

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE  
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

**Perceptions de la nature**  
**dans des écrits de Pierre Morency, Robert Lalonde, Sharon Butala et Don McKay :**  
**essai d'écocritique**

par  
Josée Laplante

Thèse réalisée sous la direction de Madame Isabelle Boisclair  
et présentée au programme de Doctorat en études françaises (littérature et culture)  
en vue de l'obtention du grade de Doctorat en études françaises (Ph.D.)

Décembre 2017

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, madame Isabelle Boisclair, qui a su à la fois me guider dans mon travail et me laisser explorer librement une littérature avec laquelle je me sens des affinités.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à madame Nicole Côté, monsieur Pierre Hébert et madame Élise Lepage qui ont accepté de lire et d'évaluer cette thèse; leurs commentaires ont été fort utiles pour la révision finale de mon travail.

Je remercie également le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) de son appui financier durant mes études de doctorat.

Je suis particulièrement reconnaissante à ma sœur Maryse pour son aide et les discussions éclairantes durant la rédaction de cette thèse.

Et surtout, merci à mon conjoint Patrick pour tout son support et ses encouragements tout au long de mes études.

## Introduction

Ce que je vise n'est pas tant d'apprendre les noms de toutes ces bribes de la création qui s'épanouissent dans cette vallée, que de demeurer ouverte à leurs significations, ce qui veut dire faire en sorte d'imprimer en moi, à tout instant, avec autant de force qu'il m'est possible, leur réalité même. Je veux que les objets du monde soient présents et visibles à mon esprit dans leur multiplicité et leur complexité les plus extrêmes.

Annie Dillard, *Pèlerinage à Tinker Creek*

Depuis la fin du vingtième siècle, les conséquences de l'activité humaine sur les divers écosystèmes ainsi que sur l'écologie de la planète entière sont amplement étudiées; il ne fait aucun doute que les sociétés contemporaines évoluent dans un environnement naturel déjà très bouleversé et appauvri, et qu'elles contribuent encore davantage à ces bouleversements et cet appauvrissement de la nature. En même temps, pour les individus comme pour les communautés dont ils font partie, l'expérience directe d'une relation avec la nature (qu'il s'agisse par exemple de la familiarité avec un paysage ou de contacts fréquents avec des animaux) semble s'éroder continuellement.

Dans les années 1980, le biologiste américain Edward O. Wilson et son équipe se penchèrent sur les affinités apparemment innées qu'ont les humains avec d'autres formes de vie. L'hypothèse de Wilson, connue sous l'expression de « biophilie », pose qu'il existe chez l'humain une tendance, liée à un besoin inné, biologiquement fondé, à s'associer à d'autres formes de vie. L'hypothèse de la « biophilie », d'abord conçue dans le cadre scientifique de la biologie de l'évolution, peut être aussi pensée dans un contexte plus large incluant des aspects psychologiques et culturels de la vie humaine. C'est dans ce sens que Peter H. Kahn, Jr. (1999) par exemple, dans *The Human Relationship with*

*Nature*, élargit la portée de la « biophilie » et considère un ensemble d'observations empiriques qui tendent à confirmer la validité de cette hypothèse. Kahn écrit : « Here I suggest that functional evolutionary accounts (biology, genes, and genetic fitness) sometimes constrain the biophilia construct, and that *the human affiliation with nature needs to be investigated in ways that take development and culture seriously.* » (1999, 3, je souligne) Dans le même esprit que celui guidant le travail de Kahn, au cours des dernières décennies, plusieurs auteurs et chercheurs se sont intéressés aux implications de cette tendance humaine à s'associer aux autres formes de vie, ainsi qu'aux conséquences de la diminution, voire de la perte des occasions pour les humains de s'engager dans des rapports avec la nature<sup>1</sup>. L'auteur américain Richard Louv (2008), dans un essai intitulé *Last Child in the Woods*, s'est penché sur le cas particulier des enfants grandissant au vingt-et-unième siècle dans un environnement ne fournissant que très peu d'occasions de développer une relation au monde naturel. Louv a proposé l'expression « *nature-deficit disorder* » pour désigner cette condition de l'existence humaine contemporaine : « Nature-deficit disorder describes the human costs of alienation from nature, among them : diminished use of the senses, attention difficulties, and higher rates of physical and emotional illnesses. » (2008, 36) Ce sont ses observations liées à la vie sensorielle et à la capacité d'attention qui nous intéressent particulièrement. En effet, au fil des recherches que présente Louv tout au long de son essai, la corrélation entre une exposition à des environnements naturels et le développement des sens, des perceptions et de la capacité d'attention ne se dément pas.

---

<sup>1</sup> Voir notamment les nombreuses études citées ou commentées dans les ouvrages suivants (dont la référence complète apparaît dans la bibliographie) : *The Human Relationship with Nature*, Peter H. Kahn, Jr., 1999; *L'avenir de la vie*, Edward O. Wilson, 2003; *Last Child in the Woods*, Richard Louv, 2008; *Your Brain on Nature*, Eva M. Selhub & Alan C. Logan, 2012.

Cette relation entre le monde naturel et l'exercice des perceptions humaines occupe une place centrale dans le corpus littéraire qui retient notre attention dans le cadre de la présente thèse. Nous proposons une lecture de quatre œuvres littéraires canadiennes contemporaines (deux écrites en français, et deux en anglais) qui affichent un intérêt marqué pour le monde naturel lui-même, ainsi que pour l'expérience du contact humain avec cette nature. Tous ces écrits insistent, chacun à sa façon, sur l'importance d'entrer consciemment, activement, en relation avec l'univers naturel. Ceci est énoncé chaque fois dans le cadre d'un récit personnel, cependant les textes laissent aussi entendre une portée plus large à cette valeur accordée aux rapports entre les humains et l'ensemble du monde vivant. Chacune des œuvres étudiées sera décrite au début du chapitre dont elle fait l'objet; néanmoins présentons-les brièvement ici :

*L'œil américain : Histoires naturelles du Nouveau Monde*, de Pierre Morency, publié en 1989, aux éditions Boréal/Seuil.

*Le Monde sur le flanc de la truite : Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, de Robert Lalonde, publié en 1997, aux éditions Boréal.

*The Perfection of the Morning : An Apprenticeship in Nature*, de Sharon Butala, publié en 1995, aux éditions Harper Perennial.<sup>2</sup>

*Vis à Vis : Field Notes on Poetry & Wilderness*, de Don McKay, publié en 2001, aux éditions Gaspereau Press.

Il est à noter que Pierre Morency est connu d'abord pour son œuvre poétique, que Robert Lalonde ainsi que Sharon Butala ont publié plusieurs romans et recueils de

---

<sup>2</sup> Une traduction française de cet ouvrage est disponible : *Perfection du matin*, traduit par Nicole Côté et Anton Iorga, aux Éditions de la nouvelle plume, 2007. Nous avons consulté cette traduction, néanmoins nous avons choisi de travailler sur le texte de Sharon Butala dans sa version originale anglaise par simple souci de cohérence, puisqu'il n'existe pas pour l'heure de traduction française de *Vis à Vis* de Don McKay. Nous nous en tenons donc pour cette étude aux quatre textes dans leur version originale.

nouvelles, et que Don McKay se consacre principalement à la poésie. Toutefois, dans les quatre textes que nous étudions, chaque écrivain s'adonne à une écriture aux accents autobiographiques, qui présente certaines caractéristiques de l'essai, où se mêlent aussi des procédés propres à divers autres genres littéraires, et où la parole est partagée entre la voix principale de l'auteur-narrateur et les voix de diverses sources citées ou invoquées au fil du récit. Les catalogues présentent ces œuvres difficiles à classer sous les rubriques « récit », « essai », ou « *creative non-fiction* ». Dans le cadre de cette étude, nous considérons que ces quatre textes peuvent très bien être compris en tant qu'ils s'inscrivent dans la tradition littéraire du *nature writing* (que je traduirai parfois par l'expression « les écrits de la nature »). Remarquons en outre que les quatre œuvres choisies ont ceci en commun qu'elles constituent, pour chaque écrivain, le premier moment d'une exploration littéraire des rapports à la nature selon cette forme composite que nous appelons *nature writing*; chaque texte étudié ici voit son propos se développer davantage dans des écrits subséquents. Ainsi, *L'œil américain* (1989) de Pierre Morency est le premier volume de la trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*; il sera suivi de *Lumière des oiseaux* (1992) puis de *La Vie entière* (1996). *Le Monde sur le flanc de la truite* (1997) de Robert Lalonde sera suivi d'autres *Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire* parues sous le titre *Le vacarmeur* (1999), puis d'un ouvrage dans la même lignée intitulé *Le Seul Instant* (2011). La réflexion qu'entreprend Sharon Butala dans *The Perfection of the Morning* (1995) se poursuit dans *Wild Stone Heart : An Apprentice in the Fields* (2000). Enfin, plusieurs des thèmes et des questions dont discute Don McKay dans *Vis à Vis* sont repris ou développés dans *Deactivated West 100* (2005) puis dans *The Shell of the Tortoise* (2011).

Deux anthologies canadiennes présentant des œuvres de *nature writing* dans une perspective historique donnent un bon aperçu du développement de cette tradition littéraire au Canada depuis le dix-huitième siècle : *Treasures of the Place : Three Centuries of Nature Writing in Canada* (1992), édité par Wayne Grady; et *Living in Harmony : Nature Writing by Women in Canada* (1996), édité par Andrea Pinto Lebowitz. Pour un aperçu des divers aspects que prend le *nature writing* canadien au tournant du vingt-et-unième siècle, on peut se référer à l'anthologie de David R. Boyd (2001), *Northern Wild : Best Contemporary Canadian Nature Writing*. Cependant, afin de mieux cerner en quoi consiste cette tradition littéraire de l'Amérique, nous nous référons à l'ouvrage de Thomas J. Lyon (2001), *This Incomparable Land : A Guide to American Nature Writing*.

Lyon propose une description détaillée de ce genre d'écrits en se basant sur la prédominance relative de trois dimensions fondamentales, qu'il désigne comme suit : « natural history information »; « personal responses to nature »; « philosophical interpretation of nature » (Lyon, 20). Puis il ajoute : « The relative weight or interplay of these three aspects determines all the permutations and categories within the field. » (20) Lyon montre comment s'articulent les composantes fondamentales de ce genre littéraire pour former des catégories et sous-catégories, qu'il présente sous une forme schématisée qui nous sera utile. L'auteur souligne que les catégories qu'il établit dans cet exercice taxonomique se chevauchent souvent dans les faits, et que les définitions ainsi que la schématisation qu'il propose ne visent pas à promouvoir un classement rigoureux des écrits de la nature, qui tendent à résister à une organisation systématique. (25) Cependant cette classification peut certainement nous aider à mieux saisir en quoi consiste le *nature*

*writing* d'abord, et ensuite à y situer des œuvres particulières sur un horizon allant des textes les plus près de la stricte histoire naturelle, jusqu'aux méditations philosophiques sur la place de l'humain dans la nature.

Nous retiendrons donc l'essentiel de ce que la taxonomie établie par Lyon nous apprend. Puis nous y situerons les quatre œuvres à l'étude dans cette thèse.

« WRITING ABOUT NATURE : A SPECTRUM »

Field guides and professional papers	Natural history essays	Rambles	Solitude and back-country living	Travel and adventure	Farm life	Man's role in nature
--------------------------------------	------------------------	---------	----------------------------------	----------------------	-----------	----------------------

(Schéma tiré de Lyon, 2001, 22)

Répetons que ces catégories ne sont ni fixes ni étanches, et qu'elles servent simplement de repères. En tenant compte des trois principales composantes du genre (informations d'histoire naturelle; réponses personnelles à la nature; interprétation philosophique de la nature), on peut lire le schéma ci-haut comme suit :

Quand la transmission d'informations sur la nature constitue l'essentiel du texte, il s'agit de « a professional paper or a field guide or handbook » (20). À cette extrémité du classement que dessine Lyon, on pourrait dire que nous ne sommes pas à proprement parler dans le domaine d'une écriture *littéraire*; la subjectivité ou l'imagination de l'auteur n'entrent pas significativement dans la composition du texte. Considérons cette catégorie comme une borne.

Lorsque les descriptions de la nature sont l'aspect prédominant du texte mais qu'elles sont intégrées à un dessein littéraire : « then we have the basic conditions for the natural history essays » (21). Des écrits bien connus comme *Studies in the Sierra* (1874-

1875) de John Muir, et *The Sea Around Us* (1950) de Rachel Carson, par exemple, constituent de tels essais d'histoire naturelle.

Quand l'expérience de l'auteur dans la nature et l'exposition de faits et descriptions du monde naturel sont à peu près également importants dans le récit, il s'agit du *ramble*, « a classic American nature writing form » (21). Lyon précise que les auteurs de *rambles* explorent le plus souvent une nature familière, à proximité de chez soi, et que leur intérêt est surtout tourné vers « a loving study of the near » (23). Parmi ces « promenades » littéraires dans un paysage familier, on retrouve le *Pilgrim at Tinker Creek* (1974) d'Annie Dillard (qui sera évoqué au fil de cette étude puisque *Le Monde sur le flanc de la truite* de Robert Lalonde s'y réfère amplement).

En se déplaçant vers la droite du schéma, on trouve les écrits où les faits d'histoire naturelle ont moins d'importance, et où l'emphase est clairement mise sur l'expérience personnelle de l'auteur dans la nature : « In essays of experience, the author's firsthand contact with nature is the frame for the writing » (23). Cette grande catégorie se divise en trois principaux types d'écrits, que Lyon identifie comme suit : « solitude and back-country living » (par exemple, le classique *Walden* (1854) de Henry David Thoreau); « travel and adventure » (par exemple, *Arctic Dreams* (1986) de Barry Lopez); « farm life » (par exemple, *A Continuous Harmony* (1972) de Wendell Berry).

À l'extrême droite du classement, on retrouve les textes analytiques sur les rapports entre l'humain et la nature. Dans ces écrits, c'est l'interprétation et la philosophie qui prédominent. Aussi, le mode de présentation est souvent plus abstrait et académique que dans les autres catégories. Lyon cite notamment comme exemples de ce type d'écrits *The*

*End of Nature* (1989) de Bill McKibben, et *In Service of the Wild* (1995) de Stephanie Mills.

Il est possible de situer les quatre oeuvres étudiées dans cette thèse sur l'horizon que décrit le classement de Lyon. En effet, *L'œil américain* de Pierre Morency correspond clairement à la catégorie des essais d'histoire naturelle. *Le Monde sur le flanc de la truite* de Robert Lalonde s'inscrit dans la tradition des *rambles* – non seulement par sa forme et son propos, mais aussi par certaines références littéraires. Pour sa part, *The Perfection of the Morning* de Sharon Butala appartient à la grande catégorie de l'essai sur une expérience dans la nature; plus précisément à ce que Lyon classe sous la rubrique « solitude and back-country living ». Enfin, *Vis à Vis* de Don McKay peut être associé aux textes de facture plus philosophique et académique, groupés sous la catégorie des essais sur le rôle de l'humain dans la nature.

Ainsi cet échantillon, quoique petit, nous permet d'explorer plusieurs des formes que peuvent prendre les écrits affiliés à la tradition littéraire du *nature writing*.

Remarquons, pour clore ces quelques précisions au sujet des écrits de la nature, que la décision de regrouper des œuvres canadiennes contemporaines de langues française et anglaise dans un corpus uni par une affiliation au *nature writing* vise simplement à mettre en lumière l'existence, au-delà des distinctions de littératures nationales, d'un courant qu'on peut associer à cette tradition littéraire nord-américaine. Au Québec, ce courant reste sans doute plutôt marginal, cependant il est identifiable. Dans les publications québécoises contemporaines, outre les écrits de Pierre Morency et de Robert Lalonde que nous avons retenus pour cette thèse, on pourrait éventuellement considérer par exemple des textes comme *La beauté des petites bêtes que personne n'aime* (2006) de la poète et

essayiste Line McMurray, ou les *Confessions animales* (2006 et 2008) de Serge Bouchard. En reculant dans l'histoire littéraire, on pourrait sans doute aussi envisager par exemple les écrits du Frère Marie-Victorin dans leurs rapports avec la tradition nord-américaine du *nature writing*. Enfin, il s'agit de souligner que parmi la littérature du Québec et du Canada, il existe certainement un corpus d'écrits axés sur le monde naturel qui, au-delà des distinctions linguistiques et culturelles, présentent des caractéristiques communes (formelles, génériques, thématiques; sur le plan de l'histoire, de la géographie et de l'écologie dans lesquelles ils s'inscrivent...) les rattachant à la tradition nord-américaine du *nature writing*<sup>3</sup> telle que nous l'avons définie en nous référant à la taxonomie proposée par Thomas J. Lyon.

## **Une lecture écocritique**

### ***Contexte***

La lecture que nous proposons des écrits de Morency, Lalonde, Butala et McKay vise à mettre en lumière, dans chaque texte, la représentation des rapports entre l'humain et la nature, avec une attention particulière portée vers les relations entre humains et animaux (qui sont distinctives à cause de certaines caractéristiques communes aux et aux autres). Nous déclinons plus en détail cet objectif principal et nous présenterons la méthodologie guidant nos lectures dans une portion subséquente de cette introduction. Mais d'abord, situons ce travail dans le contexte écocritique où il s'inscrit. Puisque ce champ critique se définit d'une façon large, et que depuis son émergence au début des

---

<sup>3</sup> Soulignons que la revue littéraire *Contre-jour* a publié en 2016 (no 38) un numéro intitulé « Le parti pris du dehors : *nature writing* au Québec », qui révèle l'émergence d'un intérêt pour cette littérature encore peu connue au Québec.

années 1990 des travaux très variés s'y sont rattachés<sup>4</sup>, nous en proposons une brève présentation générale, puis nous présentons la perspective écocritique particulière qui nous intéresse dans le cadre de cette thèse, et enfin la méthode qui guide nos lectures critiques.

La définition de l'écocritique la plus souvent citée, qui sert généralement de point de référence, est celle que suggère Cheryll Glotfelty dans son introduction à l'anthologie

*The Ecocriticism Reader* :

Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies. (1996, xviii)

Greg Garrard, dans son essai *Ecocriticism* (2004), suggère quant à lui que « the widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term "human" itself » (5). Ces deux définitions restent très ouvertes, et elles ne pointent vers aucune méthode précise. Lawrence Buell (2005), dans *The Future of Environmental Criticism* fait le point sur cette imprécision méthodologique, en expliquant :

The environmental turn in literary studies is best understood, then, less as a monolith than as a concourse of discrepant practices. In her introduction to the first significant critical collection, Cheryll Glotfelty was being candid rather than evasive in defining ecocriticism in extremely sweeping terms [...]. It is not a revolution in the name of a dominant methodology in the sense that Russian and new critical formalism, phenomenology, deconstruction and new historicism have been. (Buell, 2005, 11)

---

<sup>4</sup> Pour un survol de l'émergence et de l'évolution de l'écocritique, voir : BUELL, Lawrence (2005), *The Future of Environmental Criticism*. Pour des exemples de la variété d'approches critiques et théoriques incorporées à l'écocritique, voir : GLOTFELTY & FROMM (ed.) (1996), *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*; BRANCH & SLOVIC (ed.) (2003), *The ISLE Reader : Ecocriticism, 1993-2003*; GARRARD (2004), *Ecocriticism*; SOPER & BRADLEY (2013), *Greening the Maple : Canadian Ecocriticism in Context*.

