, parcourir et marquer le territoire comporte l'idée d'habiter par la mobilité et d'ainsi forger notre lien au territoire. En d'autres mots, le parcours sert à enrichir le mode d'habiter par la composante territoriale de Lazzarotti. Prendre conscience de l'acte de déplacement renforce l'importance de la mobilité dans la connaissance d'un territoire. Et plus encore, la théorie du voyageur d'Ingold se rapproche grandement des comportements qu'adopte Julienne lorsqu'elle découvre le territoire par l'attention au dehors.

3.3 Reconnaître les signes

La lecture d'un endroit passe par l'expérience de celui-ci. Il est possible de lire un lieu grâce à des cartes, mais aussi grâce aux usages typiques des gens faisant partie du milieu. En fait, le parcours impose une trace du passage qui permet d'habiter le lieu. En d'autres termes, laisser des empreintes sur un lieu géographique crée le rapport que le sujet entretient avec celui-ci :

Trace laissée par les pas, itinéraire dessiné sur une carte, le parcours est une ligne, une construction de l'esprit, un projet, un plan, un préalable, une téléologie, un signe qui s'enracine dans une dimension géographique, topographique. C'est un mode de rencontre de la réalité spatiale pratiquée. Indice d'un passage, de la saisie d'un espace, l'empreinte laissée sur le sol donne également lieu au travail du texte, de l'interprétation, de la lecture.⁹⁷

Ainsi, le parcours peut prendre des dimensions très différentes selon le but recherché, c'est-à-dire que, peu importe l'objectif, le parcours permet une relation avec le monde puisque celui-ci est expérimenté et traversé. Le mouvement au sein d'un espace rend compte d'une connaissance qui peut être apprise seulement grâce à l'expérience. De ce fait, l'apprentissage d'un lieu ou d'un territoire par le parcours peut être fait seul ou en compagnie d'une personne ressource. Chaque déambulateur possède son propre rapport au territoire, que celui-ci soit un habitué ou non. Ainsi, les traces faites durant un déplacement peuvent être étudiées. En fait, chaque déplacement sous-entend un lien entre le sujet et la terre et ce mouvement provoque une trace. Que ce soient des empreintes de pas ou des marques posées sur les troncs d'arbres, les traces peuvent être lues par ceux et celles ayant la compétence de les lire et de les comprendre. Il y a donc un apprentissage d'un nouveau langage qui doit être absorbé pour reconnaître les signes.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, Héliar est une personne-ressource pour Julienne. Sorte d'instructeur forestier, l'homme des bois lui fait parcourir la forêt Tremblante de plusieurs manières différentes. L'un des aspects très importants pour lui est d'empêcher Julienne de se perdre. La forêt est un endroit d'enchantement, mais aussi un lieu de grand danger pour ceux ne possédant pas les connaissances requises. Au début de son arrivée à la Baie-des-Ours, Julienne exprime à Héliar son désir d'explorer la grande forêt québécoise :

⁹⁷ Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier, « Introduction », dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

-Oh! la forêt d'ici, je ne la connais guère. Je ne l'ai vue que du lac. Demain, je commence à explorer...

-Ne vous risquez pas trop loin! Ceux qui prennent des chances s'écartent. Il faut connaître ça pour s'y aventurer. Vous avez entendu parler des garçons du camp MacLaren qui sont restés perdus quatre jours? Des boy scouts, cependant. Les avions du service forestier les ont cherchés sans pouvoir les découvrir. Ce sont des trappeurs qui ont fini par les trouver. [...] Il n'y a pas du tout de trails par ici. À mesure que vous avancez, cassez des branches pour retrouver votre chemin. Et ne vous fiez pas trop aux arbres *blézés*. Il n'y a que les coupeurs de bois qui s'y reconnaissent. (H, p. 82.)

Dans ce dialogue, Julianne montre son désir d'adopter un nouveau point de vue pour observer la forêt. Sa curiosité la pousse à s'immiscer dans le territoire. Dès les premières interactions d'Héliel avec Julianne, l'homme la met en garde contre les dangers que les bois comportent. Même les gens qui ont un minimum de connaissance sur la survie en forêt (les boy scouts) ne sont pas à l'abri du risque de se perdre. Seulement les personnes qui vivent dans les bois et les gens qui ont fait de la forêt leur métier sont assez instruits pour se repérer en forêt. Le fait divers que raconte Héliel est intéressant au sens où les jeunes garçons n'ont pas été retrouvés par le gouvernement (les avions), mais bien par des gens issus de la forêt Tremblante. En effet, ce sont les trappeurs, initiés des savoirs de la forêt, qui ont sauvé les garçons et non les pilotes des avions, ceux-ci n'ayant pas vécu dans la forêt. De plus, pour réduire les risques de se perdre, Héliel confie quelques astuces à Julianne. Dans cet extrait, il veut transmettre les savoirs qu'il a acquis par l'expérience. En effet, lui-même utilise ces techniques pour marquer son chemin. Il les communique à Julianne pour ainsi réduire les risques de s'écarter. Le fait qu'« il n'y a pas du tout de trails » montre le danger que peut courir tout sujet ne connaissant pas la forêt. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, l'avancée en ligne droite n'est pas possible dans cette forêt. Non seulement il ne faut pas perdre son chemin, mais il est encore plus difficile de visualiser la route à prendre lorsqu'il n'y a aucun sentier. Héliel, ayant grandi dans ce milieu, possède une connaissance du territoire hors du commun : « Le pays s'étalait dans sa tête ainsi qu'une carte où était marquée chaque crique, chaque ruisseau, chaque cataracte, et les méandres des *trails* solitaires. » (H, p. 47.) Dans cet extrait, il est question d'une carte dessinée à partir des déplacements quotidiens du personnage. La géographie de la forêt est inscrite dans la pensée d'Héliel grâce aux nombreux parcours qu'il a entamés. En d'autres termes, le déplacement et l'exploration ont permis à Héliel de connaître ce monde forestier, faisant ainsi de lui un guide hors pair. Nulle personne dans l'univers du roman ne peut se vanter d'avoir plus de connaissances qu'Héliel sur le Tremblant. Pour se repérer, Julianne n'a d'autres

choix que de se référer à lui puisque sa carte mentale est la seule qui lui est accessible. Ainsi, la lecture d'un territoire se fait par la répétition du déplacement au sein de l'espace.