Buell ajoute que « the environmental turn in literary studies has been more issue-driven than method or paradigm-driven » (11). Le terme « écocritique » peut donner l'impression d'une approche méthodologique coordonnée; toutefois celle-ci n'existe tout simplement pas au sein de ce courant d'études littéraires qui semble plutôt caractérisé par la prolifération des domaines de recherche, la multiplication des perspectives sur les questions d'environnement et d'écologie, ainsi que l'élaboration constante des appareils théoriques employés<sup>5</sup>.

Dans l'introduction à *The Ecocriticism Reader*, Glotfelty propose un bref exposé du développement des divers travaux associés à l'écocritique, et montre que dans un premier temps plusieurs d'entre eux se sont penchés sur les représentations de la nature dans la littérature, ainsi que sur un corpus d'écrits longtemps négligés par le milieu universitaire, soit le *nature writing*. (1996, xxii, xxiii) Puis elle explique que dans les phases subséquentes de son développement, l'écocritique inclut davantage d'approches théoriques, élargit les façons de comprendre « l'environnement », et questionne différents concepts attachés aux discours sur la nature et la culture. (xxiv)

L'essai de Greg Garrard (2004) intitulé simplement *Ecocriticism* donne un bon aperçu de la diversité des domaines d'investigation de l'écocritique au début du vingtième siècle. Des chapitres sont consacrés aux questions de la pollution, de la tradition pastorale, de la nature sauvage, des récits apocalyptiques, et des animaux notamment. Remarquons au passage que le chapitre d'*Ecocriticism* dressant le panorama des études écocritiques sur la question de l'animal relève une distinction entre les études

---

<sup>5</sup> Dans leur introduction à l'anthologie d'écocritique canadienne, *Greening the Maple*, Soper et Bradley affirment à ce sujet : « Ursula K. Heise suggested some years ago that ecocriticism had become sufficiently complex that it required 'book-length introductions.' This observation becomes ever more apt as time passes. (2013, xxiii)

portant, d'une part, sur des considérations philosophiques quant à la question des droits des animaux et les études portant, d'autre part, sur l'analyse des représentations des animaux dans la culture. Précisons que c'est dans cette dernière perspective que nous aborderons le monde animal au fil de notre lecture.

Cet élargissement des façons de comprendre la notion d'« environnement » que remarque Glotfelty dans le passage cité ci-haut se traduit dans les études écocritiques par un intérêt porté non seulement aux environnements ou paysages naturels, mais aussi de plus en plus à divers types d'environnements (par exemple urbains, toxiques, artificiels, voire même ce que Marc Augé nomme les « non-lieux<sup>6</sup>). C'est donc dire qu'il existe nécessairement *des* approches écocritiques de la littérature, variées tant dans les questions qu'elles soulèvent que dans les appareils théoriques, conceptuels et méthodologiques qu'elles mettent de l'avant pour examiner les relations entre l'humain et son environnement.

L'intérêt pour une perspective écologique dans les études littéraires s'est d'abord manifesté surtout aux États-Unis, cependant des approches écocritiques de la littérature se sont multipliées au Canada. Un numéro spécial de la revue *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* (vol. 39, no1, 2014) intitulé *Canadian Literary Ecologies* présente des articles axés sur l'écologie et l'écocritique. Par ailleurs l'anthologie *Greening the Maple : Canadian Ecocriticism in Context* (2013) met en lumière la diversité des lectures écocritiques produites au cours des dernières décennies dans le milieu des études littéraires au Canada. Dans un chapitre de cet ouvrage, intitulé

---

<sup>6</sup> À ce sujet, voir les remarques de Lawrence Buell (qui demeure la référence principale en écocritique) sur le tournant qu'a pris son propre travail, depuis *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American culture* (1995) vers *The Future of Environmental Criticism : Environmental Crisis and Literary Imagination* (2005), dans ce dernier ouvrage.

« “Mon pays, ce n’est pas un pays, c’est l’hiver” : Literary Representations of Nature and Ecocritical Thought in Quebec », Stephanie Posthumus et Elise Salaün proposent un examen historique des représentations de la nature dans la littérature québécoise, et considèrent la situation des études écocritiques au Québec :

As was true of Canadian ecocriticism, Québécois ecocriticism has passed for the most part under the radar, with only a handful of studies available. But what of work being done under a name other than *écocritique*? Ecocritical thinking is alive and well in Quebec, but it simply does not line up easily with an anglophone ecocriticism. In other words, Québécois *écocritique* exists but not as a literal “translation” of North American ecocriticism. At the same time, it is important to point out that Québécois ecocritical thinking is not bound by local or provincial interests; rather, it manifests the type of “environmental imagination of the global” described by Ursula Heise in *Sense of Place and Sense of Planet*. (2013, 310)

Comme le signalent les auteures, il existe une pensée et une pratique écocritiques dans le monde des études littéraires et culturelles du Québec et du Canada francophone, cependant on doit remarquer qu’elle prend du temps à se définir et s’imposer – sans doute en partie à cause de l’imprécision théorique et méthodologique qui semble inhérente au projet écocritique depuis ses débuts, peut-être aussi en partie à cause de questions de traduction de la pensée et des textes de l’*ecocriticism* vers une écocritique en français. Un colloque intitulé « Passé, présent et avenir de l’écocritique québécoise et franco-canadienne » (Université McGill, octobre 2015), organisé par Marjolaine Deneault (UQAM), Mariève Isabel (McGill) et Gabriel Vignola (UQAM), proposait récemment de mieux saisir le statut et la pratique de l’écocritique dans le monde francophone nord-américain. Il faut ajouter que la pensée écocritique francophone du Québec et du Canada se développe aussi dans des liens avec une approche écologique de la littérature qui s’élabore en France et ici même, et qui tend à s’identifier à l’appellation « écopoétique » plutôt qu’écocritique. Dans la francophonie canadienne, un numéro spécial de la revue

*Études littéraires* (à paraître en avril 2018), sous la direction d'Élise Lepage et de Julien Defraeye (University of Waterloo) propose de dresser un cadre d'étude précis à cette perspective théorique parente de l'écocritique. Ces liens reconnus (ainsi que les différences) entre une écocritique d'origine nord-américaine et l'écopoétique qui se développe dans le milieu littéraire français sont exposés clairement dans l'introduction de Blanc, Chartier et Pughe au dossier « Littérature & écologie : vers une écopoétique » dans la revue *Écologie & Politique* (no 36, 2008). Le récent essai de Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique* (2016), qui trace le premier panorama de l'écopoétique en France, constitue probablement la principale référence en la matière. Remarquons que plusieurs des outils conceptuels et théoriques à partir desquels se formule l'écopoétique, qui se propose d'étudier le rapport entre la littérature et l'environnement naturel, sont en grande partie inspirés ou adaptés de l'écocritique américaine (Lawrence Buell est certainement une référence). On trouvera peut-être des affinités entre la lecture écocritique des écrits de Morency, Lalonde, Butala et McKay présentée dans cette thèse et certains aspects d'une écopoétique telle qu'elle s'élabore présentement dans les études françaises; ces affinités existent sans doute forcément, puisque *ecocriticism*, l'écocritique et l'écopoétique sont des approches de la littérature ayant toutes leur origine dans un même intérêt pour les représentations littéraires des rapports entre l'humain et son environnement, et qu'elles puisent à des sources communes pour alimenter leur réflexion.

Nous choisissons dans le cadre de cette thèse d'utiliser le terme écocritique pour deux raisons principales. D'abord parce que la définition très large qu'on lui assigne ainsi que la liberté théorique et méthodologique qui la caractérise permettent d'explorer les

représentations littéraires des rapports entre l'humain et le non-humain depuis une variété d'approches, suivant les directions où nous entraînent les œuvres littéraires elles-mêmes. Puis parce que c'est spécifiquement dans un contexte nord-américain que les auteurs étudiés écrivent, et que le rapport à la nature qu'ils racontent est fortement imprégné d'une expérience spécifiquement nord-américaine (notamment en ce qui a trait à la notion de la « nature sauvage »). Enfin, la plupart des travaux écocritiques sur lesquels nous appuyons notre lecture s'inscrivent dans un courant écocritique de l'Amérique du Nord.

Avant de définir précisément les objectifs, les concepts et la méthode guidant la lecture des quatre écrits de la nature faisant l'objet de cette étude, soulignons un dernier aspect important de l'écocritique telle qu'elle s'est développée dès les années 1990 en Amérique : son caractère interdisciplinaire. En 1994, quand la Western Literature Association convoque une session visant à définir plus clairement la théorie et la pratique écocritiques (« Defining Ecocritical Theory and Practice »), les différentes propositions mettent souvent de l'avant cette idée d'interdisciplinarité. Kent Ryden (*What Is Ecocriticism?*), dans sa réponse à la question de la WLA considère que la pratique écocritique exige que l'on examine les rapports entre les humains et la nature depuis plusieurs angles :

It demands that we be folklorists, geographers, historians, landscape readers, students of material culture. In embracing an interdisciplinary approach, the ecocritical scholar recontextualizes literature in the physical, grounded circumstances of life and thought and action, circumstances of the sort that generate literature in the first place [...] (Ryden)

Au cours de la lecture des écrits de Morency, Lalonde, Butala et McKay proposée ici, nous nous efforçons de mettre en œuvre cet esprit interdisciplinaire, suivant les pistes, les paysages et les rencontres où nous entraînent les œuvres.

### ***Objectifs et méthode***

Afin d'expliquer l'approche critique développée dans le cadre de cette thèse, il sera utile de dire quelques mots sur nos travaux antérieurs. Notre intérêt premier s'est dirigé vers les représentations littéraires du rapport entre humain et animal, depuis l'angle des théories constructivistes, avec une focalisation sur les questions d'identité et d'altérité<sup>7</sup>. Suite à ce travail, en considérant les limites qui y sont apparues, il nous a semblé intéressant de chercher une approche critique qui permette mieux de prendre en compte les nombreuses *variations* et *modalités* des relations entre l'humain et le non-humain telles qu'elles sont traduites par les textes littéraires. En effet, les écrits axés sur le monde naturel – c'est certainement le cas avec le *nature writing* tel que nous l'avons défini – tendent à multiplier les perspectives pour aborder le monde vivant. D'abord, ces écrits incluent souvent de nombreuses sources citées, des voix autres que celle du narrateur qui sont conviées à dialoguer avec ce dernier. De plus, les écrits de la nature tendent à puiser à différents modes de connaissance pour approcher le monde naturel. Les sciences, l'histoire, la poésie, la philosophie, les mythes, le folklore, les impressions personnelles se conjuguent pour traduire toutes sortes de rencontres avec le monde vivant. Dans cet esprit, il semble productif de lire ces écrits depuis une approche qui reconnaît et met en valeur cette espèce de dialogisme ainsi que cette multiplication des perspectives.

La lecture présentée dans cette thèse s'inspire en partie des idées de Micheal J. McDowell, qui propose une approche pratique de l'écocritique informée par les théories du dialogisme de Bakhtin. En effet, celles-ci se fondent sur une pensée en termes de

---

<sup>7</sup> *Le rapport humain-animal dans les Histoires naturelles du Nouveau Monde de Pierre Morency : une lecture écocritique*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2009.

*relations* qui lui confère de fortes affinités avec une pensée écologique. Dans « The Bakhtinian Road to Ecological Insight » (1996), McDowell soulève la possibilité de recourir aux théories du dialogisme de Bakhtin pour examiner une littérature axée sur la nature. En effet, bien que ces théories s'arriment à l'examen d'œuvres romanesques, elles s'avèrent utiles pour analyser les représentations littéraires des relations entre différentes composantes d'un paysage – incluant les humains. Les théories du dialogisme peuvent notamment attirer notre attention sur les diverses voix (complémentaires, contradictoires, dissonantes, concordantes...) qui interagissent avec la voix principale du narrateur. De plus, elles nous incitent à explorer l'intertextualité des écrits de la nature, et à considérer comment le texte fait aussi entrer en relation différents genres littéraires. À ce sujet, McDowell souligne : « A recognition of genres is important in discussing landscape writing because, as a human social construct, a genre dictates to a great extent how reality is perceived in a text, and landscape writing tends to incorporate a variety of genres. » (1996, 375) Enfin, nous retenons que les théories de Bakhtin fournissent la notion de « chronotope », cette unité d'espace-temps, utile dans un examen des relations entre les lieux (ou les environnements) et les récits. Bakhtin identifie différents chronotopes (par exemple : la route, la place publique, l'espace théâtral) qui constituent des centres autour desquels s'organisent les principaux événements du récit. Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéressons en particulier à un motif chronotopique prégnant dans le *nature writing* : celui de la « rencontre » (ou du « contact »). Nous y reviendrons avec plus de précision dans la toute dernière partie de cette introduction.

L'objectif de cette thèse est de mettre en lumière, dans chaque œuvre, la représentation des rapports entre l'humain et la nature, avec une attention particulière

portée aux relations entre humains et animaux – qui sont distinctives à cause de caractéristiques (biologiques, cognitives, émotives, sociales...) partagées par les uns et les autres. Il s'agira de faire ressortir non seulement une conception principale du rapport entre l'humain et la nature, mais aussi de saisir le mieux possible les modalités ou variations de cette représentation<sup>8</sup>. Nous serons particulièrement attentifs aux moments de chaque récit qui évoquent une « rencontre », un contact significatif entre l'humain et le non-humain. Nous nous efforcerons, dans l'esprit des textes eux-mêmes, de prendre en compte les différents *modes* de la rencontre. Celle-ci, en effet, peut passer par des activités d'étude ou d'observation, par une cohabitation, par la réflexion, par la lecture ou l'écriture, par le langage. La rencontre entre l'humain et le monde naturel peut en outre être perçue dans des expériences de familiarité, d'étrangeté, d'amitié ou d'appartenance. Elle se produit sur des modes pratique, émotif, affectif, esthétique, biologique, spirituel, mythique... Notre lecture cherchera par ailleurs à dégager le sens qu'attribue le sujet humain à ces rencontres avec la nature.

Dans ce but, nous proposons une lecture qui tienne compte, dans un premier temps, des caractéristiques formelles et énonciatives de chaque oeuvre, de la manière dont le texte articule des éléments propres à différents genres ou modes littéraires, ainsi que de

---

<sup>8</sup> La lecture entreprise ici tend à une vue d'ensemble des rapports entre l'humain et la nature dans les quatre oeuvres étudiées. Je signale quelques travaux publiés récemment qui abordent les écrits de Morency, Lalonde, Butala ou McKay sous des aspects particuliers qui les rapprochent d'une partie de l'analyse proposée dans cette thèse :

« De la batture à l'écriture : les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency », Élise Lepage, *Études littéraires*, vol. 41, n°2, été 2010, 121-132.

« L'expérience du paysage dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency », Carl Diotte, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.

« Women's Responses to the Great Plains : Landscape as Spiritual Domain in Kathleen Norris and Sharon Butala », Diane D. Quantic, *Literature and Belief*, vol. 23, n°1, 2003, 57-79.

« Naming and Knowing in Don McKay's Poetry », Travis Mason, *The Dahousie Review*, vol. 90, n°1, spring 2010, 25-39.

« Nature as the Other : The Ethical Dimension in Don McKay's Eco-poetry », Abdel Mohsen Ibrahim Hashim, *Philology*, vol. 61, n°1, 2015, 120-140.

l'intertextualité. Il s'agira de voir comment ces divers éléments informent la représentation des relations entre l'humain, l'animal et l'ensemble du monde vivant. Dans cette optique, nous considérerons notamment comment les textes parviennent à rendre lisible une interaction entre différentes voix et différents points de vue – humains ou non-humains.

Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les thèmes ou motifs principaux, ou particulièrement significatifs en regard de la question étudiée; ceci dans le but de dégager les idées essentielles autour desquelles s'organise le récit de l'auteur au sujet du monde naturel.

De plus, nous relèverons les images – plus spécifiquement les métaphores – qui sont utilisées pour figurer certains aspects des rapports entre humains, nature et animaux, puisque ces figures révèlent dans le texte certaines qualités des liens perçus entre humain et non-humain.

Enfin, dans l'esprit interdisciplinaire de l'écocritique, notre examen des écrits de Morency, Lalonde, Butala et McKay sera mis en relation avec quelques essais qui servent de cadre d'interprétation. Suivant notre objectif de mettre en lumière la variété des modes de relations entre l'humain et la nature qui circulent dans les œuvres, nous convoqueront au fil de la lecture les ouvrages suivants, qui présentent, chacun à sa manière, une exploration des rapports entre le monde humain et le monde naturel depuis une combinaison d'approches ou de disciplines (incluant l'écologie, la biologie, l'éthologie, la philosophie, l'histoire, l'ethnologie, la mythologie et la littérature). Ces essais seront présentés à mesure qu'ils viendront éclairer notre lecture au fil des prochains chapitres. Ainsi, le cadre d'interprétation que nous employons pour saisir les représentations des

rappports entre les mondes humain, animal et naturel dans les quatre œuvres étudiées est en grande partie informé par les ouvrages suivants :

*The Natural Alien*, de Neil Evernden (1993).

*The Practice of the Wild*, de Gary Snyder (1990)

*The Idea of Wilderness*, de Max Oelschlaeger (1991)

*Les origines animales de la culture*, de Dominique Lestel (2003)

*Animals and Why They Matter*, de Mary Midgley (1998)

*Wisdom of the Mythtellers*, de Sean Kane (1998)

*L'Équilibre sacré*, de David Suzuki (2007)

### **La conscience et la rencontre : préambule**

Avant de passer aux chapitres examinant chacune des œuvres à l'étude, quelques précisions au sujet du motif de la « rencontre » avec le monde naturel nous serviront de préambule. Dans « Formes du temps et chronotope dans le roman », Bakhtin écrit :

Le motif de la rencontre est l'un des motifs les plus universels, non seulement dans la littérature (il est difficile de trouver une œuvre où ce motif serait complètement absent), mais aussi dans d'autres domaines de la culture et dans diverses sphères de la vie sociale. Dans les domaines scientifiques et technologiques où domine une pensée purement conceptuelle, on ne trouve pas un tel motif à proprement parler, cependant le concept de *contact* équivaut dans une certaine mesure au motif de la rencontre. Dans les domaines mythologique et religieux, le motif de la rencontre joue, bien sûr, un rôle prépondérant. [...] Le motif de la rencontre se combine à d'autres motifs, par exemple celui de l'apparition (« épiphanie ») dans le domaine religieux. Dans les champs de la philosophie qui ne sont pas strictement scientifiques, le motif de la rencontre peut être d'une importance considérable [...]. (*The Dialogic Imagination : Four Essays by M.M. Bakhtin*, Ed. M. Holquist, 2011, 98-99, ma propre traduction.)