Julienne, au début, ressent une certaine angoisse à l'idée de se perdre en forêt. Elle a pleinement conscience des dangers puisque le territoire est encore méconnu pour elle. Lors d'une expédition vers la Palissade, la jeune Française et Héliel s'enfoncent profondément dans les bois. Elle observe son compagnon et la manière dont celui-ci se repère : « Héliel ignorait, lui aussi, la boussole. Il brisait à demi des branchages au-dessus de sa tête, et les laissait pendre, pour marquer le chemin. Ou bien, d'un coup de hache, il faisait sauter l'écorce des arbres, pour que Julienne s'y retrouvât, plus tard, si elle revenait seule. » (H, p. 86.) Ici, la technique entreprise par Héliel consiste à marquer son chemin. N'ayant pas la carte mentale du coureur des bois, Julienne ne peut se fier qu'aux marques, qu'aux traces laissées par l'homme. Une boussole est un objet qui n'est pas utile selon l'homme des bois. Lorsque le sujet possède quelques connaissances du territoire, il se rend vite compte que la boussole n'est pas un outil propice à l'avancée dans les bois. Au contraire, laisser des traces sur le territoire est la meilleure manière de se mouvoir sans se perdre. En effet, Julienne, par ses nombreuses explorations du Tremblant, change radicalement sa manière de voir le monde. Nous l'avons vu, sa métamorphose a été possible grâce à son ouverture face au territoire et face aux habitudes du monde des bois. Cependant, il semble que ses mouvements en forêt font partie de sa transformation. Vers la fin de ses vacances, elle s'aventure plus souvent seule au sein du territoire du Tremblant. Héliel ne l'accompagne plus en tout temps. En ayant le but de se rendre à la rivière perdue, elle se retrouve dans un petit village presque inhabité où elle y rencontre la famille Champagne avec laquelle elle discute longuement pour en apprendre davantage sur la vie en campagne. Lorsqu'il est temps de partir, elle a conscience de la difficulté de se déplacer seule : « Julienne se décida elle aussi à prendre la route. Il fallait connaître le pays pour se diriger. Car on ne voyait nulle part aucune indication. Cela ajoutait encore à l'atmosphère de rêve dans laquelle on avançait. » (H, p. 213.) Restant prudente, Julienne se risque tout de même à s'aventurer en forêt. Elle n'a pas acquis complètement les savoirs forestiers puisqu'elle est encore une débutante. Pourtant, son désir de se risquer seule en promenade montre son évolution en tant qu'habitante des bois. Au tout début, Héliel la mettait en garde contre la forêt, mais désormais, elle a acquis assez de connaissances pour se risquer dans des petits déplacements. Plus tard, elle poursuit le but de se rendre au lac Vert seule. Après y être allée une fois avec Héliel, elle est désormais capable d'y aller

par elle-même, ou presque : « Julienne venait de temps en temps seule jusqu'au lac Vert. Cela demandait du courage. Tout allait bien tant qu'elle pouvait apercevoir le Tremblant en se retournant. Mais une fois qu'il avait disparu, elle suivait d'un pas nerveux et l'haleine oppressée le *corduroy* à moitié envahi par les broussailles. » (H, p. 223.) Dans cet extrait, Julienne a développé des techniques pour se repérer grâce à son apprentissage de la forêt. Ainsi, le courage qu'elle doit avoir pour se risquer seule et la nervosité que cela apporte sont apprivoisés et maintenant constitutifs de son intériorité. Sa déambulation au lac Vert la mène vers son compagnon : « Elle se leva, voulut aller aussi loin que s'étendait le beau rivage. À un détour aigu, il reprenait son aspect rugueux. Elle retint une exclamation : une cabane se dressait à cet endroit, tournée vers la forêt. Et Hélier des bois fut devant ses yeux. » (H, p. 226.) Désormais, elle se déplace dans des parties de la forêt qui lui sont étrangères sans nécessairement se perdre. Dans cet extrait, Julienne ne sait pas précisément où elle se trouve, mais elle connaît assez l'environnement et la géographie du Tremblant pour ne pas s'y perdre. Elle est capable de voir les limites du territoire, tout comme les siennes. La jeune femme porte désormais une attention accrue aux chemins qu'elle emprunte. Les adjectifs « beau », « rugueux » et « aigu » démontrent l'observation et la sensibilité qu'a Julienne lorsqu'elle entreprend un parcours. C'est donc grâce à la multitude de ses déplacements que Julienne peut se repérer plus facilement et ainsi mieux connaître le Tremblant.

3.4 Se perdre en forêt

La perte de repère au cours d'un déplacement constitue le plus grand danger en forêt. En effet, alors que reconnaître les signes est primordial, il arrive que les sujets amateurs se trompent ou oublient de porter attention à ce qui les entoure. À ce moment, le danger de se perdre est imminent. Il est essentiel de se localiser par rapport à son corps : « Que signifie maîtriser l'espace, s'y sentir à l'aise? Cela implique que les points de référence objectifs de l'espace, tels que les repères et les points cardinaux, s'accordent avec les intentions et les coordonnées liées au corps humain. ⁹⁸» En effet, comme le souligne Tuan, les directions sont reliées au corps du sujet. Le corps est le point de repère le plus universel puisque le sujet définit ce qui est devant ou derrière

⁹⁸ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, in Folio, Paris, 2006, p. 39.

grâce à celui-ci. De ce fait, lorsque le sujet se perd, il ne peut plus lier la spatialité de l'espace avec lui-même. Soudainement, tout se ressemble et les directions n'existent plus :

Que signifie être perdu? Je suis un chemin dans la forêt, je m'éloigne légèrement de celui-ci et, tout à coup, je me sens complètement désorienté. L'espace est toujours organisé conformément aux côtés de mon corps. Les régions devant et derrière moi, à droite et à gauche, existent toujours, mais ne sont plus reliées à des points de référence extérieurs et donc deviennent pratiquement inutiles. Les régions avant et arrière paraissent soudainement arbitraires, puisque je n'ai plus de raison d'aller plutôt vers l'une que vers l'autre.⁹⁹

Ici, la citation démontre que, lorsque l'espace est touffu, les directions peuvent être facilement perdues. En effet, les points de repère ne sont plus clairement distincts. Non seulement le corps doit être relié à des signes extérieurs, mais il doit aussi être capable de reconnaître leur signification. Une petite erreur de localisation peut condamner les explorateurs à perdre le chemin. Sans sentier, sans signe, le but à atteindre n'est plus identifiable puisque le sujet ne sait plus où il se trouve. Ainsi, se perdre en forêt est très facile, surtout si les sujets ne portent pas attention à leur environnement. Le parcours aide à découvrir l'espace, mais comporte aussi de nombreux dangers.

Vers la fin du roman, avant d'être agrégée par la forêt, Julienne amène Renaut à la Palissade pour couronner la fin de ses vacances. Il semble que cette partie du livre clôt les questionnements intérieurs de Julienne, et ce, grâce à la forêt et sa relation avec Renaut. Lors de leur randonnée, les deux amis s'éloignent du sentier et ne réussissent plus à se retrouver. La jeune femme éprouve une confiance aveugle envers la forêt, donc elle ne ressent aucune angoisse face à cette mésaventure. Au contraire, elle est curieuse et elle veut voir jusqu'où cette expédition la mènera. Lorsqu'elle se rend compte qu'elle ne trouve plus son chemin, elle démontre aussi une grande confiance envers son compagnon de route. Non seulement elle adopte une attitude de légèreté, mais elle en vient aussi à prendre Renaut pour Hélier. Lorsqu'elle est avec le Français, elle perd ses habitudes d'habitante des bois : « La situation lui inspirait plus de curiosité que d'effroi. Son instinct aventureux allait enfin être satisfait. Il ne pourrait rien arriver de grave puisque Renaut, un garçon plein de ressource, était là. » (H, p. 234.) Ici, Julienne oublie que les ressources que possède Renaut sont inutiles dans la forêt Tremblante. En fait, Renaut n'a pas acquis de connaissances forestières, contrairement à Hélier. Habitée des promenades avec son guide, elle reproduit les mêmes

⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

habitudes qu'elle avait avec l'homme des bois. Lorsque celle-ci marche avec Héliér, elle se fie à lui. Toutefois, se fier à Renaut revient à se perdre puisqu'il ne connaît pas la grande forêt. Ainsi, cette mésaventure divise Renaut et Julienne. Soudainement, les directions ne signifient plus rien : « Chacun à tour de rôle allait de l'avant, car ils n'étaient plus du même avis sur la direction à prendre. Celui qui venait par derrière croyait invariablement que l'autre se trompait et qu'il fallait aller dans le sens opposé. Seulement, Julienne gardait cette opinion pour elle. » (H, p. 235.) La perte de repère ici est la cause de leur écartement. Soudainement, l'espace autour d'eux ne veut plus rien dire puisque le but, la Palissade, n'est plus visible. Les personnages se fient seulement à leur jugement, mais ne peuvent plus faire confiance à l'espace forestier, car les repères sont perdus. Ainsi, tout se ressemble et rien ne peut confirmer qu'ils se dirigent vers le bon endroit. Après plusieurs heures de recherches et la certitude qu'ils se sont écartés, Julienne se rappelle ce qu'Héliér lui a appris :

L'histoire des scouts qui s'étaient perdus lui revint à la mémoire, et elle répéta les recommandations du guide. Une fois écartés, il fallait rester sur place, pour ne pas risquer de s'éloigner davantage, et aussi pour ménager ses forces. De plus, tâcher de trouver un espace découvert, à cause des avions forestiers. Il eût un air de doute.
-Les avions? Ils ont autre chose à faire qu'à repérer deux imprudents!
Elle jugea inutile de répondre. Quelle face allait prendre leur aventure, s'ils n'étaient plus du même avis sur rien? (H, p. 236-237.)

Julienne utilise les enseignements d'Héliér, un homme connaissant parfaitement la forêt, pour augmenter leurs chances d'être retrouvés. Or, Renaut ne prend pas en compte ce que Julienne lui dit, même si elle possède plus de connaissances forestières que lui. Le jeune homme, par son attitude, montre clairement qu'il ne fait pas confiance aux aptitudes de Julienne. Ensuite, ils n'ont pas d'autres choix que de passer la nuit dans la forêt, sous une pluie torrentielle. Les deux randonneurs ont construit un abri de fortune, mais celui-ci ne les protège pas de la température. Il n'y a pas de barrière entre eux et l'extérieur. Alors qu'un semblant d'amitié se reforme entre eux au début de la nuit, Julienne est surprise de voir que son compagnon s'est endormi :

Julienne s'aperçut que son compagnon s'était endormi au milieu de la chanson, malgré le froid, malgré la pluie qui tombait, sirupeuse et glaciale, des feuilles de dog-wood grandes comme des mains, et ruisselait sur leurs visages, dans leur cou, entre leurs épaules, sur leur poitrine, sur les bras nus de Julienne. [...] Ses pieds avaient creusé dans la fougère deux trous qui se remplissaient d'eau. Et Renaut dormait toujours! Par le sommeil, il s'évadait dans un autre monde. Il la laissait seule dans celui qui les tenait prisonniers. (H, p. 240-241.)

Ce moment crée une division entre Renaut et Julienne. En effet, la jeune femme n'arrive pas à croire que son compagnon la laisse seule dans cette galère. Alors qu'elle aurait tout fait pour aider Renaut, lui l'abandonne seule à leur malheur. Cette aventure confirme l'impression que Julienne a du Français puisqu'elle le voit maintenant comme un inconnu : « Si ridicule que cela pût être, il lui était devenu étranger surtout *parce qu'il ne s'était pas dépouillé pour elle de son veston.* » (H, p. 245, l'autrice souligne.) Une cassure se crée entre les deux amis et cela s'est produit à cause de la forêt. En fait, Julienne réalise que ce qu'elle veut d'un homme n'est pas ce que Renaut peut lui offrir. Il semble que la forêt joue un rôle dans cette découverte puisque la narration sous-entend que celle-ci a aidé Julienne à réaliser que Renaut n'était pas la bonne personne pour elle. Tout comme le Tremblant l'a aidée pour guérir de sa crise existentielle, il aide aussi Julienne à découvrir le vrai visage des gens :

La misère infinie où ils se trouvaient était due surtout à cette séparation morale. C'était à cause de cela que l'épreuve avait manqué de grandeur... Elle ne put s'empêcher de penser que la forêt avait peut-être choisi ce moyen pour la forcer à ouvrir les yeux. Ah! oui, elle voyait clair en elle à présent... (H, p. 250.)

Tout au long du récit, la forêt semble avoir une agentivité propre. Sans être un personnage en soi, elle agit pourtant comme une force qui façonne les personnages s'intéressant à la forêt. Durant ses vacances, Julienne a démontré une prédisposition au sensible ainsi qu'un désir de connaître le Tremblant, donc, en retour, la forêt l'aide à voir clair en elle-même. C'est après cette péripétie que Julienne retrouve Héliar et décide de rester auprès de lui et de l'immense forêt. Elle n'a pas ressenti de la peur durant cette nuit glaciale en forêt, au contraire, elle avait l'impression d'être en relation avec la forêt et avec Héliar. Ce rapprochement entre Julienne, Héliar et la forêt lui fait comprendre qu'elle n'a d'autre choix que de rester dans ce milieu avec l'homme des bois. En somme, l'impossibilité de reconnaître les signes de la forêt a mené les personnages à vivre une mésaventure qui change leur point de vue. Les directions n'ont plus de sens et la perte de repère pousse les protagonistes à s'adapter au milieu. Alors que Julienne tente de le faire, Renaut, quant à lui, ne réussit pas et c'est cet écart qui achève de creuser la distance entre les deux amis.

3.5 Habiter le cottage

Comme nous l'avons vu, habiter le monde grâce au parcours et au déplacement rend compte d'une expérience du milieu propice à la découverte de soi. Malgré tout, il est primordial pour la majorité des êtres humains d'avoir un endroit, un emplacement où se reposer. Dans les sphères bourgeoises et occidentales, les maisons font office de composante locale. Elles permettent aux êtres humains de se protéger du monde extérieur en étant à l'abri de toute intempérie. La maison est un cocon qui coupe de l'extérieur, c'est-à-dire que l'intérieur constitue un autre type d'espace que le dehors. Ainsi, les sujets ne sont plus à la merci de la température, de l'environnement ou des animaux. Le principe de l'habiter que nous tentons d'analyser dans ce mémoire ne concorde pas avec la division intérieure/extérieure que propose la maison. Non seulement la maison ne permet pas une relation à l'extérieur, mais elle enferme aussi le sujet dans un cocon. Dans le texte analysé, il n'est pas question de maison, mais plutôt de cabane. En théorie, la cabane regroupe toutes formes de refuge présentant une porosité au dehors. Pour le bien de notre analyse, nous diviserons les cabanes en deux catégories. D'un côté, surtout au début du roman, le personnage s'installe dans un cottage. Le cottage est une forme d'habitation qui était très prisée vers les années 1930, surtout par les touristes venant profiter de la nature du Québec. D'un autre côté, plus loin dans le roman, nous avons aussi les huttes. Les huttes sont, elles aussi, des formes de cabanes, mais encore plus ouvertes sur le dehors. Dans le roman, il semble qu'il y ait une différence entre ces deux types de logements. Une évolution se présente dans le type d'habitation que choisit Julienne.

Vivre en forêt vers les années 1930 implique d'habiter dans une cabane, peu importe son type ou sa fabrication. En effet, la relation au monde et au dehors est nécessairement différente lorsque le sujet habite un emplacement plus rudimentaire. Contrairement à une maison, la cabane crée une porosité avec l'extérieur qui oblige le sujet à habiter avec des contraintes forestières. Ainsi, la forêt et le sujet sont nécessairement plus proches l'un de l'autre :

Elle a ceci de particulier qu'en elle demeure réduite à la distance entre l'homme habitant et le cosmos. Par-là même, elle est une figure géopoétique, une forme pratique du rapport au monde, l'une des plus simples. Forme première, elle constitue un objet privilégié pour explorer ce rapport du *dedans* avec le *dehors*.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Jean-Paul Loubes, *Traité d'architecture sauvage*, Paris, éditions du sextant, 2010, p. 96.