Dans les écrits de la nature, cet événement recherché de la « rencontre » avec le monde naturel est souvent associé à une expérience particulière de la conscience et des perceptions. À ce sujet, nous nous référons à l'article de Scott Slovic (1996) intitulé

« Nature Writing and Environmental Psychology : The Interiority of Outdoor Experience ». Ces deux éléments – le motif de la rencontre, et l’expérience de la conscience – jouent un rôle important dans le rapport au monde naturel s’exprimant dans une grande partie du *nature writing*.

Les quatre œuvres que nous étudions, bien que différentes les unes des autres sous plusieurs aspects, ont en commun un intérêt marqué pour les processus de la conscience impliqués dans la rencontre avec le monde naturel. En lui-même, ce moment de la rencontre, avec ce qu’il implique chez le sujet humain, est sans doute aussi important que le paysage ou l’animal rencontrés dans une large part des écrits de la nature. Scott Slovic avance même que la principale préoccupation de plusieurs *nature writers* est, non pas tant la nature elle-même, que le phénomène psychologique de la conscience (*awareness*) à l’œuvre dans le contact avec la nature. Je traduis *awareness* par « conscience » en signalant que, en français comme en anglais, il faut entendre l’expression dans un sens large et nuancé puisqu’elle renvoie à un phénomène qui se manifeste et qui se nomme de diverses façons chez différents écrivains. Scott Slovic explique, en se référant aux *nature writers* américains qui retiennent son attention :

Their descriptions of this exalted mental condition tend to be variable and elusive, their terminologies more suggestive than definitive. Thoreau himself (drawing upon classical sources and daily cycles for his imagery) favors the notion of « awakening »; Dillard and Abbey use the word « awareness » to describe this state, though for Dillard such activities as « seeing » and « stalking » are also metaphors for stimulated consciousness; Berry [...] emphasizes « watchfulness » as a condition of profound alertness; and for Lopez, two complementary modes of « understanding » natural places, the « mathematical » and the « particularized » (or experiential), serve as keys to mental elevation. (1996, 352)

Les termes utilisés pour évoquer cet état d’éveil, ou ce travail de conscience intense, constituent ensemble un vocabulaire récurrent dans une bonne part des écrits de

la nature; nous le reconnâtrons certainement dans les œuvres à l'étude. Présentons-les donc ici avec quelques équivalents français :

*Awakening*  
Éveil; réveil

*Seeing*  
Voir; saisir par le regard ou la pensée; imaginer ou comprendre; être témoin de

*Stalking*  
Rôder; suivre de près et furtivement; être à l'approche; être en chasse; être à l'affût

*Watchfulness; profound alertness*  
Vigilance; attention de celui ou celle qui observe avec un esprit éveillé, avec vivacité

*Understanding*  
Comprendre; entendre; connaître  
\*On remarquera qu'en français, « compréhension » et « perception » sont des actes intimement liés; en effet, « comprendre » signifie autant « appréhender par la connaissance » que « percevoir le sens » ou encore « contenir en soi »<sup>9</sup>.

Les écrits de Morency, Lalonde, Butala et McKay qui nous intéressent dans cette thèse affichent toutes ce phénomène d'une « conscience exaltée », qui apparaît clairement à la fois comme moteur et motif central du récit. Avant d'aborder chaque texte en détails, considérons les différentes façons qu'ont les auteurs d'évoquer cette conscience alerte qui s'engage dans la rencontre avec le monde naturel.

Chez Pierre Morency, l'acte de *voir* devient une métaphore de cette activité qui consiste à affiner et élargir sa capacité d'attention face au monde vivant. Au tout début de

---

<sup>9</sup> Dans le chapitre de son essai *La Terre et Moi* (1991) intitulé « L'expérience d'un pays », Luc Bureau s'intéresse à nos rapports sensoriels avec l'espace, et il remarque justement ces rapports inextricables entre « compréhension » et « perception ». Bureau écrit :

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. Plusieurs métaphores du langage courant, en confondant la perception sensorielle et les opérations de l'esprit, trahissent bien ce caractère global, irréductible, de l'expérience humaine : « je vois » signifie aussi « je comprends »; « j'entends bien ce que vous voulez dire » équivaut à « je comprends bien... » [...] Percevoir c'est en même temps savoir, c'est en même temps donner un sens aux choses, c'est en même temps s'en éloigner ou s'en rapprocher. (Bureau, 1991, 175)

*L'œil américain*, l'auteur explique l'origine historique de l'expression donnant son titre au premier volume de la trilogie de ses histoires naturelles; puis il ajoute quelques précisions sur le sens qu'il prête lui-même à cette expression : « *Avoir l'œil américain*, n'est-ce pas également se pourvoir de l'aptitude à entendre ce que nous écoutons, à voir ce qui est derrière quand on regarde devant? » (Morency, 1989, 18) Un peu plus loin, l'écrivain renchérit sur cette idée, dans un commentaire sur son travail de naturaliste : « L'acquisition de l'œil américain n'avait de sens pour moi que si elle permettait de sortir de soi, d'aller à la rencontre des choses, même menues, de voir soudainement le monde s'élargir et déployer des richesses souvent invisibles au promeneur distrait. » (20) Tout au long des *Histoires naturelles*, on reconnaîtra cette recherche d'une conscience éveillée et à l'affût, d'une attention soutenue, qui passe par l'acte de *voir*, et qui permet au promeneur d'entrer en relation avec chaque bête, chaque oiseau, chaque plante ou arbre, chaque paysage rencontré. On constatera en outre que cette attention soutenue parmi le monde naturel se trouve récompensée, chez Morency, par l'émotion que procure le contact avec les maintes richesses de la nature. Cette expérience, l'écrivain et naturaliste cherche à la communiquer à ses lecteurs, qu'il invite aussi à être des observateurs en éveil : « Que jamais ne nous déserte cet éclair qui nous tient aux aguets! » (23)

Dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, Robert Lalonde propose une réflexion personnelle sur son rapport au monde naturel et au monde littéraire, réflexion portée d'une part par l'acte de *percevoir* et, d'autre part, par l'activité que Slovic identifiait comme « *stalking* », et que nous traduirons par *être en chasse* ou *être à l'affût*. Le narrateur du *Monde sur le flanc de la truite* éprouve les moments les plus satisfaisants de sa présence au monde comme des épisodes de chasse ou de battue :

Je ne dispose pas de beaucoup de temps sur la Terre. Je parle du *vrai temps*, de ces heures à l'affût, de ces après-midi de battue, de traque, de piégeage, d'attention. Je parle de ces entrefaites de vigilance et d'étude, de ces intenses secondes d'apprentissage, d'initiation, de raccord et de soudage, de réunion avec le monde vivant. (Lalonde, 1997, 177)

Pendant ces heures à l'affût, explique Lalonde, « vous êtes en train d'hériter, d'être récompensé, d'accueillir, de *percevoir* » (178, souligné par l'auteur). La notion de « perception » apparaît donc à la fois comme une disposition attentive, une disponibilité à l'égard du monde vivant, une présence active et vigilante, et également comme la récompense de cet acte d'attention soutenue.

Plus encore que les deux textes précédents, le récit de Sharon Butala insiste sur l'idée d'une disponibilité nécessaire à la rencontre avec le monde naturel. Dans *The Perfection of the Morning*, l'auteure s'intéresse aux subtiles manières par lesquelles la Nature<sup>10</sup> peut influencer et informer l'être humain. Ceci requiert de l'individu une réceptivité, une disposition de corps et d'esprit qui s'apparente sans aucun doute à l'idée d'une « conscience exaltée »; aussi reconnaîtra-t-on encore une fois certaines expressions relevées plus tôt dans l'article de Slovic :

I began to tune in to this strange new perceptual experience which came from where I didn't know, and for which I had no name, and which required of me stillness, intense alertness and if not a casting away of the will, at least a subjugating of it to what I sometimes thought was a larger will. (Butala, 1995, 125)

La description que fait Butala de cette expérience perceptuelle rappelle quelque peu la formule qu'on retrouve chez Morency – « sortir de soi, [...] aller à la rencontre des choses » (1989, 20). En effet, dans l'extrait de son journal relatant cette expérience inédite, l'auteure rapporte : « I had a sense of my “awareness” going out of me and not

---

<sup>10</sup> Nous employons ici la majuscule puisque Sharon Butala se réfère elle-même à la Nature de cette façon tout au long de son récit.

of these things *entering* me, but of me going *out* to mingle with them » (Butala, 1995, 128).

La forme de conscience dont discute l'auteure de *The Perfection of the Morning* est également une sorte de disponibilité à l'égard de ce que la Nature peut communiquer ou enseigner :

You have to be still and quiet for these things to happen; you have to release your expectations; you have to stop thinking you already know things, or know how to categorize them, or that the world has already been explained and you know those explanations. You know nothing. You understand nothing. You have only what your own body tells you and only your own experience from which to make judgments. You may have misunderstood; you may be wrong. Teach me, is what you should say, and, I am listening. (Butala, 1994, 129)

L'attitude réceptive de l'humain parmi la Nature rend alors possible une sorte de dialogue, semble-t-il, qui devient l'occasion d'un apprentissage. Les enseignements de la Nature, dans le récit de Butala, se présentent surtout sous forme de rêves ou de visions. À propos des vastes paysages des Plaines où se situe le récit, l'auteure affirme : « The Great Plains are a land for visionaries, they induce visions, they are themselves visions, the line between fact and dream is so blurred. » (1994, 88) On le verra, l'expérience personnelle de l'auteure au contact des Grandes Plaines est tout autant marquée par les réalités concrètes de la vie dans ces paysages que par la réalité des visions qu'ils amènent.

Le quatrième auteur qui retient notre attention dans le cadre de cette thèse s'intéresse aux relations entre l'humain et la nature sauvage telles qu'elles apparaissent dans la médiation par le langage; plus particulièrement, dans *Vis à Vis*, Don McKay explore l'attitude et la tâche qui entrent en jeu au cours de son propre travail de poète de la nature.

Au seuil du vingt-et-unième siècle, dans le contexte de la crise environnementale, McKay tente de cerner la situation du poète de la nature à l'égard du langage et de la réalité : « The first indicator of one's status as nature poet is that one does not invoke language right off when talking about poetry, but acknowledges some extra-linguistic condition as the poem's input, output, or both. » (McKay, 2001, 26) La position de McKay au regard de sa propre démarche poétique révèle l'importance qu'il accorde à une forme de cette « conscience en éveil » mise en lumière par Scott Slovic :

My own reasons for failing to postmodernize are merely empirical : before, under, and through the wonderful terrible wrestling with words and music there is a state of mind which I'm calling « poetic attention ». I'm calling it that, though even as I name it I can feel the falsity (and in some way the transgression) of nomination : it's a sort of readiness, a species of longing which is without the desire to possess, and it does not really wish to be talked about. [...] Even after linguistic composition has begun, and the air is thick with the problematics of reference, this kind of knowing remains in touch with perception. (McKay, 2001, 26-27)

Le poète reconnaît que les processus de perception en jeu dans la rencontre entre l'humain et le monde naturel sont inextricablement liés au langage : l'humain nomme et traduit les réalités non humaines, qui lui échappent toujours au moins partiellement. Son œuvre ne pourra donc éviter une certaine part d'anthropocentrisme, voire d'anthropomorphisme. Cela n'entraîne pas pour autant que l'écrivain doive abandonner toute tentative de représenter la nature sauvage, sous prétexte que la perspective proprement humaine voue à l'échec – ou du moins à l'erreur ou à la fausseté – tout projet d'une poésie de la nature. Au contraire, McKay suggère d'aborder la poésie de la nature comme un exercice qui prend acte de l'inévitable anthropocentrisme de l'artiste : ceci requiert une attention soutenue au travail de traduction proprement humain qui s'opère, de la réalité sauvage vers les mots.

In fact, nature poetry should not be taken to be *avoiding* anthropocentrism, but to be enacting it, thoughtfully. It performs the translation which is at the heart of being human [...] And the persistence of poetic attention during the act of composition is akin to the translator's attention to the original, all the while she performs upon it a delicate and dangerous transformation. (McKay, 2001, 29-30)

McKay s'intéresse au mouvement à double sens qui opère dans les rapports entre le langage humain et la nature sauvage. Cette idée sera amplement développée au fil de *Vis à Vis*, pour mener à une discussion sur l'échange qui apparaît clairement dans les rapports entre les humains et l'ensemble du monde vivant, dès lors qu'on prête à celui-ci un « visage », plutôt que de s'attacher à lui attribuer un « nom » :

Envisaging rather than naming : to bring in all that a face presents – character, expression, imagination, mobility of feature, traces of the past in lines and crowfeet. A face is a face is a face; it is not primarily a linguistic being whose chief virtue is ease of manipulation. And when a lake or a pine marten looks back, when we are – however momentarily – *vis à vis*, the pause is always electric. Are we not right to sense, in such meetings, that envisaging flows both ways? (McKay, 2001, 101)

Les représentations des rapports entre le monde humain, le monde animal et l'ensemble de la nature sont donc en grande partie infléchies, dans les quatre écrits que nous lirons, par ces images figurant le moment où se produit une rencontre significative : voir; percevoir; visions; envisager.

## Chapitre 1

### *L'œil américain*

#### Voir

Avec *L'œil américain* (1989), le poète québécois Pierre Morency ouvre sa trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* – dont les deux autres volumes sont *Lumière des oiseaux* (1992) et *La Vie entière* (1996) – qui rassemble de courts textes portant sur ses expériences de naturaliste. Si les histoires naturelles de Morency recèlent une multitude d'informations à propos des plantes, arbres et animaux peuplant les paysages qu'il parcourt, ces histoires portent aussi sur la rencontre entre l'homme et la nature qu'il explore. Dans sa préface à *L'œil américain*, Jean-Jacques Brochier remarque comment les textes de Pierre Morency « racont[ent] sa rencontre avec un oiseau, une plante, un arbre ou un insecte. Ces rencontres que l'immense majorité des hommes font distraitemment, sans rien voir, au hasard d'une vision latérale, qui ne laisse pas de traces » (12). Le préfacier considère l'attention soutenue qui est implicite dans chaque rencontre évoquée par les textes de Morency : « Car pour voir, il faut vouloir, et savoir. » (12) La vigilance du regard sert alors à figurer, plus largement, une disposition attentive parmi le monde perceptible. Brochier reconnaît dans les écrits sur la nature de Pierre Morency une disposition qu'il nomme patience active : « Pas une patience passive, d'attendre que quelque chose se manifeste, mais *la patience active de la découverte*. » (12, je souligne)

Cette patience active déployée lors de ses excursions dans la nature, l'auteur de *L'œil américain* cherche à la communiquer à ses lecteurs, à qui il s'adresse souvent

comme à des interlocuteurs qu'il entraîne avec lui dans ses découvertes. « Laissez-moi une fois encore vous conduire au bord de la batture » (127), propose-t-il dans un texte consacré aux oiseaux de rivages. Ailleurs il demande : « Avez-vous bien regardé un pic travailler sur le tronc d'un arbre? » (116) Ailleurs encore, l'auteur invite ses lecteurs à découvrir le parfum du cèdre blanc : « Prenez un rameau dans vos mains et froissez-le : il exhalera une odeur fraîche et vivifiante. » (280) Lorsqu'il s'apprête à regarder de plus près un érable, il annonce à ses lecteurs : « Maintenant nous ne quitterons pas l'arbre. Nous allons plutôt nous en approcher. » (79) Dans un texte portant sur le Jaseur des cèdres, l'auteur nous enjoint d'être attentifs à la présence de ces oiseaux étonnants : « si un groupe a adopté vos parages pour une saison, soyez à l'affût : vous allez vivre des expériences ornithologiques inoubliables » (207). Le poète et naturaliste traduit donc par écrit ses rencontres avec les arbres, les plantes, les animaux de son coin de pays, tout en invitant les lecteurs à le suivre et à exercer leur propre regard vigilant, leur propre patience active parmi la nature; il les incite à être eux aussi « à l'affût ».

Les vingt-trois textes qui composent *L'œil américain*, outre de relayer une somme considérable d'observations et de renseignements issus de l'histoire naturelle, témoignent des relations personnelles entre l'auteur et quelques espèces animales et végétales peuplant un paysage unique qui lui est cher : cette batture du Saint-Laurent située « à la pointe orientale de l'île d'Orléans » (27). Malgré l'importance de ce lieu particulier dans les écrits de Morency, la batture avec sa flore et sa faune se présentent comme un aperçu des possibles découvertes – infinies vraiment – auxquelles le poète et naturaliste convie ses lecteurs : « Les pages qui vont suivre ne prétendent à rien d'autre qu'à faire partager

des moments privilégiés. Pour cela je ne connais pas de lieu idéal. *À chaque personne de découvrir sa propre piste vers l'enchantement.* » (20, je souligne)

Dans ce premier chapitre, nous examinerons la représentation des rapports entre l'humain et la nature qui se dessine dans *L'œil américain*, en considérant la relation que le narrateur entretient lui-même avec la nature de son coin de pays, en tenant compte aussi de l'attitude à l'égard du monde naturel que ses textes cherchent à inspirer chez les lecteurs, ainsi qu'en remarquant différents types de relations entre humains, animaux et végétaux mises en scène à travers les informations, anecdotes et divers extraits de textes que Morency incorpore à son propre récit. Nous organiserons cet examen en quatre volets. D'abord, nous considérerons ce qu'implique, dans l'œuvre de Pierre Morency, la désignation « histoires naturelles ». Ensuite, nous nous pencherons sur le réseau d'images associées à l'image centrale du « regard », afin de saisir ce que celles-ci révèlent de l'attitude à l'égard du monde naturel privilégiée par le narrateur. Puis, nous observerons les diverses occurrences d'une « émotion » et d'un « émerveillement » devant la nature, en cherchant dans le texte à en identifier les principales sources. Enfin, nous nous intéresserons aux relations entre civilisation et nature sauvage qui se tissent de plusieurs façons dans les histoires naturelles de Morency.