Ici, la cabane ne produit pas une protection complète face à la forêt. Elle n'est pas hermétique aux bruits d'animaux, des insectes, et protège très peu de la température. La pluie peut couler dans les fissures, le vent peut secouer le toit et le froid peut s'infiltrer dans le logis. Ces caractéristiques semblent négatives, mais elles forcent surtout le sujet à prendre en compte l'extérieur lorsque celui-ci veut habiter le monde. Comme il a été mentionné dans la citation, la cabane est une figure géopoétique grâce à la manière qu'elle a de permettre une nouvelle expérience de la forêt. Ainsi, elle crée une toute nouvelle façon d'habiter un espace : « Par la cabane, il s'agit non de se protéger du monde, mais plutôt de développer la figure contraire : faire l'expérience du monde. La porosité des parois de la cabane est fondamentale : porosités visuelles, olfactives, tactiles, poétiques. La maison s'oppose, la cabane ouvre.¹⁰¹ » Il semble donc que l'expérience de la forêt est plus complète lorsqu'on habite une cabane. Non seulement elle permet une rencontre, mais elle procure aussi une expérience sensible de l'habiter en forêt. Comme il a été dit plus haut, ces types de logements « évoquent certes une maison en voie de constitution, mais qui garde ses attaches avec la forêt et un monde sauvage pas encore artificialisé¹⁰² ». Cette partie sauvage est une caractéristique fondatrice de la figure de la cabane en forêt.

Un article présent dans l'ouvrage *The Northern Forest* s'est penché sur l'imaginaire de la cabane présente dans *Héliar, fils des bois*. Il est dit, dans cet article, que la cabane fait partie d'un des modes d'habiter possible au sein d'une forêt : « En effet, l'immensité invite à une dialectique entre le grand et le petit, entre le dehors et le dedans. La cabane, ou l'abri, apparaît comme la seule manière d'*habiter* la forêt en raison du contact étroit avec la nature [...].¹⁰³ » La forêt provoque un repli sur soi à cause de son immensité qui peut être envahissante. En fait, la grandeur du domaine forestier pousse les sujets à construire des cabanes ou, du moins, à les habiter. Il est toutefois impossible d'être complètement coupé de la forêt lorsque nous sommes dans une cabane puisque sa définition même indique une « porosité des cloisons¹⁰⁴ » rendant la relation au dehors et au dedans primordiale. De plus, les gens choisissant la cabane comme lieu d'habitation ont, bien

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰² *Ibid.*, p. 110.

¹⁰³ Rachel Bouvet, « Forêts et cabanes. Les figures du refuge », Sara Bédard-Goulet et Daniel Chartier [dir.], *The Northern Forest. La forêt nordique*, Montréal et Tartu, Imaginaire Nord et University of Tartu Press, coll. « Isberg », 2022, p. 65.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.

souvent, un désir de fuir la civilisation. De cette manière, la forêt devient un abri contre des groupes de gens puisque la cabane fait alors office de gîte : « Il arrive aussi que certains individus choisissent la forêt comme lieu de résidence, qu'ils l'élisent comme refuge soit pour mener une quête singulière, soit parce que c'est le seul lieu où il leur est possible de s'épanouir véritablement.¹⁰⁵ » Déplacer son emplacement d'une maison à une cabane crée nécessairement un écart avec le mode d'habiter qui le précède. Souvent, les protagonistes non-initiés arrivent d'un endroit considéré comme civilisé, donc la forêt est un choc pour eux. En d'autres termes, l'élection d'une cabane ne fait pas partie de leurs communes habitudes. En ce sens, les personnages s'y rendant ont, bien souvent, un but à atteindre. Dans le cas du récit étudié, il semble que la visée recherchée est de réussir à guérir d'une crise existentielle, et donc de s'épanouir dans le monde. Changer son mode d'habiter par la cabane permet une renaissance qui met à mal le concept de l'habiter qui a pour but de se protéger du dehors. Habiter le monde peut se faire par l'élection d'un emplacement tout comme par la connaissance du territoire. De plus, il est même bénéfique pour tout sujet de combiner ces deux techniques. La cabane crée un endroit propice aux relations entre soi et le sauvage.

Dans le roman, Julienne expérimente l'omniprésence de la forêt. Peu importe où elle se trouve, la forêt possède une emprise sur les choses et sur les habitants. Même à l'intérieur de son *cottage*, elle ne peut se détacher du Tremblant, puisque sa cabane est caractérisée par son absence d'étanchéité. Le soir, elle rentre à l'intérieur de son *cottage* et même si Julienne est entre quatre murs, elle reste connectée au dehors :

Julienne fermait les portes, inutilement, allumait la lampe, inutilement. Car elle ne songeait pas à lire. L'intérêt n'était pas concentré autour de la lampe, ni le drame, ni la vie. La vie cessait chez l'homme pour être reprise par des forces mystérieuses. Celles-ci soulevaient à bras puissants de longues traînées d'étoffes inachevées et disparaissaient dans les corridors sans fin de la forêt. (H, p. 117.)

Dans cette citation, l'impossibilité de faire fi de la forêt est représentée par le contraste entre l'intérieur et l'extérieur. En fait, la répétition du mot « inutilement » met de l'avant l'incapacité de se couper de la forêt. Ici, les distractions ne sont pas ce qui se déroule à l'intérieur. Il n'y a pas

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

d'intérêt à faire des activités à l'intérieur puisque la forêt prend toute la place. La condition humaine laisse place à l'immensité de la forêt. En d'autres termes, les habitudes humaines se soustraient à l'entité forestière. Les « forces mystérieuses » travaillent pour enlever, d'une certaine manière, le drame humain et pour l'introduire dans la grande forêt. La dernière phrase de l'extrait suppose que ces forces prennent les habitudes humaines et les cachent au sein de la forêt pour ne plus jamais les retrouver. En ce sens, il est impossible, pour Julienne, de reconnecter avec ses anciennes habitudes dans sa cabane puisque son cottage la ramène tout le temps à la forêt. Les quatre murs ne peuvent pas la séparer des bois, donc la forêt l'habite en tout temps. Son omniprésence suit Julienne même dans son sommeil : « Julienne, étendue dans son lit, les écoutait travailler [les forces mystérieuses] dans un vaste et sourd bourdonnement. Sa pensée à elle, les rêves qui profitent de la nuit pour s'installer dans le cœur, n'existaient plus. La nature avait fait le vide. » (H, p. 117.) La forêt, ici, rejette la pensée et le rêve pour concentrer l'attention sur le moment présent. Couchée dans son lit, les pensées de Julienne sont tout de même dirigées vers l'extérieur puisque le *cottage* permet cette relation. Même entre des murs, la sensibilité de la forêt est comprise par Julienne. En bref, la division entre l'immensité du dehors et la protection de l'intérieur n'est qu'une illusion lorsque le sujet habite la cabane. L'intérieur ne signifie plus la sécurité puisque Julienne s'habitue à la forêt. Elle n'a donc plus besoin de s'enfermer à l'intérieur pour se sentir protégée.