### **Des histoires naturelles**

*L'œil américain* porte le sous-titre : *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Voyons ce que cette dénomination « histoires naturelles » implique en matière de genre littéraire, et comment elle informe le point de vue et le discours de l'auteur sur la nature. Tout d'abord, il faut considérer l'histoire naturelle en tant que domaine d'études sur le

monde vivant. Dans un article où il s'intéresse à des écrivains (dont Pierre Morency) qui intègrent des éléments de l'histoire naturelle à leur propre œuvre littéraire, Jacques Paquin (2003) explique, au sujet de cette discipline : « Malgré l'idée d'historicité que semble suggérer le substantif, elle ne comporte pas l'idée d'un déroulement dans le temps; il faut plutôt entendre, par fidélité à son étymologie, le sens d'enquête et de recherche d'informations [...] » (Paquin, 2003, 43) L'auteur ajoute qu'au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, diverses recherches sur les vivants furent classées sous la rubrique « histoire naturelle » et qu'il s'agissait là de travaux à caractère descriptif portant sur les végétaux et les animaux. Il précise – et c'est ce dernier aspect qui retiendra notre attention – que « [l]'aspect descriptif de l'histoire naturelle prend la forme d'un *compendium*, d'un inventaire des savoirs en vue de porter un regard qui embrasse à la fois tous les faits et tous les mots qui leur servent d'indicateurs ou de révélateurs. » (Paquin, 2003, 44) On reconnaît ce caractère de *compendium* dans les histoires naturelles de Morency, qui incluent pour chaque animal ou végétal abordé une grande variété de renseignements issus de diverses sources et provenant de ce que nous nommerons ici différents « modes de connaissance ». En effet, le poète et naturaliste rassemble dans *L'œil américain* ses propres observations sur le terrain, des anecdotes relatant des moments familiers ou exceptionnels au contact de la nature, des extraits d'anciens récits d'explorateurs européens venus en Amérique, des informations factuelles – et parfois chiffrées précisément – tirées de divers ouvrages d'entomologie, d'ornithologie, de biologie ou de botanique; il inclut également des mythes, des contes et légendes, des superstitions, quelques remarques sur les différents noms attribués aux arbres, plantes et animaux selon les contextes culturels; il expose les multiples usages de certaines espèces

végétales ou animales – usages médicaux, alimentaires, d’agrément, fabrication d’outils, d’abris et de moyens de transport, confection de vêtements, d’ustensiles, d’objets d’art, chauffage, éclairage... Cette somme de renseignements variés que livre Pierre Morency sous chacun des vingt-trois titres composant *L’œil américain* s’apparente à l’« inventaire des savoirs » que proposait l’histoire naturelle en tant que discipline scientifique; de plus il semble que Morency cherche lui aussi, à travers l’exposition de cet inventaire, à « porter un regard qui embrasse à la fois tous les faits et tous les mots » désignant ou révélant la plante, l’oiseau, l’arbre ou l’animal sur lesquels il se penche. La multiplication des points de vue et des modes de connaissance employés pour observer le monde naturel s’articule dans le texte à la volonté dont témoigne l’auteur de *mieux voir* le monde.

Dans l’article déjà cité, Jacques Paquin souligne l’importance, pour l’histoire naturelle, de la description en tant que figure du discours. Nous remarquerons que Pierre Morency a lui-même abondamment recours à de telles figures tout au long de *L’œil américain*. Les descriptions de plantes ou d’animaux en évoquent notamment l’apparence, le comportement, la sonorité, l’impression qu’ils font sur l’observateur, et parfois le caractère et la personnalité dont ils semblent doués. Ces dernières dimensions descriptives, qu’on pourrait nommer « intérieures », retiendront notre attention dans des portions subséquentes de ce chapitre. Pour le moment, considérons principalement les passages consignant les apparences, les corps, l’allure, les couleurs et les textures – que l’auteur rend souvent à la façon d’un peintre. Par exemple, à propos du Râle de Virginie, il écrit : « je savais qu’il avait un long bec incurvé, que ses couleurs sont des harmonies tranquilles : tête grise, dos brun frotté de roussi, poitrine orange rosé, ventre gris avec des

rayures blanches » (34). Puis, regardant de très près une buse à épaulettes rousses : « J’essayais de graver ses couleurs dans ma mémoire : poitrine et ventre rousseâtres finement rayés de blanc; épaulettes d’une teinte roux vif; queue rayée sur le sens de la largeur » (263-264). Parfois les représentations mettent en scène les lecteurs en tant que témoins, qui regardent eux-mêmes directement l’animal décrit par Morency. Dans le passage qui suit, par exemple, l’auteur imagine l’apparition d’un bel oiseau, que les lecteurs pourront regarder de près :

C’est le Jaseur des cèdres, facile à reconnaître puisque c’est notre seul oiseau huppé portant au bout de la queue une bande jaune. La proximité vous fera tout de suite voir le masque noir liséré de blanc qui lui traverse le front et les yeux. Les couleurs du plumage vont du gris au brun frotté de fauve. Mais ce qui vous surprend le plus dans l’habit du jaseur, c’est la texture même des plumes, qui sont si fines et si bien tassées contre le corps qu’elles évoquent un tissu où se mêlent la soie et le velours. (204)

Le langage et l’attention aux détails rappellent le travail d’un peintre naturaliste comme Audubon. De plus, la façon d’impliquer les lecteurs dans la description contribue à une impression de proximité avec l’oiseau, dont on peut voir jusqu’à la texture des plumes.

Par ailleurs Pierre Morency, en plus de détailler l’apparence individuelle des plantes et animaux qu’il observe, dépeint aussi des scènes plus larges incluant de nombreux individus, souvent en mouvement. Ainsi par exemple, l’auteur évoque « les acrobaties aériennes » qu’exécutent au printemps les hirondelles bicolores à proximité de leur nid; leurs arabesques, boucles, vols planés, leurs descentes et remontées sont présentés comme autant de figures formant une chorégraphie naturelle (48). Ailleurs, le spectacle – moins joli mais aussi fascinant – d’un groupe de chauves-souris logeant dans un grenier est rapporté avec précision : les chauves-souris immobiles, en « grappes serrées », ainsi que celles qui s’envolent, « de ce vol erratique, irrégulier, assez semblable

à celui des papillons » (93). Dans l'histoire qui raconte les liens étroits unissant l'Asclépiade et le papillon Monarque, l'auteur dépeint le « prodigieux ballet naturel » que forment les papillons dans une de leurs aires d'hivernation (321-322). De tels mouvements aériens dans lesquels se fondent une multitude d'insectes ou d'oiseaux retiennent particulièrement l'attention de l'auteur. Celui-ci s'applique par exemple à qualifier le comportement d'une bande de bécasseaux alertés par sa présence, qui formeront « une constellation », une « mouvance aérienne » bougeant ensemble dans plusieurs directions, parfaitement synchronisés, « avec une rapidité d'aurore boréale » (138). Ailleurs, Morency évoque ainsi un vol de Bruants des neiges :

Je vis soudain venir dans ma direction une sorte de petit nuage clignotant qui voyageait à folle allure. Cela émettait, en remuant, un fouillis de reflets noirs et blancs. Et cela tournait, virevoltait au-dessus de ma tête, s'exprimait dans un bruissement cristallin, un pétilllement très fragile. (333)

Dans ce dernier extrait, l'impression visuelle s'accompagne d'une impression sonore. Tout au long de *L'œil américain*, l'auteur proposera des descriptions des chants, cris et sons divers qui émanent des paysages qu'il parcourt. En fait, la dimension sonore du monde naturel est certainement évoquée avec autant de nuances et de détails que la dimension visuelle. L'intérêt particulier que porte le poète-naturaliste aux oiseaux y est sans doute pour beaucoup<sup>11</sup>; cependant cette prédilection affichée pour les oiseaux n'exclut pas une attention portée à l'univers sonore des mammifères et des insectes, nous pourrions le constater.

On aura remarqué que la plupart des descriptions visuelles que nous avons relevées puisaient dans les champs sémantiques soit du spectacle, des arts de la scène ou des arts plastiques, soit des phénomènes célestes – qui eux-mêmes apparaissent comme des

---

<sup>11</sup> Cette prédilection se confirme dans le deuxième volume de la trilogie, intitulé *Lumière des oiseaux*.

« spectacles naturels ». En ce qui a trait aux descriptions auditives, nous verrons qu'elles font appel principalement à deux réseaux d'images – qui parfois se conjuguent dans une même évocation. En effet, outre quelques sons comme les « martellements » du Pic ou les « crissements » d'une certaine espèce de Cigale, la plupart des sons de la nature dont rend compte Pierre Morency s'inscrivent soit dans le registre de la musique et des concerts, soit dans celui de ce que j'appellerais les « voix émotives » – allant des rires jusqu'aux plaintes.

Le chant vif de l'Hirondelle bicolore est « un fin ruissellement de notes liquides ponctué de deux ou trois glouglous » (47). Quand la Sittelle chante, on dirait une « petite trompette [...] jouée par un lutin » (119). Après avoir entendu la Maubèche chanter, le narrateur raconte : « Parfois même les sifflements se terminaient par une sorte de trille aigu et frémissant. Le concert dura quelques minutes. » (131) Ailleurs, Morency enjoint ses lecteurs à tendre l'oreille au chant de la cigale : « Écoutez le timbre s'enfler en crescendo, écoutez-le devenir de plus en plus strident, atteindre une tonalité quasi mugissante pour brusquement s'affaiblir, devenir plaintif, s'évanouir. » (149) En y regardant de près, le naturaliste verra que le corps du mâle de la Cigale comporte un instrument de musique comparable à un orgue (151). Pour sa part, le grillon « est un violonneux » qui porte en permanence son instrument sur son dos (309). À l'aide de ce violon, le grillon joue « sa musique pleine de sérénité et d'allégresse » (306); à la fin de l'été, on le trouvera dans les herbes, « en plein récital » (306). Le paysage sonore est en effet animé de récitals et de concerts offerts non seulement par des solistes naturels, mais aussi par des ensembles. Ainsi par exemple, au printemps à Québec, « les oiseaux

célèbrent la disparition de la neige par une symphonie de voix mêlées » (331). Dans le nord du pays, les peuplements d'épinettes abritent « des chants les plus allègres » :

Dans les bois humides, paradis des geais et des tétras, monte le chant serein des grives, circulent les phrases des fauvettes infatigables, claironnent les pinsons du Nord pendant que les roitelets, de la cime des hauts fûts, déroulent un des airs les plus revigorants du monde. (226)

Ceci fait dire à Morency que l'épinette est « porteuse de musique ». Si l'auteur de *L'œil américain* invite explicitement les lecteurs à regarder attentivement la nature, ses histoires naturelles incitent tout autant à écouter – même les arbres.

Le second réseau d'images servant à évoquer les sons du monde naturel donne souvent l'impression d'une proche parenté entre les voix animales et les voix humaines. Considérons quelques exemples. Le narrateur se rappelle la première fois où il a entendu le Râle de Virginie près de chez lui : « C'était des cliquetis, des ricanements, des hennissements drolatiques, des jacassements inhabituels. » (32) Pour sa part, « le Râle de Caroline est plus comique à cause des ricanements qu'il fait débouler de l'aigu au grave, nuit et jour, quand il est en voix » (33). La Sittelle à poitrine blanche, elle aussi, semble rire, d'« une sorte de rire malicieux » (119). Le porc-épic, quant à lui, « possède un langage vocal très élaboré » où semblent se mêler tristesse et gaieté. « Plusieurs personnes circulant dans les bois en octobre ou en novembre ont entendu des cris bizarres, très perçants, évoquant de longs sanglots nasillards se terminant en éclats de rire. » (184) : c'est la voix du porc-épic. Enfin, le chant du coyote donne une « impression de douleur écorchée » (194) qui bouleverse l'auditeur humain :

Quand on a un jour entendu hurler un coyote, on ne peut oublier cet accent de douleur plaintive qui semble jaillir du plus profond de lui-même. C'est un flot de jappements sourds, gutturaux, suivis d'un hurlement aigu, un cri déchiré empreint d'une tonalité obsédante. C'est une des plus graves évocations de la nature sauvage. (192)

De l'ensemble des descriptions visuelles et sonores que nous avons relevées, on pourra tirer quelques remarques générales. D'abord, par son art de décrire et d'évoquer le monde naturel, Pierre Morency cherche certainement, avec le souci du naturaliste, à faire en sorte que les lecteurs se représentent les plantes, insectes et animaux qui font l'objet de ses histoires naturelles; l'auteur fait appel aux sens de ses lecteurs, les incite à regarder, à écouter – même en imagination. Par ailleurs, son art de la description sollicite également l'émotion des lecteurs. L'insistance de l'imagerie des arts – peinture, spectacles, ballets, concerts, récitals, etc. – avec l'impression que ces « arts naturels » laissent sur le narrateur concourent à mettre en évidence la dimension esthétique du contact avec la nature, et font valoir l'émotion esthétique comme un élément important de la relation qu'entretient l'humain avec le monde naturel. De plus, les descriptions laissant entendre des échos entre voix animales et voix humaines font du même coup entendre des échos entre émotions animales et humaines. Dans ces passages – comme celui, notamment, portant sur le chant du coyote –, l'émotion que traduit le narrateur est peut-être en partie esthétique, cependant elle procède sûrement aussi d'une forme d'empathie (cette empathie qui nous fait reconnaître dans la voix, le regard ou la posture d'un animal quelque chose d'émotif qui ne nous est pas étranger). Nous reviendrons sur ces dimensions des relations entre humains et animaux, dans la troisième partie de ce chapitre intitulée « Émotion et émerveillement ».

Il faut ajouter que les descriptions du monde naturel que nous avons examinées jusqu'à maintenant participent surtout à la dimension poétique de l'œuvre de Pierre Morency. L'auteur recourt aussi à un langage plus technique dans ses histoires naturelles, lorsqu'il s'agit d'aborder des particularités anatomiques notamment – un piquant de porc-

épique, l'œil du hibou ou l'aiguille qui sert de bec à la cigale, par exemple. Nous aurons l'occasion de lire quelques-unes de ces descriptions plus techniques dans une prochaine partie de ce chapitre; à ce moment-là, nous verrons comment les détails techniques et les informations chiffrées qui les accompagnent parfois servent souvent à faire valoir des « merveilles » du monde vivant. Mais à ce point-ci de notre lecture, retenons surtout cette caractéristique des histoires naturelles de Morency : elles conjuguent discours scientifique et discours poétique, faits observables et impressions personnelles, informations et émotions. Dans sa préface, Jacques Brochier remarque avec justesse que la « patience active » de Morency parmi le monde naturel se trouve « traduite dans son vocabulaire précis, imagé aussi, technique et poétique » (13). Le langage est celui d'un naturaliste et poète, qui nous invite à élargir et affiner non seulement notre regard (et tous nos sens) devant le monde naturel, mais aussi notre rapport émotif avec ce monde. Jacques Paquin souligne que les histoires naturelles de Morency s'inscrivent dans la tradition des naturalistes poètes du XIXe siècle, plus particulièrement « le poète et essayiste américain Henry David Thoreau dont le journal et l'œuvre culte, *Walden ou La vie dans les bois* (1854), apparaît comme une source constante de références » (2003, 47). Dans l'esprit des naturalistes poètes comme Thoreau, Morency « tente d'unir science et poésie, cette dernière permettant de transcender le regard sur les faits naturels et de dépasser le seul souci d'exactitude scientifique » (2003, 47). La dimension poétique du texte permet l'expression d'une émotion, d'une exaltation face aux faits naturels observés. L'auteur de *L'œil américain* « veut apporter des faits, mais dans le dessein avoué de célébrer les éléments de la nature avec lesquels il entre en contact » (2003, 47).

La nature dans *L'œil américain* est prodigue en sensations; et un seul paysage est inépuisable pour qui sait être attentif : « Vivrais-je cent ans que je n'arriverais sans doute pas à mettre des mots sur tout ce qui, en ce lieu, depuis le temps que je le fréquente, s'est offert à mes sens. » (127) Cette nature apparaît également riche en émotions; aussi Morency dès les premières pages de *L'œil américain* insiste sur cet aspect émotif de la relation entre l'humain et le monde naturel : « Ce que je veux dire en réalité, c'est que tout être vivant, à quelque règne qu'il appartienne, porte en lui une “ extraordinaire jubilation ” à laquelle nous sommes invités à puiser. » (21) Cependant, cette « extraordinaire jubilation » ainsi que tout ce que la nature offre à nos sens – pour reprendre les expressions de Morency – requièrent de l'individu une attention soutenue : cette « présence active » que Morency oppose dans son texte à l'image du promeneur distrait. Cette idée est fondamentale dans *L'œil américain* et se trouve mise en scène dès les premières lignes. L'histoire intitulée « L'exubérance » s'ouvre en montrant deux amis qui, attirés dehors par le premier soir vraiment printanier dans leur ville, entendent chanter une grive des bois. Ils restent là, « debout sur le trottoir, figés dans le ravissement » (17). Plusieurs autres promeneurs, motocyclistes et automobilistes sont aussi dans les rues du quartier; toutefois l'histoire suggère que seuls les deux personnages du début écoutent le chant de la grive et des autres oiseaux profitant eux aussi de ce soir de printemps :

Les promeneurs qui nous frôlaient devaient bien se demander ce qui nous tenait ainsi dans l'extase, mais personne ne s'est arrêté, personne n'a tendu l'oreille vers cette plénitude qui montait en musique du fond d'un petit jardin clôturé. Personne non plus n'a levé la tête vers le ciel où criaient, bien en vue, deux engoulevents en chasse. (18)

La répétition de la formule « personne ne s'est arrêté », « personne n'a tendu l'oreille », « personne n'a levé la tête » signale l'importance qu'accordera l'auteur, tout au long de *L'œil américain*, à l'entreprise d'éveiller l'attention des lecteurs, d'exhorter chacun à remarquer l'exubérance du monde naturel. C'est avec « L'exubérance » que Morency ouvre *L'œil américain*, pour tout de suite mettre en contraste une tendance humaine à l'inattention, avec une profusion naturelle qui sollicite à chaque instant notre présence :

Tout a été découvert, sommes-nous portés à penser dans nos moments de lassitude. Pendant ce temps-là, dehors, une exubérance à chaque seconde se renouvelle, les racines travaillent, les sources montent, les poissons fulgurent dans le torrent, les écorces crient, les feuillages se peuplent de nids, les nids répandent des chants, les gazouillis répondent à des feulements, [...] (22-23)

L'auteur déploie abondamment la belle énumération (que j'abrège ici), pour traduire cette exubérance qui s'offre aux sens. Puis il clôt cette première histoire avec une exhortation à l'attention, qui donne le ton à l'ensemble de ses histoires naturelles : « Que jamais ne nous déserte cet éclair qui nous tient aux aguets! » (23)

### **Avoir l'œil américain**

Le texte qui ouvre *L'œil américain* présente brièvement l'histoire et la signification de cette expression que Pierre Morency a choisie pour titre du premier volume de sa trilogie (et auparavant comme titre de la série d'entretiens radiophoniques qui est à l'origine de l'écriture des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*). Dans le contexte de notre étude, c'est le sens que prête l'auteur lui-même à cette expression qui retiendra notre attention. Morency écrit : « *Avoir l'œil américain*, n'est-ce pas également se pourvoir de l'aptitude à entendre ce que nous écoutons, à voir ce qui est derrière quand

on regarde devant? » (18) Se rappelant son travail au cours de la série radiophonique où il entraînait ses auditeurs dans la nature du Nouveau Monde, l'auteur précise :

L'acquisition de l'œil américain n'avait de sens pour moi que si elle permettait de sortir de soi, d'aller à la rencontre des choses, même menues, de voir soudainement le monde s'élargir et déployer des richesses souvent invisibles au promeneur distrait. Je voulais transmettre cet éblouissement, cet extraordinaire saisissement que nous racontent, à leur manière souvent pudique, les premiers explorateurs européens à venir en terre américaine. (20)

Morency se référera en effet aux récits de quelques-uns de ces « explorateurs européens en terre américaine », pour livrer leurs impressions au sujet de certains aspects de la nature qu'ils découvrent. Dans le texte portant sur l'érable, par exemple, on peut lire des remarques écrites en 1664 par le père Louis Nicolas à propos des propriétés inflammables du bois pourri de l'érable (83-84), ainsi qu'un extrait de récit d'André Thévet, datant de 1587, vantant la saveur agréable de la sève de l'érable à sucre (84). Morency reproduit ailleurs un court extrait du récit de voyage de Jacques Cartier portant sur l'usage médicinal du thuya occidental que lui ont enseigné des Hurons (276). Ailleurs, c'est le canot que fabriquent les Algonquins avec l'écorce du bouleau blanc qui fait l'objet d'un texte ancien dont Pierre Morency retranscrit quelques lignes (169-170). Les extraits de récits de voyageurs et missionnaires européens que l'auteur incorpore à son propre texte illustrent une curiosité et un enthousiasme devant le monde naturel rencontré; et le plus souvent cet enthousiasme se porte vers les usages que font les premiers habitants du continent des différents éléments de cette nature. (Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce chapitre.) Ainsi l'image du « regard de l'explorateur » que met de l'avant Morency dans ses histoires naturelles s'ancre-t-elle explicitement dans l'histoire du continent américain, et inclut la perspective de voyageurs et explorateurs européens découvrant ce qui leur semble un « Nouveau Monde ». Cependant cette image a aussi une

portée beaucoup plus large dans le texte. D'abord Morency se réfère à d'autres espèces d'explorateurs : naturalistes, ornithologues, entomologistes, botanistes, biologistes, poètes, forestiers et folkloristes apparaissent au fil des histoires naturelles comme autant d'individus partant à la découverte de la nature. Puis l'auteur suggère que « ce regard lucidement naïf et cette ouverture passionnée » (20) constituent également une disposition d'esprit dont chacun peut faire l'expérience, même au contact de choses familières ou apparemment communes.