3.5.1 Habiter la hutte

Encore plus sauvage que la cabane, la hutte offre un rapport à la forêt plus sensible et plus ouvert. Les huttes sont un peu différentes au sens où elles sont souvent plus rudimentaires. Alors que le cottage de Julienne permet déjà un rapprochement avec le monde, la hutte, quant à elle, donne l'impression de dormir directement dehors. C'est un mode d'habiter simple et même primitif que Bachelard introduit dans *La poétique de l'espace* : « La hutte ne peut recevoir aucune richesse “ de ce monde ”. Elle a heureuse intensité de pauvreté. La hutte de l'ermite est une gloire de la pauvreté. De dépouillement en dépouillement, elle nous donne accès à l'absolu du refuge.¹⁰⁶ » Il semble qu'il y a un pas de plus vers l'habiter d'un monde sauvage grâce à la hutte. Souvent beaucoup plus petite et moins solide, la hutte propose un deuxième havre de paix éloigné de la civilisation. La solitude est primordiale lorsque le sujet vit dans ce type d'habitation. Dans *Héliér*,

¹⁰⁶ Bachelard, *op cit.*, p. 46.

filles des bois, Julienne en possède une en plus de son *cottage*. Cherchant une ouverture encore plus grande que celle que lui offre son installation principale, Julienne, parfois, dort dans la hutte au bord de la rivière. Celle-ci lui permet de nourrir cette relation :

Elle couchait maintenant dans la hutte du bord de l'eau, qui avait l'air si brave au milieu de la pelouse, mais qui offrait moins de protection que le cottage. Elle n'eût su dire si c'était par défi à la forêt ou pour lui donner une preuve de confiance qu'elle s'y était installée. En y entrant, elle trouvait parfois, posé au bord de la fenêtre, un hibou frileux qui regardait à l'intérieur, sans bouger, avec une expression enfantine, légèrement boudeuse. De son lit, elle ne voyait que le sapin royal, le ciel et l'eau. (H, p.151.)

Alors qu'elle commence à être familière avec la forêt, Julienne ne porte plus autant d'importance aux protections que le *cottage* propose, puisqu'elle sait que la forêt ne peut être séparée de ses habitants. En se déplaçant dans la hutte, elle commence une nouvelle expérience. Que ce soit par « défi » ou par « confiance », il reste que son changement de mode d'habiter démontre une envie de se rapprocher au maximum de la forêt. Julienne garde une certaine crainte face au Tremblant, mais elle fait tout son possible pour s'en rapprocher et mieux le comprendre. Le hibou, dans la citation, montre que la hutte est encore moins étanche que le *cottage* et donc, toutes sortes d'écosystèmes peuvent s'y retrouver. Le hibou n'est pas une menace, il est plutôt perçu comme une expérience nouvelle au sein du Tremblant. De plus, il y a un sentiment de proximité encore plus fort grâce à la fenêtre de la hutte. Lorsque Julienne est couchée, elle ne peut voir que les éléments naturels de la forêt puisqu'elle ne voit pas le chemin qui se rend à la rivière, le seul aménagement fait par l'humain proche de son domaine. Dans sa hutte, elle ne voit que le *wilderness* de la forêt, soit « le sapin royal, le ciel et l'eau ». Par la suite, la relation entre l'intériorité de Julienne et l'immensité de la forêt est alimentée par ses nuits passées dans la hutte :

Au milieu des nuits claires, elle entendait l'appel du grand monde paisible, d'une beauté surnaturelle et délaissée, et elle venait à la fenêtre échanger avec lui quelques paroles. La lune voyageuse était la souveraine de ces lieux. Cette fois, la nuit était froide et noire, la forêt de dispositions inconnues. Elle eût une pensée de gratitude pour les planches disjointes de la hutte, la fenêtre fragile, les couvertures du lit. (H, p. 151.)

La relation à la forêt est ici très forte puisque non seulement Julienne est ouverte aux possibilités que crée la forêt, mais elle a aussi une conversation avec celle-ci. Dans la hutte, elle se sent plus près du Tremblant et elle vit un sentiment de grandeur. En effet, il y a un échange de paroles entre

la forêt et elle puisque le « grand monde » l'appelle et elle lui répond au bord de sa fenêtre. Une certaine amitié est ici montrée par la métaphore de la conversation, ce qui donne l'impression que la forêt est amicale vis-à-vis de Julienne et vice-versa. Toutefois, elle reste craintive face à cette immensité, puisqu'elle est ravie d'avoir la hutte autour d'elle, même si celle-ci n'apporte pas beaucoup de protection. « La forêt de dispositions inconnues » illustre le pire danger en forêt : celui de se perdre. Donc, ce soir-là, Julienne ressent une petite peur face à la forêt et sa température, et c'est ce qui lui fait apprécier sa hutte, même si elle est très rudimentaire.

Héliér, quant à lui, possède des petites cabanes ou huttes partout dans la forêt puisqu'il se déplace beaucoup au sein du Tremblant. Pour le jeune homme, n'importe quelle cabane ou hutte lui convient. Alors que lui et Julienne font une promenade en forêt, Julienne trébuche dans un cours d'eau. Trempée jusqu'aux os, elle tremble de froid. Héliér la conduit alors à l'une de ses nombreuses cabanes près de ce que Julienne appelle le lac sans nom. Dans cette cabane, qui, par sa simplicité, rappelle plutôt la figure de la hutte, Héliér possède le nécessaire pour survivre. En effet, après avoir fait un feu, Héliér lui dit qu'il a « passé bien des nuits ici, tout à fait confortable, même avec du temps en bas de zéro » (H, p. 191). Un peu plus loin, Julienne décrit cette cabane du lac sans nom :

Pauvre cabane, dont le toit était à demi pourri. Les deux couchettes de planches installées l'une au-dessus de l'autre et remplies de branchages d'épinette, fléchissant aussi, suintantes d'humidité. Les écureuils avaient mis en miettes les vieux journaux qui les recouvraient. Mais par l'ouverture qui servait de fenêtre, on ne voyait que le ciel, des branches, et la pointe des grandes herbes. Le plus beau paysage était peint dans ce cadre. (H, p. 191-192.)

Cette cabane rappelle plutôt la hutte de Julienne au bord de la rivière que son *cottage*. En fait, la cabane d'Héliér n'est pas étanche ni hermétique puisque les rongeurs de la forêt réussissent facilement à y entrer, tout comme les humains. Cependant, la description des matériaux décrépis de la cabane n'est pas ce qui attire le regard de Julienne. En fait, les deux dernières phrases de la citation montrent un contentement de la jeune femme, car, dans cette hutte, elle aperçoit un paysage magnifique. La figure de la hutte crée une ouverture sur le dehors qui embellit l'expérience de Julienne. Malgré la cabane brinquebalante, elle voit uniquement la beauté du Tremblant. En bref, l'imaginaire de la cabane et de la hutte crée des opportunités pour enrichir l'expérience spatiale de Julienne.