À la toute fin du texte consacré aux liens complexes existant entre la plante nommée Asclépiade et le papillon Monarque, l'auteur écrit :

Avoir l'œil américain, c'est cela aussi : rencontrer une plante dans un champ, la saluer en disant : « *Ave Asclepias syriaca* », s'arrêter un moment pour retourner quelques-unes de ses larges feuilles velues car là est le lieu de naissance d'un des plus opiniâtres voyageurs du monde animal. (328)

Morency fait ici allusion aux découvertes à propos du Monarque, papillon migrateur, vers lesquelles l'entraîne le simple fait de s'attarder à ce qui vit sous les feuilles de l'Asclépiade commune, cette plante qu'on peut apercevoir un peu partout au pays puisqu'elle forme « d'importantes colonies dans les friches et les lieux vagues » (318). Car si certains aspects spectaculaires de la nature sollicitent notre attention d'une façon évidente, le monde plus familier des plantes, animaux et insectes que nous côtoyons souvent distraitemment, au quotidien, recèle lui aussi des découvertes pour ceux qui savent y être attentifs. C'est principalement cette façon d'entendre l'expression « avoir l'œil américain » qui est mise de l'avant dans les histoires naturelles de Morency : adopter un regard d'explorateur afin de mieux voir ce qui est devenu en quelque sorte invisible – par habitude, par inattention, par lassitude, ou par préjugé. Les présences végétales aussi ordinaires dans notre environnement que l'asclépiade ou le pissenlit, par exemple,

dévoilent des aspects étonnants dès qu'on s'y attarde : « C'est ainsi que les plantes les plus communes prennent un surcroît de réalité quand on les regarde vraiment. » (30) Ceci implique une attention soutenue, ce que Morency appelle lui-même une « présence volontaire », et que son préfacier nomme « patience active ». Ceci implique également des changements de perspective, comme nous le verrons.

C'est bel et bien un changement de perspective que Morency propose dans l'introduction de son histoire consacrée à l'épinette, qu'il ouvre en réitérant l'idée qu'il attache à l'expression « avoir l'œil américain » :

Apprendre à redécouvrir les réalités les plus humbles qui peuplent notre décor, n'est-ce pas un art de vivre? Les arbres, par exemple, deviennent avec le temps des présences si coutumières que nous n'osons plus porter sur eux le regard du naïf, le seul pourtant à pouvoir sans effort aiguïser notre curiosité. (219)

À la suite de quoi l'auteur demande : « Comment voir vraiment les arbres? » (219) La réponse qu'il offre à ses lecteurs consiste à imaginer un autre point de vue : « Je vous propose d'acquérir l'*esprit de Deborah*. » (219) Deborah est un personnage d'un roman de Gabrielle Roy (*La rivière sans repos*) : une femme inuit qui, au cours d'un voyage la menant plus au sud qu'elle n'a jamais été, découvre « des espèces de petites créatures vertes qui ployaient avec le vent, s'agitant presque sans arrêt. » (220) Deborah, qui rencontre des arbres pour la première fois, est émerveillée par ces êtres « chargés d'une surprenante vitalité » (220). Morency songe qu'en définitive, c'est peut-être un regard comme celui-là qu'il convient d'adopter « pour voir enfin ce qu'on a désappris à regarder » (220).

S'efforcer d'imaginer qu'on aperçoit pour la première fois les choses même les plus communes dans notre environnement constitue un des changements de perspective que l'auteur de *L'œil américain* suggère. Par ailleurs, certaines histoires naturelles visent

précisément à présenter un point de vue nouveau et favorable sur des plantes ou des animaux qui sont souvent regardés d'un mauvais œil, pourrait-on dire. C'est le cas, par exemple, du texte intitulé « Simple et cousu d'or », dans lequel Morency se propose de « célébrer la fleur d'or que le soleil, dans sa force nouvelle, éparpille dans les champs au printemps » (59) : le pissenlit. Il célèbre le pissenlit en tenant bien compte qu'on le considère le plus souvent comme « le type des envahisseurs et des indésirables » (59). Au fil d'une douzaine de pages, l'auteur fait valoir les caractéristiques remarquables de cette plante; notamment sa force et son endurance, sa capacité d'adaptation à des sites extrêmement variés, l'efficacité de ses mécanismes de survie et de propagation, ses vertus médicinales pour le foie, ainsi que la saveur agréable et la valeur nutritive de ses jeunes feuilles. À ce sujet, Morency spécifie : « Elles sont actuellement la meilleure source connue de cuivre, dont l'importance dans l'organisme humain vient d'être reconnue. » (68) Puis il ajoute, à l'attention de ceux qui continueraient de voir le pissenlit comme un déplorable envahisseur des pelouses : « La manne verte est sur votre pelouse et vous pestez contre elle? » (68) L'auteur rappelle également que le pissenlit constitue une source de nourriture pour les vaches au pâturage, pour certains oiseaux, pour les papillons hâtifs qui y trouvent leur principale source de nectar, ainsi que pour les abeilles qui peuvent compter sur l'abondance de ses fleurs pour fabriquer leur miel de printemps. Pierre Morency attire notre attention non seulement sur les qualités de la plante elle-même, mais aussi sur ses affinités avec d'autres espèces (dont les humains) qui y trouvent nourriture, tonique, ou alors matériau de confort, comme c'est le cas pour les moineaux qui utilisent les soies blanches de l'akène du pissenlit pour tapisser leur nid. Après cet

éloge, l'auteur réitère le souhait de voir ses lecteurs adopter avec lui un point de vue renouvelé sur cette plante mal aimée :

Si vous avez assez de simplicité d'âme pour saluer, à la prochaine occasion, le pissenlit qui pousse à deux pas de votre porte, je n'hésiterais pas à dire que vous êtes au seuil d'une joie. Car vous êtes capable de voir, comme le poète, que « la nature n'est nulle part plus admirable que dans ses œuvres infimes ». (72)

On remarquera en outre que dans ce passage, le regard renouvelé sur la nature la plus humble et la plus commune est associé à l'accès à « une joie » – qui s'entend comme l'écho de cette « extraordinaire jubilation » sur laquelle l'auteur insiste dès les premières pages de ses histoires naturelles.

Un autre texte, celui-là portant sur le porc-épic, fonctionne aussi selon un changement de perspective visant à mettre en valeur les mérites d'un être vivant communément tenu pour peu intéressant. Plus que de la simple indifférence, c'est même de la cruauté que montrent ici les humains à l'égard de cet animal. En effet l'auteur débute son histoire par un souvenir d'enfance le mettant en scène lui-même et sa patrouille de scouts, se laissant aller à battre à mort un porc-épic ayant croisé leur chemin. Après la description de cette absurde scène de violence, l'auteur songe : « Je n'ai jamais oublié cet événement et longtemps je me suis demandé pourquoi un animal qui n'avait manifesté à notre endroit aucun signe de menace avait provoqué un tel débordement de cruauté. » (177) La suite du texte suggère que l'inexplicable cruauté de cette bande d'enfants à l'égard d'une bête qui leur était inoffensive tient probablement d'un préjugé défavorable, voire d'un certain mépris qui serait entretenu à l'endroit « de celui qui est considéré par tous comme le plus borné, le plus insignifiant des mammifères de l'Amérique de Nord » (177). L'affirmation semble un peu forte, et certainement pas nuancée (au point où elle me semble détonner avec la subtilité de la prose de Morency);

on pourra bien sûr mettre en doute le fait que ce point de vue méprisant sur le porc-épic soit partagé par « tous ». Néanmoins, en posant ce point de vue catégoriquement défavorable au début de son histoire naturelle sur le porc-épic, l'auteur met les choses en place pour l'exercice de « changement de perspective » qu'il propose. Ainsi, il convie ses lecteurs à prendre le temps de s'intéresser à cet « animal méconnu », en qui ils pourront découvrir – comme l'auteur l'a fait lui-même – « un être singulier, digne du plus grand intérêt » (177).

Morency cherchera tout au long de son texte sur le porc-épic à reconnaître les qualités particulières à ce dernier, qui ne sont pas celles qu'on admire d'emblée chez les animaux sauvages : « Je tiens à vous prévenir : le porc-épic est lent, balourd, myope et dénué, à notre égard, de toute espèce de méfiance. En ce sens il n'est pas très imposant. Mais ce ne sont pas les plus spectaculaires qui sont les plus attachants. » (177) Parmi la quantité de renseignements propres à nous rendre cet animal intéressant, l'auteur souligne que si le porc-épic nous apparaît le plus souvent « balourd, sans grâce », c'est que nous l'apercevons sur la terre ferme, où cet animal arboricole n'est pas à son aise. Son agilité se révèle lorsqu'il se déplace dans son véritable élément : « Monte-t-il dans un arbre, le voilà métamorphosé en trapéziste. » (179) Donc le porc-épic qui nous semble balourd au sol, nous apparaîtra capable de « toutes les acrobaties » (179) si on l'observe dans les arbres. Puis il y a de quoi admirer les piquants du porc-épic : une arme unique, et l'une des « plus subtiles du monde animal » (181), qui lui permet de se défendre efficacement contre presque tous les prédateurs. De plus, cet animal qui nous semble silencieux possède en fait « un langage vocal très élaboré » (184), qu'il fait entendre dans la forêt durant sa saison des amours. Morency remarque en outre que « ceux qui l'ont apprivoisé

louent sa gentillesse et sa touchante familiarité » (185). Malgré toutes les caractéristiques dignes d'intérêt que relève l'auteur au sujet du porc-épic, malgré aussi qu'il invite ses lecteurs à considérer certains de ses dons peut-être méconnus – son langage vocal, l'anatomie et le fonctionnement de son système de défense, l'agilité qu'il démontre lorsqu'il se déplace dans les arbres –, l'impression de départ n'est pas niée. Plutôt, l'auteur cherche à la nuancer et, au final, à offrir une perspective différente sur la lourdeur et la lenteur qu'on attribue souvent à cet animal : « Les balourds, les empotés, les maladroits créent dans ce monde une lenteur de bonne venue, un ralentissement de la fureur et, à leur manière, ramènent la vie à son rythme d'origine. » (185) L'apparente balourdise du porc-épic, qui au début de l'histoire suscitait mépris et même cruauté, se révèle en conclusion une qualité non pas méprisable, mais bien respectable en tant qu'elle est une sorte de vestige du rythme d'origine de la vie.

Un dernier exemple d'histoire opérant un changement de perspective retiendra notre attention. Dans le texte intitulé « Les chauves-souris et moi », Morency pose un regard curieux sur « ces malfamées du monde animal » (91). Il relate d'abord une de ses expériences de naturaliste, au cours de laquelle il a l'occasion d'observer de près une colonie de chauves-souris vivant dans le grenier d'une vieille maison. L'idée de s'enfermer dans l'obscurité avec les centaines de bêtes lui fait songer : « Dans ce sombre grenier, tu découvriras des bêtes hideuses qui vont te souiller, qui vont te mordre peut-être... » (92) Cependant sa curiosité l'entraîne, et parmi les chauves-souris en grappes ou en vol le naturaliste, une lampe électrique à la main, regarde attentivement ce qui se présente à lui : « À la fois ému, inquiet, ébloui, j'ouvrais grand les yeux et enregistrerais les images nouvelles qui s'offraient à moi. » (93) Cette occasion singulière d'observer de

près des chauves-souris permet au narrateur de remarquer pour la première fois leur vol à la fois précis et erratique ainsi que l'extrême souplesse de leur corps « capable de s'amincir au point de disparaître dans une fente où logerait à peine un crayon » (94). Les qualités remarquables qu'on peut découvrir chez la chauve-souris en prenant le temps de l'observer n'empêchent pas pour autant cette première impression de laideur qu'elle fait le plus souvent; aussi Morency confie à ses lecteurs :

Je ne tenterai pas de vous convaincre de la beauté de la chauve-souris. Passe encore quand elle est en vol et qu'elle déploie la membrane brun foncé de ses ailes. Mais une chauve-souris agrippée, enveloppée dans ses ailes comme dans un étui, suspendue la tête en bas, ouvrant une gueule garnie de petites dents acérées, n'offre pas un spectacle particulièrement agréable. (95)

La description faite ici renvoie à l'idée de la « bête hideuse » évoquée plus tôt. Cependant Morency ajoute :

Et pourtant, croyez-moi, on s'y fait! On en arrive même à trouver une certaine grâce à ce petit être dont le corps, recouvert d'une soyeuse fourrure brune, se termine par une tête velue, d'allure vive, intelligente, où les grandes oreilles prennent toute la place. (95)

Un regard attentif, et renouvelé pourrait-on dire, décèle chez cet animal une grâce, une allure vive et intelligente, qui ne sont plus les attributs de la bête hideuse, mais plutôt ceux d'« un des êtres les plus intéressants à partager avec nous cette planète » (97).

L'auteur considère l'anatomie singulière de la chauve-souris, sa proximité biologique avec l'espèce humaine – « On est toujours un peu surpris quand on apprend que la chauve-souris est plus près de l'être humain que de la souris. » (98) –, la précision et la rapidité de son vol, sa capacité étonnante de ralentir son métabolisme, ainsi que le très raffiné système d'écholocation qu'elle utilise pour se déplacer et chasser des insectes dans l'obscurité. Dans le cas de la chauve-souris, il semble que ce soit surtout les connaissances accumulées au fil de recherches et d'observations scientifiques qui

contribuent à transformer le point de vue sur l'animal qui fait d'abord mauvaise impression : en nous livrant des détails invisibles à l'œil nu en quelque sorte, en nous faisant connaître des secrets de la chauve-souris qui échappent à nos impressions directes.

Dans un paragraphe élogieux, Morency revient sur toutes les facultés, les prouesses et les singularités de la chauve-souris pour affirmer qu'elle « est une des merveilles les plus accomplies de notre planète » (104). Puis il décrit en quelques lignes les chauves-souris comme des créatures dont la réalité nous échappe : leurs origines sont lointaines dans l'histoire des vivants, leurs habitudes nocturnes nous les rendent étrangères, et leur système de communication par ultra-sons excède nos propres capacités sensorielles.

Vieilles de cinquante millions d'années, les chauves-souris ont connu les derniers bouleversements qui ont façonné l'écorce terrestre. Elles sont encore parmi nous, mystérieuses maîtresses du royaume de la nuit, parlant un langage que nous ne pouvons même pas entendre. (104)

Les propos de l'auteur soulèvent ici une conscience des limites d'une perspective humaine sur le monde vivant. En effet, même l'attention la plus patiente, même le regard le plus ouvert ne peuvent au final s'exercer que dans les limites de nos sens. Ces animaux « parlant un langage que nous ne pouvons même pas entendre » nous ramènent à une espèce d'humilité, par leur maîtrise de certains domaines du réel qui nous échappent ou nous dépassent.

Les bornes de l'expérience perceptive humaine se dessinent dans certaines comparaisons avec des animaux plus doués que les humains en matière de vision ou d'audition. Les oiseaux de proie, notamment, mettent en relief la relative pauvreté de nos sens. L'étude de l'anatomie et du fonctionnement de l'œil du Faucon pèlerin, par exemple, nous révèle que : « [I]a vision de ces oiseaux atteint [...] une précision huit fois supérieure à la nôtre! Alors qu'à grande distance nous ne voyons qu'un objet flou,

l'oiseau en reçoit une vision précise. » (269) Les limites de la vision humaine doivent parfois être un peu repoussées à l'aide d'instruments; afin d'observer un groupe de buses en vol plané dans les hauts courants d'air chaud, le narrateur se munit d'un télescope pour fouiller le ciel : « À l'œil nu, le plus souvent, on ne voit rien. » (262-263) Des nuances de la réalité sonore aussi nous échappent. Nous ne percevons, par exemple, qu'une fraction des sons émis par le Jaseur des cèdres : « Ce cri contient de si hautes fréquences sonores – des ultra-sons, en réalité – que l'oreille humaine ne capte qu'un bruissement métallique strident, très difficile à enregistrer et qui produit une impression de gaieté pétillante et d'entrain vibrant. » (211-212) Qui sait alors ce que le Jaseur des cèdres entend dans son propre chant? Morency considère cette dernière question à propos d'un autre oiseau, le Grimpereau, qui ne se laisse entendre que rarement, si bien que, ne parvenant pas à capter son chant dans la batture près de chez lui, l'auteur a recours à un enregistrement obtenu d'un spécialiste :

À la première audition, le chant, quoique agréable, ne combla nullement mes attentes. Sa minceur, me dis-je finalement, ne serait-elle pas due au fait que notre pauvre oreille humaine est sourde aux fréquences sonores élevées? Je diminuai de moitié la vitesse de l'appareil : le chant s'embellit. Ce n'est qu'en faisant jouer la bande au quart de vitesse que soudain l'extrême richesse harmonique se révéla. Je découvris alors un chant aussi complexe, aussi raffiné sur le plan des tonalités que celui si émouvant de la grive solitaire. Et j'arrivai à cette conclusion qu'une oreille de Grimpereau pouvait très bien entendre de cette manière détaillée et amplifiée le chant caractéristique de son espèce. (123-124)

En manipulant la vitesse de l'enregistrement sonore, l'homme élargit en quelque sorte son registre auditif, de sorte qu'il perçoive des nuances et des harmonies qui échappent à son oreille lorsqu'il écoute le chant du Grimpereau directement. Ce faisant, il parvient à approcher un peu plus la réalité sonore dans laquelle l'oiseau lui-même évolue. Cet

exercice s'inscrit manifestement dans l'esprit de ce que Morency entend par l'expression « avoir l'œil américain ».