L'élán que présente Julienne pour se rapprocher de la forêt s'incarne dans un dépouillement de sa manière d'habiter le Tremblant. En effet, elle passe du *cottage* à la hutte pour ensuite dormir littéralement dehors. À la toute fin du roman, elle se réfugie dans une sorte de campement qu'elle et Renaut ont construit lorsqu'ils se sont perdus. La pluie et la tombée du jour les ont forcés à construire un abri de fortune avec de grandes feuilles de *dog-wood*. Alors que Julienne est tremblante de froid, qu'elle est trempée de la tête aux pieds et qu'elle ne sent plus aucune connexion avec Renaut, elle est reconnaissante de vivre cette expérience puisqu'elle a l'impression de se rapprocher encore plus de l'immense forêt : « Elle regarda le ciel à travers les branches de *dog-wood*. [...] C'était un privilège de vivre l'étrange nuit. L'idée des bêtes sauvages n'inspirait pas de terreur. Les bêtes étaient blotties dans la forêt, se défendant elles aussi contre le froid... » (H, p. 244.) Il semble que, pour Julienne, prendre conscience du moment présent est devenu l'un des moteurs de sa nouvelle vie. Peu importe l'expérience qu'elle est en train de vivre, elle veut en tirer le maximum. Ainsi, malgré son inconfort, elle apprécie sa nuit passée à l'extérieur. Elle met sa propre personne au même niveau que les animaux sauvages de la forêt. Elle comprend que, au fond, elle et eux ont le même besoin fondamental : celui de se protéger de la température. Une certaine empathie est présentée envers les animaux dans cet extrait. C'est d'ailleurs durant cette péripétie que Julienne semble être connectée aussi à la forêt. Après la deuxième journée à tenter de retrouver son chemin selon les désirs de Renaut, ils décident de retourner à leur campement. Julienne, dès qu'elle voit leur refuge, est rassurée : « Nous voici chez nous, dit-elle presque gaîment. » (H, p. 249.) Cette phrase montre encore une fois que Julienne se sent chez elle dans la forêt tremblante. Pour elle, leur campement est un refuge, même s'ils n'ont pas retrouvé leur chemin. Malgré le manque complet d'étanchéité de cette habitation, celle-ci lui apporte tout de même de la confiance, de la protection et du bonheur. Grâce à cette expérience, Julienne a vécu plusieurs manières d'habiter la forêt qui lui ont toutes permis de se rapprocher du Tremblant.

En somme, elle arrive au Tremblant avec un bagage qui l'empêche de vivre le présent de son expérience et d'habiter par la mobilité. Ayant vécu une crise de l'habitation, la jeune femme arrive en forêt avec le désir de s'introduire complètement dans l'univers forestier. Sa composante mondiale est donc changée et elle se projette vers un horizon nouveau, celui d'habiter une forêt dite sauvage. Par les nombreux parcours qu'elle fait et par l'attention qu'elle porte envers la forêt, elle réussit à s'adapter et à y trouver son bonheur. Grâce aux déplacements en forêt, la composante

territoriale permet à Julienne de connaître le Tremblant car elle prend connaissance de tout ce qui se trouve autour d'elle. Ainsi, le déplacement lui permet de s'aligner avec le monde, tout comme le parcours façonne sa relation au Tremblant. De plus, son *cottage* et sa hutte, faisant office de composante locale, lui permettent de renforcer son lien au dehors. Elle ne veut plus se couper de l'extérieur comme elle le faisait à Montréal. Au contraire, elle veut s'en rapprocher le plus possible et s'immerger dans le monde forestier. Ce qui était donc perçu comme une crise existentielle est apparue comme étant aussi une crise de son mode d'habiter. Par son changement de mode d'habiter, Julienne a pu se réconcilier avec le monde et ainsi trouver son bonheur.

CONCLUSION

Au fil de ce mémoire, notre ligne d'analyse s'est créée au sein de la forêt. Dès le début, nous avons perçu l'importance de la forêt laurentienne dans le roman *Héliel, fils des bois* et nous voulions la mettre de l'avant. Ainsi, grâce à la géopoétique, le but de notre analyse était de montrer l'univers forestier dans ce roman, et de comprendre comment celui-ci permet aux personnages de se découvrir eux-mêmes. Cette approche nous a permis de privilégier un angle de recherche centré sur les lieux et de faire de l'intrigue un élément second. Cette manière de procéder a donc focalisé l'analyse sur la manière dont le lieu est vécu. Il a donc été nécessaire pour nous de parler de l'expérience que les personnages vivent au sein de celle-ci. Ceci nous a permis de nous pencher sur plusieurs sujets qui ont enrichi nos hypothèses. Dès le début du roman, le lecteur ressent l'importance du moment présent pour les personnages. Cela a créé des effets de lecture qui ont été possibles notamment grâce aux notions de polysensorialité et d'adaptation. À cet égard, dès le début, il a été question d'ouverture d'esprit et d'apprentissage dans les bois. Julianne, notre protagoniste, a dû s'adapter à un monde où le savoir n'est pas du tout le même que dans la vie citadine. Afin d'analyser le roman, la polysensorialité a été pensée grâce aux théories de Alain Corbin et de Luc Bureau. Pour ces deux théoriciens, la multiplicité des expériences multisensorielles empreint d'émotions le paysage et cela renforce le lien au territoire. L'environnement qui est présenté dans le roman montre la différence entre les modes de vie car les descriptions polysensorielles rendent compte de l'importance du moment présent et du paysage. Non seulement la forêt est décrite comme une entité mouvante et vivante, mais elle a aussi une emprise sur les personnages et ceux-ci doivent l'apprivoiser par leurs sens.

Ainsi, dans ce premier chapitre, l'embranchement de plusieurs théories, autant littéraires que géographiques, a fait émerger la connaissance du territoire. Nous pouvons en conclure que le roman s'inscrit dans une vision géopoétique, puisque, tout au long du récit, nous percevons la force de la forêt dans la narration. En effet, celle-ci est omniprésente et elle constitue le fil conducteur de la métamorphose de Julianne. Grâce à la notion d'immensité intime de Gaston Bachelard, nous avons étudié le lien entre les paysages et l'intériorité des personnages. En effet, cette théorie propose de lier l'immensité du dehors avec notre propre intimité, ce qui engendre une proximité et une sensibilité au territoire. Les paysages sont des constructions intimes qui permettent aux lecteurs de

comprendre les personnages. Cette sensibilité dans les descriptions paysagères est possible notamment grâce à l'expérience de l'entrée en forêt qui a été vécue par l'autrice. En tant qu'écrivaine-voyageuse, Marie Le Franc utilise sa propre expérience du Tremblant pour créer un lien de véracité entre le lieu fictif et le lieu réel.

Ceci a pour effet de conférer une agentivité à la grande forêt puisque, tout au long du roman, par les figures de style, le lecteur perçoit une relation entre la protagoniste et le Tremblant. La notion d'agentivité, qui a notamment été déployée dans l'essai *Entre les feuilles* co-écrit par Rachel Bouvet, propose l'idée que la plante possède sa propre manière d'agir, de vivre et d'évoluer au sein du monde. Par exemple, si elle est décrite à l'aide de sentiments humains, cela la rend plus vivante et plus sensible à nos yeux. L'agentivité de la forêt est perçue grâce aux nombreuses descriptions empreintes d'émotions. Grâce à cette attention portée au dehors, Julianne apprend de nouvelles manières d'être en lien avec le monde. Par conséquent, le roman montre en quoi le paysage est une notion subjective, puisque chaque sujet possède sa propre manière de percevoir l'extérieur. Par sa posture d'écrivaine-voyageuse allogène, Le Franc réussit à mettre de côté les stéréotypes pour forger une vision d'ouverture et d'acceptation. La forêt n'est donc pas un élément à regarder de loin, mais plutôt un milieu dans lequel il faut plonger pour en connaître tous les recoins. L'utilisation de l'expérience dans l'écriture romanesque donne du mouvement au paysage, alors que celui-ci est, historiquement, cadré et immobile lorsqu'il est question de peinture, par exemple. L'envie de Julianne de connaître la grande forêt nous est montrée au sein de ce roman : c'est ce qui nous permet de sentir une proximité avec le Tremblant qui diffère de certains récits se concentrant simplement sur la contemplation.

Évidemment, cet apprentissage a dû passer par un laisser-aller qui l'a conduite à se fier à Hélier. Le rapport que crée Julianne avec la forêt est teinté par la présence d'un médiateur. En effet, Hélier lui permet de s'ouvrir à ce qui lui était, à la base, inconnu. Au début du roman, elle est fascinée, apeurée et anxieuse face à l'immense forêt et ses nombreux phénomènes. Ce sentiment d'étrangeté était nécessaire pour qu'un changement dans sa manière de pensée puisse s'opérer : c'est-à-dire qu'elle a dû mettre de côté sa culture et ses connaissances pour s'ouvrir au Divers. De plus, l'expérience de la vie en forêt comporte un aspect polysensoriel très intéressant, autant dans la description de paysages que dans l'apprentissage du corps. Le corps s'adapte tranquillement au mode de vie des bois en privilégiant certains aspects corporels qui ne sont pas prédominants dans

la vie citadine. Par exemple, en forêt, le regard s'assouplit pour glisser sur l'entièreté de ce qui se trouve devant. La forêt est donc prise comme un ensemble et non comme un élément en particulier. En d'autres termes, la forêt est vue, comprise et perçue dans le cadre d'une expérience multidimensionnelle et non en fonction de plusieurs éléments distincts. Le sujet peut regarder sans chercher à expliquer et percevoir sans analyser. L'ouïe, quant à elle, participe à l'effet de proximité que ressent le lecteur. Le double jeu de l'audition, soit grâce aux paysages auditifs ou aux bruits amplifiés par le silence de la forêt, rend compte d'une expérience sensible de la forêt qui n'est possible que par l'apprentissage. Julienne remet en question ses propres connaissances pour pousser son corps à s'adapter à un nouveau milieu. De ce fait, le toucher devient l'un des sens les plus utiles au Tremblant. Contrairement à la ville, le sens du toucher en forêt est le seul qui amène de la sécurité. Ce qui se dégage de ce chapitre c'est l'importance de la confiance que le corps peut offrir lorsque celui-ci est utilisé à bon escient.

Tout au long du deuxième chapitre, nous nous sommes penchée sur l'image de la forêt et sur la manière dont celle-ci influence les personnages qui vivent en son sein. Nous avons rappelé dans un premier temps que le déplacement en forêt se fait à cause d'un mal-être lié à la vie en ville. Julienne doit, d'une certaine façon, réapprendre à vivre dans un monde qui est pour elle sauvage et inconnu. Pourtant, elle adopte une position d'ouverture face à l'inconnu. Comme nous l'avions vu plutôt, l'immensité des paysages extérieurs se reflète dans son intériorité grâce à l'immensité intime. Elle se laisse toucher par les émotions que la forêt lui fait vivre et, de cette manière, elle en apprend davantage sur le Tremblant. Non seulement la forêt lui permet de s'ouvrir à l'inconnu, mais elle lui permet aussi de laisser de côté sa pensée cartésienne. Venant d'une ville française privilégiée, Julienne réalise que, pour vivre en forêt, il lui faut mettre de côté toutes ses habitudes et recommencer à zéro. Elle abandonne les livres et la théorie pour se concentrer sur le dehors et sur l'expérience. Alors qu'elle a l'habitude des lignes droites et des opinions arrêtées, la forêt l'oblige à s'assouplir pour apprécier pleinement le présent de l'expérience. Dorénavant, elle met de l'avant les choses concrètes. Ainsi, au sein de l'immense forêt, la narration nous donne accès au silence et à la lenteur qui teignent le Tremblant. Loin de l'effervescence de la ville, les personnages semblent changer leurs préoccupations pour se concentrer sur le moment présent. La lenteur et le silence sont maîtres du Tremblant et tous ceux qui ne s'y conforment pas sont perçus comme des intrus. Julienne a réussi à s'y adapter grâce aux enseignements de l'homme des bois. Au sein de ce milieu

sauvage, il est possible de guérir d'une crise existentielle en se métamorphosant en une nouvelle version de soi-même. Julienne passe au travers d'une sorte de rite de passage qui fait d'elle une vraie femme des bois, et accomplit ceci grâce à l'ouverture qu'elle a démontrée envers la forêt tout au long de ses excursions. La théorie de Van Gennep nous a permis d'analyser la métamorphose de la protagoniste grâce aux changements dans sa manière d'être au monde. Elle passe donc par un rite qui comprend trois phases, celle de la séparation, de la marge et de l'agrégation. Hélier, de son côté, passe au travers de plusieurs moments initiatiques qui rendent l'amour entre lui et Julienne possible. L'un et l'autre se sont influencés et ont évolué vers de meilleures versions d'eux-mêmes.

Dans le troisième et dernier chapitre, le roman de *Le Franc* a été analysé grâce à une conception du monde centrée sur la mobilité. En effet, le parcours en forêt permet à la protagoniste de mieux connaître le territoire. La réflexion de Lazzarotti sur l'habiter par le mouvement nous a permis de montrer l'importance du territoire dans le bien-être de tout sujet. En fait, il est primordial d'avoir une relation avec l'extérieur pour habiter le monde, or Julienne avait perdu le sens premier de l'habiter. En d'autres mots, elle ne savait plus comment être dans le monde et c'est ce qui était à l'origine de son mal-être. Plus précisément, elle vivait une crise de l'habitation qui l'a poussée à se fermer au monde qui l'entoure. Son changement de milieu l'a donc amenée à changer de perspective puisque le savoir cartésien a été désappris pour laisser place aux savoirs forestiers. Ainsi, son exploration de la forêt agit de pair avec l'allègement de sa pensée. Dans le cas de Julienne, le parcours lui apprend des savoirs nouveaux sur la forêt. Nous avons donc lié la notion de ligne conçue par Tim Ingold avec la manière qu'ont Julienne et Hélier de se déplacer au Tremblant. En effet, l'important pour Ingold n'est pas de se *rendre* quelque part, mais plutôt de prendre conscience du moment de déplacement : en d'autres termes, le voyage ne se résume pas à la destination. Au contraire, le mouvement est extrêmement important dans la connaissance d'un nouveau territoire. L'apprentissage des signes en forêt est ainsi primordial puisque, encore une fois, les sujets doivent s'adapter au milieu forestier pour réussir à y vivre. Le Tremblant est énigmatique pour tous ceux et celles qui ne s'y connaissent pas : la forêt représente initialement un lieu de grand danger, et seuls ses habitants peuvent s'y repérer. L'ouverture d'esprit est primordiale dans ce type d'apprentissage puisque, sans les enseignements d'un guide, il est impossible de connaître les habitudes de la forêt. De cette manière, Julienne a compris que la seule façon de s'inclure complètement dans un milieu forestier est de changer son mode d'habiter. Or, l'habiter dans ce

type de milieu se fait grâce au mouvement, qui crée un lien entre le paysage et le sujet. Non seulement le déplacement est important, mais il est aussi nécessaire de s'installer dans une place qui fait office de logis. Nous avons convoqué la pensée de Gaston Bachelard pour analyser le cottage de Julienne. Cela nous a permis de déceler une différence entre le cottage et la hutte. Grâce aux réflexions de Jean-Paul Loubes dans son *Traité sur l'architecture sauvage*, nous avons étudié les modes d'habitation de Julienne. Pour elle, la seule manière de s'installer de manière permanente au Tremblant est d'habiter dans une cabane. Au cours de notre analyse, nous avons repéré un désir de la protagoniste de se rapprocher de la forêt le plus possible. En effet, Julienne commence par dormir dans une cabane, ensuite dans une hutte, pour finalement dormir dehors à la merci de la température. Cet élan vers l'inconnu rend compte d'un désir d'apprentissage et de nouveauté qui se ressent tout au long de la lecture de ce roman.