En définitive, les animaux doués de facultés perceptives plus fines que celles des humains contribuent, dans les histoires naturelles de Morency, à ajouter à l'exhortation lancée dès les premières pages, à « sortir de soi » et « aller à la rencontre des choses ». En signalant les relatives insuffisances de nos sens, en rappelant que nous ne percevons toujours qu'une fraction et qu'une version de la réalité, l'exemple des animaux évoluant dans une réalité sensorielle différente de la nôtre – et sous certains aspects plus riche – incite à d'autant plus de vigilance, d'attention, et aussi d'imagination. En effet, le monde des chauves-souris, des oiseaux de proie ou du grimpeur est fait d'une richesse d'impressions et de perceptions que nous ne pouvons qu'imaginer; cependant cette imagination sera elle-même d'autant plus riche qu'elle puisera à même des observations attentives.

Dans un texte portant sur le Grand Duc, Morency, après avoir fait l'éloge de l'acuité visuelle et auditive extraordinaire de cet oiseau, conclut en évoquant un paysage forestier animé des sons que le Grand Duc perçoit sans doute clairement – mais qui pour l'oreille humaine restent imprécis. Les ululements du Grand Duc, songe l'auteur, ne révèlent-ils pas la présence « parmi nous des êtres pour qui la forêt est, le jour comme la nuit, une vaste polyphonie de cliquetis, d'imperceptibles couinements, de froissements, de plaintes mêlées à des chants? » (256) Puis l'auteur clôt ce texte sur une note qui fait écho à la formule que nous avons relevée dans « L'exubérance » : « Que jamais ne nous déserte cet éclair qui nous tient aux aguets! » (23) Ici, après avoir longuement considéré cet animal qui semble tout voir et tout entendre – en comparaison avec les humains –,

Morency conclut : « Le Grand Duc nous invite à ouvrir l'œil, à tendre l'oreille. Veillons. » (256)

### **Émotion et émerveillement**

*L'œil américain* nous présente un monde naturel abondant en découvertes, même dans ses présences les plus communes, pour qui sait regarder attentivement et garder l'esprit ouvert. Ces découvertes s'avèrent intéressantes en elles-mêmes et font l'objet de descriptions et d'explications souvent minutieuses. Cependant il apparaît que c'est aussi l'émotion suscitée par la découverte qui est recherchée dans l'entreprise du naturaliste et poète. Dans le texte ouvrant *L'œil américain*, Morency écrit ceci à propos des excursions qui le conduisent dans la nature :

Les voyages sur les crêtes, les traversées du froid, les attentes dans la nuit, les randonnées parmi les moustiques, les stations dans la vase et les piquants, à quoi peuvent-ils bien servir sinon à nous donner d'une plante, d'un animal, d'un oiseau cet éclair qui met le corps en émoi et qui saisit l'esprit d'une ivresse si rare. (21)

Ce grand plaisir du corps et de l'esprit auquel l'auteur fait référence dans ce passage sera évoqué à maintes reprises. Quelques autres moments du texte laissent entendre des variations de cette émotion et confirment l'impression que laisse la phrase citée ci-haut : cet émoi est toujours agréable et recherché. Par exemple, quand il relate son premier printemps sur la batture du Saint-Laurent, le narrateur se rappelle qu'en apercevant les milliers d'oies fouillant la vase, il se sentit « déborder » (28). Un peu plus tard au cours de cette même année, l'homme découvre des râles près de chez lui; pour introduire cet événement dans son récit, il choisit la formule suivante : « je connus une joie » (32). Puis il ajoute un peu plus loin : « Un enthousiasme fou me submergea » (32-33). Ailleurs dans le texte, l'auteur raconte ainsi l'arrivée annuelle des hirondelles : « Un bon matin, filtre à

travers la fenêtre un gazouillis qui me transmet une joie mêlée d'excitation. » (47) Ce dernier terme réapparaît dans un passage mettant en scène le narrateur et son enfant écoutant ensemble chanter un hibou; l'homme raconte : « Une douce excitation nous retint sur place dans l'attente d'autres cris. » (250) Après un moment de silence, lorsque le hibou recommence à chanter, ce chant transforme « les secondes en petites éternités toutes pleines de cette joie fébrile qui nous fait espérer l'extraordinaire » (250). Parfois, le narrateur croit deviner l'émotion chez quelqu'un d'autre; c'est le cas dans un passage où il considère un vieil homme offrant des morceaux de pain à quelques pigeons dans un petit parc urbain :

À bien observer le visage de ce vieillard, on devine que circule en lui quelque chose de léger et de grave, une chaleur peut-être. S'agit-il de ce mélange grisant de crainte et d'exaltation qui nous visite quand l'animal sauvage se rapproche de nous? La confiance fait toujours exulter. (240)

C'est manifestement la joie qui domine cette émotion de l'humain au contact de la nature dans le texte de Morency. On remarquera au fil de la lecture que cette joie est le plus souvent mêlée d'émerveillement. Aussi, dans le cadre de notre étude, nous considérerons cette émotion et cet émerveillement ensemble, comme deux composantes d'une même réaction de l'humain au contact du monde naturel.

Plusieurs dimensions du monde naturel apparaissent comme des sources d'émotion et d'émerveillement dans le texte; ces dimensions peuvent être comprises selon cinq grandes catégories, que nous identifierons comme suit : 1) Beauté et grâce; 2) Vitalité et exubérance; 3) Performances; 4) Énigmes et mystères; 5) Cohabitation et moments partagés. Évidemment les animaux et plantes observées suscitent parfois l'émerveillement pour plusieurs raisons correspondant à différentes catégories délimitées ci-haut – celles-ci se chevauchant aussi parfois. Ces catégories nous serviront simplement

à attirer notre attention sur ce que le texte de Pierre Morency met en relief dans sa représentation des rapports entre l'humain et le monde naturel.

Avant d'examiner quelques exemples illustrant l'importance de chacune de ces cinq dimensions du monde naturel représenté dans *L'œil américain*, signalons que l'idée de « merveille » et du « merveilleux » traverse l'ensemble de la représentation de la nature dans ce texte. Chaque dimension de la nature relevée ici apparaît non seulement comme source d'émerveillement pour l'humain, mais constitue aussi une « merveille » en elle-même. La beauté d'un chant, l'énergie déployée lors d'une longue migration, ou la vitesse extraordinaire d'une course, par exemple, pourront être vues comme autant de merveilles de la nature.

### ***Beauté et grâce***

Le monde naturel que dépeint Pierre Morency est beau. La beauté et la grâce sont des attributs réitérés de l'allure, des corps, des mouvements, des groupements et des chants rencontrés dans le paysage; et elles suscitent l'émotion et l'émerveillement du narrateur ainsi que des témoins qu'il cite au fil de son récit. Nous discuterons sous peu de la dimension esthétique de cette émotion, mais d'abord signalons la part d'étonnement qu'elle comporte; car il faut se rappeler le sens du verbe « émerveiller », soit : frapper d'étonnement et d'admiration. Ici, nous nous référons à l'écrivaine américaine Annie Dillard<sup>12</sup> qui, réfléchissant à « l'inextricable complexité » du monde et au foisonnement des possibilités dont naît chaque forme vivante, s'émerveille : « le plus étonnant, c'est que toutes les formes ne soient pas monstrueuses, que la beauté puisse

---

<sup>12</sup> Annie Dillard est une écrivaine américaine connue pour ses écrits sur la nature, en particulier *Pilgrim at Tinker Creek* (1974), que je cite ici dans sa traduction française de 2010. Les écrits de Dillard réapparaîtront au fil du prochain chapitre de cette thèse, puisque Robert Lalonde s'y réfère amplement dans *Le Monde sur le flanc de la truite*.

exister, que la grâce soit gratuite, que l'on trouve des trésors de pièces cachées, comme la chute libre de l'oiseau-moqueur » (Dillard, 2010, 222-223). Dans cette perspective, on pourrait penser que lorsque Morency remarque l'« émouvante beauté des courlis » (133), qu'il admire « un oiseau étrangement beau, d'une grâce pleine de noblesse et de sérénité » (135), ou d'autres oiseaux, encore, « superbes » avec « leur élégance tranquille, leur plumage où s'harmonisent le blanc, le gris et le roux » (134), l'auteur exprime entre autres choses l'étonnement face à la beauté – qui ne va pas de soi. L'apparition, parmi la vase et les joncs de la batture, de la grâce distinctive de tel oiseau, ou des harmonies particulières d'un plumage, peut être perçue chaque fois avec émerveillement, dès lors qu'on considère la possibilité même de cette grâce ou de cette harmonie avec le regard qu'Annie Dillard adopte dans l'extrait cité.

En outre, remarquons que si le texte de Morency semble surtout insister sur les beautés du monde naturel, il n'en exclut pas pour autant la possibilité de la laideur, ou du moins des apparences disgracieuses ou maladroites; on l'a constaté dans les histoires portant sur la chauve-souris et sur le porc-épic. Néanmoins dans ces deux derniers cas, on a vu que l'allure repoussante de l'une comme la balourdise de l'autre étaient en quelque sorte rachetées par un changement de perspective qui attirait notre attention sur d'autres caractéristiques remarquables. Une autre allusion à la laideur retiendra notre attention, parce qu'elle illustre momentanément dans le texte un ensemble associant le laid, l'invisible et le mort; et ceci s'oppose directement à tout un réseau d'idées et d'images qui associent le beau, le visible et le vivant tout au long des histoires naturelles de Morency.

Dans une description du long processus reproductif de la cigale, l'auteur explique d'abord comment se déroule la ponte sur un arbre, puis il précise qu'après leur incubation les œufs donneront naissance à des larves qui iront rejoindre le sol à l'aide d'un fil qu'elles secrètent. Puis il conclut : « Sur la terre ferme, ces êtres disgracieux choisissent l'endroit propice où ils creuseront pour s'enfouir. C'est sous terre, dans la non-lumière, dans ces strates de mort où pullulent des bêtes sans yeux, qu'ils passeront la quasi-totalité de leur existence. » (152) L'apparition de « la non-lumière » et « des bêtes sans yeux » dans un texte porté par l'idée de « voir » est notable. Aussi, le monde sous-terrain évoqué dans ce passage semble l'antithèse du monde vivant et visible célébré dans *L'œil américain*. (Néanmoins ces deux mondes sont liés; ici manifestement dans le cycle où se déroulent naissances, vies et morts. La fin de l'histoire sur la cigale raconte qu'après plusieurs années passées dans les strates de mort, la larve émergera pour accomplir « sa métamorphose au soleil » (153).) Cette opposition qui s'ébauche dans le texte nous servira de point de départ à une réflexion sur le rapport entre l'observateur humain et la beauté du monde naturel – puisque ce rapport est important dans les histoires naturelles de Pierre Morency.

Dans *Les origines animales de la culture* (2003), le philosophe et éthologue Dominique Lestel se penche sur les travaux d'un zoologue suisse, Adolf Portmann, qui s'est intéressé à cette « exigence d'avoir à paraître » qu'ont les animaux. Portmann est intrigué par des questions comme : « Pourquoi les ailes des papillons et les robes des différentes espèces de zèbres ont-elles ces superbes motifs que l'homme peut réellement admirer? Pourquoi y trouve-t-on une telle variété? » (Lestel, 262) Le zoologue refuse les habituelles réponses utilitaristes à de telles questions, étant d'avis que les explications sur

lesquelles elles se fondent « ne sont pas satisfaisantes parce qu'elles considèrent que la livrée de l'animal est nécessairement le sous-produit d'un phénomène plus important et qu'elle ne peut pas avoir été conçue en tant que telle comme d'autres organes tels que le cerveau ou la patte » (Lestel, 263). Portmann propose donc une conception différente de l'organisme dans laquelle l'apparence extérieure – qui se décline en parures, dessins, contrastes ou harmonies de couleurs, textures, contours, etc. – joue un rôle, non pas secondaire ou subordonné au développement d'organes comme le cœur ou le cerveau, mais plutôt un rôle important en lui-même. Ceci le conduit à formuler un ensemble d'observations sur ce qu'il appelle « les organes de l'apparaître », qu'il juge comparables sur le plan morphologique aux organes de la respiration ou de la perception par exemple. Sans entrer dans le détail des travaux du zoologue, retenons simplement pour les fins de notre lecture qu'en définitive ce qui motive les recherches de Portmann, c'est qu'il est sans cesse « intrigué par la continuité structurale qui existe entre les parties cachées et les parties visibles d'un organisme, ainsi que par les discontinuités visuelles qui les séparent » (Lestel, 264). C'est parmi les parties visibles que se forment ces « objets de contemplation », tels les motifs sur les ailes des papillons ou la livrée des zèbres, ou encore l'agencement minutieux des couleurs des plumes du canard. Dans ses recherches sur une morphologie de l'apparaître, Portmann arrive à la conclusion que ce n'est pas tant le couple externe/interne qui est déterminant en cette matière que le couple du visible et du caché. Ainsi les « superbes motifs que l'homme peut réellement admirer » seraient faits pour être vus et admirés – et pas seulement par des humains.

Bien entendu, il ne s'agit pas ici de juger de la validité scientifique des hypothèses du zoologue, mais simplement de considérer les questions qui l'intriguent et la

perspective qu'elles ouvrent. Les idées de Portmann me semblent intéressantes au regard de la démarche du naturaliste et poète de *L'œil américain* et de sa volonté affichée de *voir* le monde naturel, et célébrer ce qui est vu. Pendant que dans l'univers caché des larves de la cigale et des racines de l'arbre se déroulent toutes sortes d'activités qui échappent à notre regard, le monde visible offre ses spectacles. Bien sûr, le naturaliste pourra se pencher sur tout ce que recèle le monde caché : le lent développement des larves de la cigale, les centaines de kilomètres de racines et radicules qui nourrissent une tige de seigle (77-78), les cellules allongées présentes dans la rétine de l'œil du hibou (248-249), ou le contenu de l'estomac d'une buse, avec ce qu'il révèle de son alimentation (266). Cependant, certaines choses se présentent directement à son regard; des choses qui constituent du visible, qui sont conçues pour être vues. Aussi suffit-il au naturaliste – ou à quiconque prend la peine d'aller dehors et de regarder – d'ouvrir les yeux pour qu'un certain rapport au monde naturel se réalise.

Dans l'histoire où Morency s'intéresse au Monarque, il cède la parole à un couple de voyageurs ayant été témoins d'un « spectacle émouvant » offert par un groupe de papillons. Les voyageurs racontent :

Imaginez un flanc de montagne d'une vingtaine d'acres environ où les oyamels mexicains (sapins gris et vert) abondent et sur lesquels des millions de Monarques sont agrippés en masses grouillantes, couvrant chaque branche et le tronc tout entier, créant ainsi le plus merveilleux effet multicolore qui se puisse imaginer. On dirait que le sol est recouvert d'un superbe tapis d'Orient dans les tons or et flamme. D'autres, par milliards, emplissent l'air de leur vol langoureux. [...] On peut difficilement croire, sans l'avoir vue, qu'une féerie aussi grandiose puisse exister. (327-328)

L'émotion et l'émerveillement des témoins de cette splendeur naturelle est manifeste dans le récit qu'ils en font. Dans l'esprit des travaux de Portmann, on pourrait songer qu'une apparition aussi admirable ne peut être complètement fortuite; que la beauté

visible de chaque papillon, ainsi que celle de la chorégraphie qu'ils forment, participe d'un phénomène donné pour être saisi. Et dans l'esprit des histoires naturelles de Pierre Morency, il se pourrait que ce spectacle soit voué à produire cette « extraordinaire jubilation » à laquelle les humains seraient invités à puiser.

Cette dernière expression qu'utilise Morency trouve un écho dans un essai du biologiste américain Edward O. Wilson qui, se penchant sur différents aspects des relations entre l'humain et la biosphère, affirme : « Chaque espèce, lorsqu'on l'examine de près, est une source infinie de connaissance et de plaisir esthétique. » (2003, 171) Le biologiste considère en effet que le sentiment esthétique constitue une part importante du lien émotionnel qui nous attache à l'ensemble du monde naturel. *L'œil américain* met de l'avant ce sentiment esthétique qui nous lie à la nature; et pour examiner son traitement dans le texte, nous discuterons du cas particulier du rapport de l'humain aux chants d'animaux.

Nous avons déjà abordé la question des sons et des chants animaux dans la portion de ce chapitre consacrée aux évocations sonores dans l'écriture de Morency. On a noté que celles-ci sont le plus souvent inscrites soit dans le registre de la musique et des concerts, soit dans celui des « voix émotives ». Dans un cas comme dans l'autre, les sons d'animaux sont présentés comme déclencheurs, ou échos, d'émotions chez l'auditeur humain. On se rappellera notamment des oiseaux peuplant les bois d'épinettes et chantant ensemble « un des airs les plus revigorants du monde » (226); du grillon jouant « sa musique pleine de sérénité et d'allégresse » (306); et du hurlement du coyote, « un cri déchiré empreint d'une tonalité obsédante » qui laisse à l'auditeur une « impression de douleur écorchée » (194).

La capacité d'un chant à émouvoir est signalée dans le texte parmi d'autres caractéristiques propres à l'espèce observée. C'est-à-dire que dans cette approche poétique de l'histoire naturelle, le naturaliste tient compte de la beauté émouvante d'un chant d'oiseau tout autant que des observations sur son régime alimentaire ou ses habitudes de migration, par exemple. Le cas du Bruant des neiges l'illustre bien. Morency est d'avis que ce Bruant offre « le plus beau chant d'oiseau qu'il soit possible d'entendre au bout du monde » (332), et parmi la somme de renseignements qu'il présente à son sujet, l'auteur inclut la remarque suivante :

Les voyageurs de l'Arctique et les biologistes qui ont étudié l'oiseau dans son aire de nidification s'accordent tous pour dire que le chant du Bruant des neiges, à cause de son timbre, de sa musicalité, de sa puissance, à cause aussi du milieu absolument silencieux où il se déploie, est un des plus émouvants qu'il soit possible d'entendre. (337-338)

Il est intéressant de noter que Morency emprunte ici le point de vue de scientifiques (les biologistes ayant étudié l'oiseau) pour relayer l'impression qu'il exprimait lui-même plus tôt au sujet de ce chant exceptionnellement beau. L'auteur donne ainsi à lire, non pas seulement son propre point de vue – poétique, et qui affiche sa recherche active d'émotion puisée au contact de la nature – mais aussi une perspective plus large, laissant deviner l'existence de liens esthétiques forts entre les humains et certains animaux.