Au fil de l'analyse, nous avons mis en évidence l'élan vers l'immensité de la forêt qui est décrit. Alors que Julienne pense qu'elle doit changer de milieu de vie pour guérir de sa crise existentielle, elle réalise, au cours de son séjour, qu'elle doit changer sa manière d'être au grand complet. Elle ressent une attirance envers le Tremblant qu'elle veut absolument assouvir. Non seulement elle s'intéresse à ce paysage grandiose, mais elle ressent aussi le besoin de s'intégrer à ce milieu. L'analyse que nous avons présentée durant ce mémoire tend donc vers l'idée de l'apprentissage qui, somme toute, se dessine tout au long des trois chapitres. Alors que l'expérience était notre sujet principal, le thème de la connaissance s'est lentement infiltré entre les branches de ce long tissage de savoir. En effet, tout au long du roman, Julienne apprend de nouveaux modes de vie, de nouvelles manières de se déplacer et de nouvelles façons d'habiter le monde. Il semble donc que l'apprentissage et l'expérience soient intrinsèquement liés l'un à l'autre. Julienne apprend à vivre le présent de l'expérience en délaissant ses habitudes citadines. De plus, l'apparition d'un médiateur rend l'apprentissage plus concret. En effet, Héliel fait office de personne ressource pour la protagoniste qui transmet son savoir à qui veut bien l'entendre. Sans ce médiateur, l'apprentissage en forêt n'aurait pas pu avoir lieu. Cela nécessite donc un degré de connaissance pour vivre l'expérience de la forêt, tout comme une ouverture d'esprit. L'apprentissage par le vécu est donc l'élément principal qui sous-tend notre analyse puisque l'expérience du territoire permet un lien avec la forêt, la rendant ainsi plus sensible. Ceci nous amène à réfléchir sur la manière d'engendrer et de transmettre un savoir. Ici, ce n'est pas l'apprentissage traditionnel qui est promu.

Au contraire, les réflexions théoriques peuvent créer une dissociation des sujets avec leur environnement. Julienne, à la fois en tant qu'étudiante et professeure, se sentait à l'écart de sa vie et des autres. C'est seulement lorsqu'elle a renoué avec le dehors qu'elle a ressenti le bien-être, ce qui n'était possible que grâce à la forêt. Dans le roman de Le Franc, il y a donc l'idée que le bonheur appartient au moment présent et à l'ouverture vers le dehors. Il y a tout un ensemble de savoirs à apprendre, ce qui est souhaitable et possible grâce à l'élan vers le dehors. C'est ce désir de connaître le monde qui permet de vivre concrètement l'expérience du moment présent.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Le Franc, Marie, *Héliér, fils des bois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2008 [1930], 278 p.

Œuvres citées

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2020 [1957], 406 p.

Bethemont, Jacques, « Élément pour un dialogue : Géographie et analyse du paysage », dans *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, 314 p.

Bouloumié, Arlette et Isabelle Trivisani-Moreau, dir., *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Paris, IMAGO, 2005, 384 p.

Bouvet, Rachel, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 286 p.

Bouvet, Rachel, *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Documents, 2006, 208 p.

Bouvet, Rachel, « L'altérité dans toute sa diversité : registres, logiques, figures », *Caietele Echinox*, vol. 36, 2019, p. 34-44.

Bouvet, Rachel, « Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité », dans *Héliér, fils des bois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2011 [1930], p. 3-36.

Bouvet, Rachel, et Rita Olivieri-Godet, dir., *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 216 p.

Bouvet, Rachel, « Habiter l'espace montréalais : dynamique des flâneries géopoétiques », *Interfaces Brasil/Canada*, v. 17, n. 3, 2017, p. 31-48.

Bouvet, Rachel, André Carpentier et Daniel Chartier, « Introduction », dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, 255 p.

Bouvet, Rachel, « Forêts et cabanes. Les figures du refuge », dans Sara Bédard-Goulet et Daniel Chartier [dir.], *The Northern Forest. La forêt nordique*, Montréal et Tartu, Imaginaire Nord et University of Tartu Press, coll. « Isberg », 2022, p. 63-92.

Bouvet, Rachel, Stéphanie Posthumus, Jean-Pascal Bilodeau et Noémie Dubé, *Entre les feuilles : exploration de l'imaginaire botanique contemporain*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2024, 352 p.

Boivin, Aurélien, et Gwénaelle Lucas, dir., *La rencontre de la Bretagne et du Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, 178 p.

Bureau, Luc, *La terre et moi*, Montréal, Éditions du Boréal, 1991, 280 p.

Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France (PUF), 2000, 180 p.

Chartier, Daniel, « Du silence et des bruits : Le Nord est silencieux », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 4, no 1, Montréal, 2013, p. 25-34.

Collet, Paulette, *Marie Le Franc : deux patries, deux exils*, Naaman, Sherbrooke, 1976, 204 p.

Michel Collot, « Le tournant spatial », *Pour une géographie littéraire*, Paris, J. Corti, 2014, 280 p.

Corbin, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Édition Textuel, 2001, 190 p.

Cnockaert, Véronique, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 312 p.

Fabre, Daniel, « La voie des oiseaux : Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, n° 99, 1986, p. 7-40.

Flamand-Hubert, Maude, « “L'homme en face d'une nature qui le repousse” : forêt et territoire dans la littérature de la première moitié du XXe siècle », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol 68, n. 3-4, 2015, p. 302-324.

Harrison, Robert, *Forêts: Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 2018, 401 p.

Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Québec, Bibliothèque Québécoise, 1994, 214 p.

Ingold, Tim, *Lines : a brief history*, Oxfordshire, Routledges, 2007, 208 p.

Jullien, François, *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, 272 p.

Lazzarotti, Olivier, *Habiter, la condition géographique*, Paris, BELIN, 2006, 287 p.

Loubes, Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage*, Paris, éditions du sextant, 2010, 192 p.

Quinn, Judy, « Hélier, fils des bois », dans *Nuit blanche magazine littéraire*, en ligne, <https://nuitblanche.com/commentaire-lecture/helier-fils-des-bois>, consulté le 1 septembre 2024.

Sévigny, Marie-Ève, « Hélier, fils des bois : Esprit des eaux et dieu des forêts », *Entre les lignes*, vol 8, n. 3, 2012, p. 28-29.

Simard, Martin, « Les conceptions du Nord chez les géographes québécois », *Cahiers de géographie du Québec*, Québec, vol 61, no 173, 2017, p. 253-272.

Strigler, Marie-Claude, « Le Wilderness : un espace fantasmé », dans *L'Espace du Nouveau Monde : Mythologie et ancrages territoriaux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 31-44.

Tuan, Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, in Folio, 2006, 220 p.

Van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Librairie Stock, 1981 [1909], 287 p.

Westphal, Bertrand, *Géocritique : espace, réel, fiction*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 304 p.

White, Kenneth, *Le plateau de l'albatros*, Marseille, Le mot et le reste, 2018 [1994], 408 p.

Site web

Institut International de Géopoétique, en ligne, <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>, consulté le 2 septembre 2024.