Les chants animaux – et particulièrement les chants d'oiseaux – ainsi que leurs effets sur l'auditeur humain intriguent depuis longtemps. De nombreux ornithologues, éthologues, biologistes et biomusicologues notamment y ont consacré des travaux; aussi les observations et théories abondent-elles à ce sujet. Dans l'ouvrage déjà cité, Dominique Lestel (2003) considère quelques-uns de ces travaux et propose une discussion sur les rapports entre la musique des oiseaux et celle des humains, ainsi que

sur la dimension émotionnelle qui s’y entend<sup>13</sup>. Lestel relève des études qui s’intéressent à « la compatibilité des chants d’oiseaux avec nos propres critères esthétiques » (Lestel, 210); il explique : « L’analogie entre le chant d’oiseau et la musique humaine n’est pas nouvelle. L’observation ornithologique la plus minutieuse a plutôt renforcé sa pertinence. D’un point de vue acoustique, les chants d’oiseaux sont très proches de la musique humaine » (Lestel, 217). Puis il ajoute que la proximité esthétique des musiques aviennes et humaines s’observe certainement dans la réaction de l’humain écoutant chanter l’oiseau :

Aucun musicien ne peut écouter un pinson de pinières (*Aimophila aestivalis*) pendant une minute sans être sensible à la très grande similitude qui existe entre eux et ce à quoi il est lui-même sensible. Nos expériences émotionnelles sont en règle générale difficilement comparables avec celles de l’animal, mais le chant avien est le domaine où une telle comparaison reste possible, objectivée par les audiospectrogrammes, les oscillogrammes et nos notations musicales symboliques standard. (Lestel, 219)

À ce sujet, le philosophe et éthologue conclut : « Compte tenu du fossé énorme qui sépare la vie de l’homme et celle de l’oiseau, une telle intelligibilité musicale entre les deux espèces reste incontestablement étonnante. » (Lestel, 219)

La proximité de notre sens musical et de celui d’animaux aussi différents de nous peut étonner. Peut-être plus étonnant encore est l’effet émotionnel que peut produire la musique avienne sur l’auditeur humain. Dans *Lumière des oiseaux*<sup>14</sup> (le volume qui suit *L’œil américain* dans la trilogie), Pierre Morency s’interroge au sujet de la beauté du chant des grives et d’autres passereaux : « Comment l’oiseau arrive-t-il, avec seulement

---

<sup>13</sup> Pour cette partie de mon analyse, je puiserai librement parmi les travaux qu’examine Lestel dans le chapitre IV de *Les origines animales de la culture*, qui porte sur les communications animales.

<sup>14</sup> Dans le cadre du présent travail, je limite la discussion à propos de la musique avienne; cependant cette question pourrait certainement être explorée davantage dans une lecture de *Lumière des oiseaux*, où Morency met de l’avant ses connaissances – et ses interrogations – d’ornithologue amateur. J’ajouterai au passage qu’une telle lecture gagnerait sûrement à être éclairée par l’essai du philosophe, musicien et naturaliste David Rothenberg, *Why Birds Sing* (2005), qui s’intéresse à la musique des oiseaux dans une perspective large incluant des aspects artistiques, historiques et biologiques notamment.

quelques notes, à nous émouvoir à ce point, à traduire nos propres sentiments? » (1992, 114) L'auteur ne tente pas d'explication mais laisse plutôt la question ouverte, de sorte qu'elle s'ajoute aux nombreux mystères apparaissant au fil des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Ce qui s'impose comme une certitude dans le texte, c'est l'émotion elle-même : le chant de l'oiseau *parvient à nous émouvoir*; ceux qui ont entendu le chant du Bruant des neiges *s'accordent pour dire qu'il est un des plus émouvants*. S'impose également la présence d'une forme de communication émotionnelle entre l'oiseau et l'humain : l'oiseau exprime quelque chose par son chant que l'humain reconnaît. Morency évoque souvent cette émotion qui circule entre l'humain et les animaux à travers la beauté de certains chants, et en ce domaine il privilégie le point de vue du poète, préférant l'expression d'un sentiment ou d'une impression à la recherche d'explications issues des sciences naturelles.

### ***Vitalité et exubérance***

Outre la notion d'une émotion produite par le chant de certains oiseaux et d'autres animaux, le texte de Morency pose également l'idée d'une énergie circulant parmi les vivants et s'exprimant dans des musiques animales. Dans ce cas, ce sont les chants d'insectes qui retiennent l'attention de l'auteur, et il n'est plus tant question de leur beauté que de leur vitalité. Dans un passage où il s'interroge sur la fonction du chant de la cigale, Pierre Morency donne la parole à l'entomologiste provençal J.-H. Fabre qui écrit dans ses *Souvenirs entomologiques* :

« Est-ce que l'insecte a besoin de ces effusions retentissantes, de ces aveux loquaces pour déclarer sa flamme? Je ne vois dans ces manifestations que des moyens propres à témoigner la joie de vivre, l'universelle joie que chaque espèce animale célèbre à sa manière. » (151-152)

Fabre imagine volontiers la possibilité que la cigale produise cette musique particulière à son corps « pour le seul plaisir de se sentir vivre » (152). Morency croit pour sa part « que le chant de la cigale traduit une tension, une effervescence organique liée d'une manière ou d'une autre [...] à l'instinct de reproduction » (152). Les deux hypothèses ont ceci en commun qu'elles supposent l'expression d'une énergie vitale. L'hypothèse de Fabre – que Morency choisit de citer dans son propre texte – ajoute l'idée que cette énergie est « universelle », et qu'elle s'exprime de diverses façons à travers le monde animal. Cette notion d'une énergie vitale circulant parmi le monde vivant réapparaît ailleurs dans le texte, lorsque l'auteur cède la parole au grillon qu'il écoutait tout à l'heure chanter. Le grillon dit :

« Je suis l'énergie et la santé du monde. La force qui m'habite est la même qui fait voyager les étoiles et qui donne ses pulsations au cœur des humains. Dans chacun de mes petits coups d'archet, j'exprime, à ma manière, toutes les ondes sonores, des plus subtiles aux plus vigoureuses, qui traversent la terre. » (313)

Cette énergie relie donc l'humain à l'ensemble du monde non humain dans la vision déployée par l'auteur.

Si cette force vitale se manifeste dans certains chants de la nature, elle apparaît par ailleurs dans le foisonnement et l'exubérance des présences vivantes. Déjà dans la présentation du paysage de la batture qui sert d'ancrage à *L'œil américain*, l'abondante vitalité de la nature se manifeste. L'auteur se rappelle un lieu où « les oiseaux étaient abondants » et où « les moustiques, guêpes, libellules, mouches tigrées et bourdons [...] foisonnaient également » (28). Il rencontre là les Oies des neiges « qui se réunissent par dizaines de milliers » (28), et qui le réveillent au matin avec leur « tumulte d'abois et de jacassements » (28). Dans ce paysage de la batture, chaque mois et chaque saison

« ramènent une profusion de plantes et d'animaux » (127-128); et cette abondance de vies renouvelle sans cesse « l'enchantement » du narrateur.

Morency s'émerveille devant la vitalité d'individus ou d'espèces – le Pinson qui lance « des trilles énergiques » (28), ou les Jaseurs des cèdres qui se montrent, durant leurs ripailles, « des vivants au métabolisme endiablé » (212) – autant que devant celle qui anime des mondes complexes, comme l'univers de l'écorce de l'arbre « où grouillent des multitudes » (124), ou la forêt du soir dans laquelle les oiseaux nocturnes chassent, s'appellent et vivent « intensément » (251). L'exubérance du monde naturel est constamment observée, affirmée et célébrée.

### *Performances*

Parfois, il semble que cette immense vitalité se manifeste de façons particulières, dans ce que nous appelons ici des « performances ». Parmi les renseignements variés qu'inclut Pierre Morency dans ses histoires naturelles, les faits mesurables concernant toutes sortes de capacités, animales ou végétales, occupent une place importante. Vitesse de course ou de vol, distances parcourues, volume d'eau exsudé, acuité sensorielle, endurance, force ou longévité sont l'objet d'admiration. Les exemples sont nombreux; aussi en présenterons-nous quelques-uns qui donnent une idée de la façon qu'a l'auteur d'aborder ces phénomènes, puis nous en tirerons des remarques générales. Considérons les passages suivants au sujet des performances extraordinaires du monde naturel :

À propos du Grillon à corne, « cet inlassable chanteur » et « un de nos meilleurs musiciens nocturnes », l'auteur écrit : « On a calculé [qu'il] produit, en une heure, cinq mille quatre cents stridulations et qu'il chante, en moyenne, douze heures par nuit. En soixante nuits, il aura répandu dans la nature quatre millions de coups d'archet. » (311)

Le vol des Martinets ramoneurs « peut atteindre la vitesse de cent cinquante kilomètres à l'heure. Ce qui en fait un des oiseaux les plus rapides du monde » (236).

Au sujet des oiseaux migrateurs, l'auteur écrit : « Certains, comme la Barge hudsonienne, exécuteront, sans escale, une migration de cinq mille kilomètres qui les mèneront de la Terre de Feu jusqu'à la baie de l'Ungava. » (131-132) Puis il ajoute : « Leur ténacité émeut, leur rapidité émerveille [...] » (132)

Sur le Lièvre blanc de l'Arctique, Morency note que « pendant des jours, il peut demeurer immobile, sans manger, le dos tourné aux vents les plus aigus du Grand Nord » (292). Il commente ensuite : « Tous ceux qui l'ont connu ont été éblouis par la résistance, la rapidité, la familiarité et l'esprit ludique de cet animal que certains ont nommé : la merveille la moins connue de la faune nord-américaine. » (292-293)

Le cousin du lièvre blanc, celui qu'on appelle le « lièvre à raquettes », « notre champion de la course est également un des meilleurs sauteurs parmi les mammifères américains » (295). L'auteur explique : « Un lièvre aux abois peut atteindre une vitesse soutenue de cinquante kilomètres à l'heure en effectuant des sauts de cinq mètres de longueur. Si l'on pouvait organiser une compétition à laquelle participeraient les plus véloces sprinters du monde, le lièvre se classerait troisième, après le guépard et l'antilope. » (295)

Afin d'illustrer la portée de la vision du hibou, Morency écrit : « Bref, pour voir, un hibou a besoin de cent fois moins de lumière qu'un humain. La flamme d'une chandelle placée à cent cinquante mètres en pleine noirceur lui suffit pour voir parfaitement ce qui se passe au sol. » (249) Ceci lui fait dire que l'œil du hibou « est une des merveilles du monde animal » (248).

Concernant les Bruants des neiges, l'auteur explique : « Adaptés à la neige, ils le sont si parfaitement que même leur sens de la vue a acquis une acuité de perception à peine imaginable. » (335) En effet, lorsque ces oiseaux veulent repérer une source de nourriture, ils s'envolent si haut que nous les perdons de vue. « C'est de là-haut dans le ciel qu'ils surveillent les environs et de là-haut qu'ils découvrent dans un pré enneigé la présence de graines minuscules. C'est un peu comme s'il nous fallait trouver des pommes en survolant les vergers à bord d'un avion! » (335)

En considérant l'anatomie des Pics, Morency nous invite à nous « émerveiller devant la parfaite puissance que la nature a mise dans des corps souvent menus » (115). En effet, les muscles perfectionnés dans le cou et la tête du pic « le rendent capable de plonger dans le bois, plusieurs milliers de fois par jour, le ciseau à froid de son bec » (116); ceci fait dire à l'auteur que la tête du pic « est un des grands raffinements de la vie animale » (116).

Morency cite un biologiste spécialiste du système d'écholocation des chauves-souris qui affirme : « Gramme pour gramme, watt pour watt, le sonar des chauves-souris est des centaines de milliards de fois plus efficace et plus sensible que les sonars construits par l'homme. » Morency ajoute que le phénomène « émerveille par sa perfection » (102).

À propos de la façon dont les arbres boivent et transpirent, l'auteur explique : « [L'arbre] est en réalité la plus remarquable pompe qui soit : silencieuse et constante. On a calculé qu'un arbuste de quelques centimètres de haut soutire de la terre quelque quarante-cinq litres d'eau par jour pour alimenter ses feuilles. Un chêne adulte en pompe quotidiennement près de sept cents litres. » (77)

Au fil de ses descriptions et explications, l'auteur convie les lecteurs à apprécier avec lui les performances extraordinaires du monde naturel. Il les invite à s'émerveiller eux-mêmes devant l'inlassable chanteur qu'est le grillon, devant la rapidité et la ténacité des oiseaux migrateurs, la vitesse de la course du lièvre ou du vol du martinet ramoneur, la puissance logée dans le menu corps du pic, ou l'acuité visuelle du hibou ou du bruant des neiges, par exemple. On aura remarqué que Morency fournit souvent des mesures et des chiffres, ainsi que des comparaisons avec des capacités physiques humaines ou encore des technologies humaines (le sonar, la pompe). Ce faisant, il met en perspective les performances du monde naturel en les plaçant dans un cadre d'expérience et de connaissance à échelle humaine – afin de faire ressortir l'ampleur de l'énergie déployée par un animal, ou la finesse de l'acuité d'un organe, par exemple. Car il faut le souligner, les performances décrites et commentées par l'auteur de *L'œil américain* gagnent toutes à être comparées avec les capacités humaines : il s'agit visiblement de mettre en valeur des facultés présentes dans le monde vivant qui surpassent celles des humains. Le procédé contribue à conférer aux performances naturelles un caractère « merveilleux »; du même coup, il implique une certaine humilité de la part de l'observateur humain.

Cette notion d'humilité, qui est implicite dans les nombreuses comparaisons entre humains et différents animaux, s'annoncent déjà dès le début de *L'œil américain*. Dans l'histoire intitulée « Un autre monde dans le nôtre », l'auteur réfléchit à la réalité propre aux oiseaux de la batture, songeant que ceux-ci évoluent « dans un réel qui coïncide avec

le nôtre sans y être tout à fait pareil » (35). De certains de ces oiseaux des rivages qu'il côtoie au fil des années, il dira qu' « ils nous invitent à l'humilité » (35). Il semble en effet tout au long du texte qu'une attitude humble accompagne souvent l'émerveillement devant le monde naturel; ce dernier recelant des phénomènes, des horizons d'espace et de temps, ainsi que des questions qui en définitive dépassent l'entendement humain.

### *Énigmes et mystères*

Dans *L'avenir de la vie* (2003), le biologiste américain Edward O. Wilson considère les différentes raisons qu'on peut invoquer en faveur d'une éthique de conservation de la nature sauvage. Parmi celles-ci, il identifie « une composante de mystère ». Selon le biologiste, une « vie sans mystère est une vie étriquée »; et un esprit actif cherche à s'aventurer sur des pistes inconnues :

Nous sommes donc attirés par la nature, conscients qu'elle contient une structure, une complexité et une histoire dont les ordres de grandeur dépassent tout ce que peut concevoir notre imagination. Une fois résolus, les mystères qu'elle contient révèlent simplement d'autres mystères, plus profonds. Pour le naturaliste, chaque nouveau contact avec un environnement sauvage ranime une excitation à la spontanéité enfantine, souvent teintée d'émotion [...] » (Wilson, 188-189)

Un siècle et demi plus tôt, dans *Walden*, Henry David Thoreau exprimait de manière poétique une idée très proche de celle qu'avance Wilson dans le passage ci-haut.

Contrastant le monde humain du village et celui, insondable, des forêts, prairies, marais et autres espaces sauvages, Thoreau écrit :

Notre existence au village croupirait sans les forêts et les prairies inexplorées qui l'entourent. Il nous faut le tonique de la nature inculte – de temps à autre patauger dans les marais où guettent le butor et le râle, et entendre le grondement de la bécassine; renifler la senteur du roseau murmurant là où seul quelque oiseau plus sauvage et plus solitaire bâtit son nid, et le vison rampe le ventre au ras du sol. Empressés à tout explorer et tout apprendre, nous requérons en même temps que tout soit mystérieux et inexplorable, que la terre et la mer soient infiniment sauvages, non visitées, et insondées par nous parce qu'insondables. Nous ne pouvons jamais avoir assez de la Nature. [...] Il nous faut voir nos bornes

dépassées, et de la vie librement pâturer où jamais nous ne nous égarons. (Thoreau, 1922 [1854], 316-317)

Cette notion d'une nature sauvage dont l'ampleur et la complexité nous excèdent, « dont les ordres de grandeur dépassent tout ce que peut concevoir notre imagination » (pour reprendre l'expression de Wilson) ainsi que l'idée d'un enthousiasme face aux mystères que constituent pour l'esprit humain les réalités insondables du monde naturel sont des thèmes récurrents dans l'ensemble de la littérature axée sur la nature; et *L'œil américain* ne fait certainement pas exception.

À ce moment-ci, il me semble utile de proposer quelques précisions terminologiques. Dans le contexte de notre lecture, le terme « mystère » ne doit pas être entendu dans son sens religieux ou ésotérique; il ne renvoie pas à la mystique. Plutôt, il faut entendre « mystère » dans son sens plus courant de : ce qui est (ou est cru) inaccessible à la raison humaine; ce qui a un caractère incompréhensible, très obscur; chose étonnante, difficile à comprendre, à expliquer. Entendu de cette façon, le mystère est très proche de l'énigme (ce qu'il est difficile de comprendre, d'expliquer, de connaître); et on verra que Morency utilise à maintes reprises ce dernier terme lorsqu'il se trouve face à des questions demeurant sans réponse. De plus, on remarquera que l'auteur introduit déjà le principe de l'énigme (dans son sens de : chose à deviner d'après une définition ou une description faite à dessein en termes obscurs, ambigus) dans les titres donnés à ses histoires naturelles. Ainsi, par exemple, l'histoire portant sur le pissenlit s'intitule « Simple et cousu d'or », celle sur le bouleau « Bon génie à la robe de papier », et celle sur l'épinette porte le titre « Bois de musique ». Chaque titre constitue une énigme que la lecture permettra d'élucider.

Les expériences du naturaliste de *L'œil américain* l'entraînent vers des questions, des secrets, des énigmes et des mystères, qui parfois se verront résolus, ou parfois resteront sans réponse ni explication. La notion même de mystère apparaît à maintes reprises dans le texte, implicitement, sous la forme d'interrogations qui demeurent en suspens. Par exemple, devant un groupe de corneilles houspillant un Grand Duc immobile sur une branche, l'auteur se demande : « Que sait-on du contentieux qui oppose, depuis des millions d'années sans doute, hiboux et corneilles? » (253) Ou encore, considérant le comportement des Jaseurs des cèdres lors de ces « échanges de cadeaux » durant la parade, comportement dans lequel certains voient les marques du « savoir-vivre », l'auteur songe : « Qu'en sait-on au juste? Les animaux respirent le même air que nous, mais font-ils vraiment partie de la même réalité? » (209) Parfois les questions s'accumulent pour mettre en relief le caractère énigmatique de certains aspects du monde naturel. C'est le cas notamment pour le comportement du Bruant des neiges qui, dès son arrivée dans l'Arctique au printemps, « va se poser à l'endroit exact où il établira son territoire » (336). Morency s'interroge :

N'y a-t-il pas dans ces agissements une énigme? Comment ce petit oiseau sait-il que dans cet espace encore recouvert de neige, l'endroit qu'il vient d'élire offre toutes les conditions de la nidification? Comment a-t-il repéré sous un mètre de neige telle roche dont il a besoin pour chanter, telle crevasse au creux de laquelle il construira son nid? Et comment, dans l'immensité blanche, a-t-il reconnu ce lieu qui est probablement celui où lui-même a vu le jour? Énigme qui demeurera longtemps – sans doute toujours – énigme. (336-337)

Les énigmes et mystères font donc partie de la nature représentée dans *L'œil américain*, autant que les faits observables et les phénomènes expliqués. Le langage de Morency en témoigne. Par exemple, l'auteur affirme que le « Chevalier solitaire, à lui seul, illustre le *mystère* qui a longtemps entouré la vie des oiseaux des rivages » (136). Il avance que

« [c]hez les oiseaux des rivages, [...] nombreuses sont les *énigmes* » (129). Il présente les chauves-souris comme les « *mystérieuses* maîtresses du royaume de la nuit » (105), et le grillon comme un représentant « du monde *énigmatique* des insectes » (306). À propos de ce qui rend capables les oiseaux migrateurs d'effectuer de longs voyages bien réglés, l'auteur écrit : « On se demande quel *mystérieux* appareil, à la fois horloge et boussole, se loge dans leur cerveau minuscule. » (132) Au sujet de l'aptitude qu'ont les pigeons à retrouver leur chemin, même à de très grandes distances, (ce phénomène nommé en anglais *homing*), Morency admet : « On ignore comment fonctionne cette *mystérieuse* faculté cérébrale. » (239) (Les italiques sont de moi dans ces dernières citations.)

Tous ces mystères et énigmes produisent plaisir et émerveillement chez le narrateur. Ceci est rendu explicite dans le texte intitulé « Les mystères de l'horloge volante », qui porte sur les oiseaux des rivages et leurs habitudes migratoires. Plusieurs mystères sont soulevés tout au long de ce texte, jusqu'à ce qu'enfin le narrateur se penche sur une dernière énigme qui le fascine : celle du vol synchronisé des groupes de bécasseaux, cet « éblouissant vol unifié » (138) qui rappelle le mouvement en mer des bancs de poissons. Alors ses interrogations se partagent entre les phénomènes aérien et aquatique :

Je me suis toujours demandé ce qui se passait dans ces cerveaux délicats. À quels signaux obéissent-ils? Quelle communication traverse au même moment la volée pour que chacun obéisse au même ordre que son voisin, pour qu'il exécute les mêmes mouvements dans le même instant? [...] La même question s'applique à ce phénomène aquatique : comment ces êtres en mouvement peuvent-ils *sans se toucher* évoluer comme s'ils ne formaient qu'un seul grand corps? Voilà qui demeure pour moi une énigme et, à cause de cette énigme, j'éprouve toujours l'excitation du novice à voir évoluer les oiseaux de rivages. (138-139)

La dernière phrase laisse clairement entendre le plaisir trouvé dans la contemplation d'un phénomène naturel énigmatique. Cette phrase fait aussi écho aux propos d'Edward O.

Wilson, que nous citons plus tôt, lorsque celui-ci suggère que le contact avec la « composante de mystère » de la nature sauvage ranime chez le naturaliste « une excitation à la spontanéité enfantine, souvent teintée d'émotion » (2003, 189).

### ***Cohabitation et moments partagés***

Terminons cet examen des sources d'émotion pour le narrateur de *L'œil américain* explorant la nature, en soulignant la présence dans le texte d'une sorte de relation privilégiée entre humains et animaux (particulièrement les oiseaux) qui prend l'allure d'une cohabitation ou d'une fréquentation familière. Ce rapport diffère quelque peu de celui du naturaliste observateur, et laisse deviner quelque chose de plus personnel et de plus intersubjectif. En effet, certaines scènes ou anecdotes font voir, non plus tant un sujet humain observant la nature, mais plutôt des interactions entre des individus d'espèces différentes – de sujet à sujet. Notons ici quelques passages mettant en scène humains et animaux sauvages, engagés dans des interactions familières.

Lorsqu'il raconte ses premières visites sur la batture, Morency utilise un vocabulaire qui évoque souvent des rapports amicaux avec les oiseaux rencontrés là. De la Maubèche, il dit : « J'ai fait sa connaissance un matin de mai, il y a une douzaine d'années. » (129) À propos d'un pinson chanteur présent près du chalet, l'auteur emploie l'expression : « Vivre quotidiennement en sa compagnie » (30). Ce pinson est parmi les plus hâtifs à se manifester au printemps et aussi un de ceux que l'on entend chanter le plus tard en fin de saison. Sa compagnie en est d'autant plus appréciée; le narrateur confie : « Pour cela je lui voue une affectueuse reconnaissance. » (30) En fait, la présence de nombreux oiseaux « dans les parages du chalet » est appréciée du narrateur qui parle,

en rétrospective, de « quelques espèces qui [lui] sont chères, liées qu'elles sont à la joie qui a comblé [sa] première saison au bord de la batture » (31).

Dans le récit qu'il fait de sa découverte de la batture et sa faune, Morency fait donc la connaissance de certains oiseaux, il vit en leur compagnie, et il estime leur présence familière. En outre, il s'amuse aussi parfois avec eux. À propos du Rôle de Virginie, l'auteur se rappelle : « combien de fois n'ai-je pas joué avec lui! » (34) Le jeu en est un de communication; l'homme tente d'imiter le sifflement de l'oiseau et « [s]'amuse à dialoguer avec lui » (34). D'autres formes de jeu apparaissent dans le texte. Par exemple, le narrateur raconte un de ses plaisirs, qui consiste à présenter des plumes blanches aux hirondelles alors qu'elles en sont à tapisser le fond de leur nid (les plumes blanches sont leur matériau de prédilection à cette fin). L'homme tient à bout de bras une plume entre le pouce et l'index, jusqu'à ce qu'un oiseau s'élançe à toute vitesse vers lui « et claque du bec au moment où il saisit la plume pour s'engouffrer avec elle dans le nichoir » (50). Le jeu semble plaire aussi aux hirondelles, qui viendront saisir des plumes même lorsque les travaux de leur nid n'en requièrent plus. L'auteur observe : « Le nid est-il bien garni, les oiseaux viendront quand même me frôler la main. Elles monteront alors dans les airs et s'amuseront un moment à laisser tomber leur prise pour, l'instant d'après, la reprendre. » (50)

Une interaction semblable entre humain et oiseau est décrite ailleurs, dans un texte portant sur les Jaseurs. Afin de faire voir le caractère enjoué de ces oiseaux, et de montrer comme ils « sont capables de manifester la plus touchante familiarité à l'égard des humains » (210), l'auteur relate l'anecdote suivante :

Un ornithologue me raconte que dans sa jeunesse il voyait souvent son père offrir aux Jaseurs des cèdres des bouts de ficelle blanche qu'il alignait sur ses jambes

étendues. Les oiseaux venaient cueillir les cordelettes qu'ils incorporaient aux divers matériaux de leur nid. (210)

Dans une autre histoire, consacrée au coyote, Morency illustre l'intelligence et le sens du jeu de cet animal par une autre anecdote, celle-ci mettant en scène un biologiste et une femelle coyote qu'il avait apprivoisée et « dont le divertissement préféré était de rivaliser avec son maître dans la promptitude à saisir un journal enroulé » (194) :

L'animal était si vif qu'il gagnait à tout coup. Mais voici qu'au bout d'un certain temps le maître réussit à gagner. Quelle ne fut pas, cependant, sa surprise de découvrir que c'était la femelle qui, souhaitant la poursuite du jeu, faisait en sorte de le laisser gagner de temps en temps. (194)

Cette dernière anecdote, ainsi que celle mettant en scène des hirondelles, suggèrent que l'animal prend plaisir à jouer avec l'humain, et cherche à faire durer le jeu. Il ressort de telles scènes une impression de familiarité – apparemment également appréciée des humains et des animaux.

Une chose apparaît clairement dans le texte de Morency : le narrateur recherche activement la compagnie de certains oiseaux, au quotidien, tout près de chez lui. Ce sont des visiteurs attendus. À propos des jaseurs, il écrit : « Recevoir la visite d'un couple de jaseurs est une vraie faveur du sort » (211). Le plaisir puisé au contact régulier de ces oiseaux est explicite. Le même plaisir est exprimé – et réitéré à plusieurs reprises – en ce qui concerne la présence des hirondelles. L'histoire intitulée « L'été de la "délicieuse" » porte autant sur les hirondelles elles-mêmes que sur les plaisirs que le narrateur trouve dans leur compagnie tout au long de l'été. Non seulement il attend leur visite, mais il la prépare, en installant pour elles chaque printemps un nichoir « sur le poteau le plus rapproché de [sa] porte » (44). Chaque année, un couple d'hirondelles bicolores s'installe donc tout près, de sorte que le narrateur puisse « [s]uivre leurs évolutions aériennes,

entendre leur chant, observer la progression de la nichée » (44). L'auteur insiste à maintes reprises sur le plaisir que lui procure la compagnie de ces oiseaux. Il affirme : « Avoir à deux pas de chez soi une nichée d'Hirondelles bicolores garantit pour les mois chauds une profusion de délices. » (53) L'image même de ce nichoir ayant la forme d'une « petite cabane blanche et verte » installée tout près de la porte du chalet (44) suggère un rapport de cohabitation entre l'homme et les hirondelles. Plus largement, le texte de Morency évoque une affinité particulière entre les humains et cette espèce d'oiseau. L'auteur avance : « Si je n'ai jamais rencontré un individu affichant à son endroit des sentiments hostiles, je ne connais pas non plus d'hirondelles qui, spontanément, ne manifestent pas à l'égard des humains une attitude accueillante » (44-45). C'est apparemment une confiance et une curiosité mutuelles qui rapprochent hirondelles et humains. Les histoires naturelles de Morency suggèrent qu'il en va de même pour quelques espèces animales. Peut-être le plaisir que puisent les humains dans les interactions avec ces animaux est-il lui aussi, d'une certaine façon, réciproque.

### **Naturellement civilisés**

Le langage qu'utilise l'auteur de *L'œil américain* pour décrire les comportements animaux – particulièrement ceux liés à la parade et la reproduction – évoque souvent une courtoisie et des mondanités qui donnent l'impression d'une civilité réglant les relations animales. Dans un chapitre de *Plaisirs de la prose* (2005) consacré à la trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Laurent Mailhot relève ce langage galant et raffiné que déploie Pierre Morency dans ses représentations de la vie animale. Mailhot perçoit dans cette « noblesse » et cette « aristocratie » les marques d'une littérature

informant le discours du naturaliste. Cette lecture est sans doute juste; toutefois dans le cadre de notre propre lecture, nous considérerons plutôt comment Morency tisse des liens entre monde naturel et monde civilisé en employant ce langage empreint de courtoisie. Nous remarquerons également que ces « mondanités » animales, qui ont certainement des résonances littéraires, s'accompagnent dans *L'œil américain* de diverses analogies entre sociétés humaines et sociétés animales, entre caractères humains et caractères animaux. Dans l'ensemble, ce langage et ces rapprochements instaurent – ou révèlent – une certaine attitude du narrateur à l'égard du monde animal qu'il décrit; c'est ce que nous explorerons dans les prochaines pages.

On commencera par souligner la courtoisie et la délicatesse caractérisant les passages des histoires naturelles de Morency portant sur la reproduction des animaux. L'auteur décrit comme une danse les scènes des « amours transparentes » (47) des Hirondelles bicolores; il aborde le « chant d'appel amoureux » du grillon et raconte comment débute « la cour amoureuse » entre ces insectes (307); il commente « le code raffinée de galanteries » qui semble présider au « langage amoureux » des Jaseurs des cèdres (214). La pariade chez les oiseaux apparaît à la fois comme une cour amoureuse et comme un gracieux spectacle. Le naturaliste et poète dira, par exemple : « C'est ainsi que la cour que monsieur Bruant fera à madame donne lieu à un des plus agréables spectacles que les oiseaux puissent nous offrir. » (340) Si les oiseaux comme les hirondelles et les bruants exécutent leur cour amoureuse à la façon d'une danse aérienne ou d'une série d'acrobaties spectaculaires, d'autres animaux se font plus discrets. Dans ce cas, il n'est plus question du spectacle qu'ils nous offrent, mais plutôt de la discrétion que nous leur devons. Au sujet de la période de reproduction des porcs-épics, Morency écrit :

Quand un mâle a repéré une femelle, il la poursuit jusqu'au consentement ultime. Mais avant qu'une dame porc-épic daigne accepter les hommages d'un monsieur, il peut se passer beaucoup de temps. Le soupirant exécute alors une véritable sérénade faite de grognements et de ronronnements. (184)

Le langage galant laisse deviner ce qui se passe entre les animaux, sans aucune allusion aux faits biologiques dont il est question. Cette espèce de pudeur devient explicite dans la suite du texte, qui concerne plus précisément le moment de l'accouplement des porcs-épics. Après avoir fourni quelques renseignements sur leur anatomie, l'auteur écrit : « Je ne veux pas tout révéler de leurs secrets de terrier, ces animaux ayant droit à un minimum d'intimité. » (184) On reconnaît ici l'allusion littéraire aux secrets d'alcôve. Par ailleurs ce commentaire de l'auteur témoigne aussi d'une forme de politesse à l'égard de ces animaux qui, contrairement aux hirondelles et bruants faisant l'objet d'autres histoires naturelles, accomplissent leurs rites de reproduction dans l'intimité d'un lieu caché. On pourrait voir dans le langage courtois et la discrétion qu'emploie Morency une forme de respect envers les animaux décrits : comme si l'auteur choisissait d'aborder la vie intime du monde animal avec une pudeur semblable à celle dont il ferait preuve en écrivant sur des amours humaines<sup>15</sup>.

Par ailleurs, plusieurs aspects de la vie des animaux sont évoqués, dans *L'œil américain*, en des termes qui suggèrent des ressemblances avec des sociétés ou des caractères humains. Dans cet esprit, l'Hirondelle bicolore est « l'aristocrate des oiseaux familiers » (44); et au moment de la pariade, on verra des couples d'hirondelles « occupés à de profondes salutations » (48). Puis plus tard dans la saison, on pourra assister « à la visite rituelle des familles venues des territoires voisins » (53). Morency explique : « Ces mondanités préludent à l'envol prochain des hirondeaux, moment capital que les

---

<sup>15</sup> Cette façon d'approcher la réalité du monde non humain s'apparente à l'idée de « l'hommage » que développe Don McKay dans le texte qui fait l'objet du quatrième chapitre de la présente thèse.

hirondelles savent entourer de tous les éclats de la fête » (53). La vie sociale des hirondelles rappelle ici le monde humain, avec ses familles, ses visites, ses mondanités, ses rituels et ses fêtes.

Dans une autre histoire, portant sur les oiseaux que Morency nomme « patrouilleurs d'écorces » (pics, sittelles, grimpereaux), l'auteur s'intéresse aux caractères qu'ont en commun ces oiseaux différents. À les regarder fouiller l'écorce de leur bec, c'est leur « pragmatisme » et leur calme « application à l'ouvrage » (118-119) qui retiennent son attention : « [T]ous jouissent d'une personnalité où le calme et le sérieux sont manifestes. Ce sont des oiseaux appliqués, méthodiques. Irai-je jusqu'à dire qu'ils sont perfectionnistes? C'est en tout cas l'impression qu'ils donnent. » (115) Ces oiseaux appartiennent à différentes familles, qui chacune possède « ses outils et ses techniques » pour travailler le bois (115). Le Pic maculé, un « des plus timides », est décrit comme « un ouvrier consciencieux qui s'occupe tranquillement de ses affaires » (117). Ces oiseaux-ouvriers appliqués et méthodiques n'affichent pas seulement un comportement, mais bien une *personnalité*, où se manifeste leur calme et leur sérieux : Morency les présente comme des personnages dotés d'un caractère comparable au caractère humain.

Lorsque le naturaliste poète décrit les comportements du Jaseur des cèdres, le « vrai gentleman des oiseaux » (204), son langage suggère que la vie des jaseurs est réglée par des civilités raffinées. À propos des échanges de cadeaux (insectes ou baies passés de bec à bec) auxquels s'adonnent ces oiseaux, Morency écrit :

C'est là, à n'en pas douter, un des comportements de parade du Jaseur des cèdres. Cet échange répété de cadeaux en est certainement un des préliminaires, de même que la danse sautillante, menuet démodé, qui l'accompagne, où les partenaires semblent rivaliser de dignité. (208)

Cette manière délicate d'échanger entre eux des fruits ou des insectes est si importante dans la vie de ces « oiseaux courtois et enjoués » (210) qu'elle donne naissance « à un curieux rituel » auquel participent des groupes de jaseurs avant les migrations (210), rituel que Morency décrit en insistant sur le charme qu'exerce sur l'observateur humain le spectacle de ce jeu raffiné.

L'auteur considère l'apparence de « gentille prévenance » (209) qui se dégage des échanges rituels de cadeaux chez les jaseurs des cèdres; il remarque que « [t]out est raffinement » chez cet oiseau qui semble doté d'un « caractère paisible, sociable, dépourvu d'agressivité » (204). Porté à célébrer l'agréable personnalité de cet oiseau raffiné, Morency anticipe néanmoins que certains jugeront qu'il commet là une faute d'anthropomorphisme :

Certains esprits rigides ont coutume de fustiger les audacieux qui prêtent parfois aux animaux des émotions et des comportements réservés aux seuls humains. Mais qui dénierait aux jaseurs un mélange de douceur tremblée et d'affabilité joueuse qui semble les pourvoir de ce que nous appelons « une bonne nature »? (214-215)

L'auteur formule cette remarque en lien direct avec la représentation qu'il propose des jaseurs des cèdres; toutefois elle concerne implicitement sa façon de représenter les animaux dans l'ensemble de ses histoires naturelles. En effet, la « bonne nature » des jaseurs, tout comme la personnalité calme et sérieuse des pics, ou encore les mondanités faisant partie de la vie des hirondelles, constituent autant d'images fondées sur des rapprochements entre animaux et humains. Ces rapprochements supposent que les humains partagent avec d'autres animaux – à divers degrés – des caractéristiques (biologiques, émotives, cognitives, sociales, etc.) qui constituent un terrain commun d'expérience et de compréhension. Celle-ci reste évidemment toujours partielle, mais elle permet néanmoins une forme de sympathie entre espèces. Aussi semble-t-il raisonnable

de percevoir chez divers animaux des émotions, des dispositions ou des attitudes que l'on reconnaît également chez les humains : le calme, l'agitation, la peur, l'agressivité, le sens du jeu, la prévenance, la douleur, la joie, etc. Attribuer aux animaux « des émotions et des comportements réservés aux seuls humains », pour reprendre l'expression de Morency, soulève la question de l'anthropomorphisme, ainsi que celle de « l'humanisation » des animaux. Ces questions philosophiques dépassent largement le cadre de l'analyse littéraire; nous nous limiterons ici à quelques remarques directement liées au commentaire de Pierre Morency quant aux réserves parfois émises au sujet de la validité d'un langage rapprochant réalités animales et humaines. Nous nous référerons aux travaux de la philosophe anglaise Mary Midgley, qui s'intéresse à ces questions dans *Animals and Why They Matter* (1998), et qui rappelle dans un chapitre intitulé « The Mixed Community » que notre coévolution avec une grande variété d'espèces animales nous a permis de développer des aptitudes de communication inter-espèces, et qu'en outre le langage humain n'a pas émergé dans un monde exclusivement humain – et qu'il désigne et traduit donc des réalités qui ne sont pas exclusivement humaines. Aux critiques qui soutiennent que « the use of ordinary social and emotional language to refer to animals is illegitimate because it is 'anthropomorphic' », Midgley répond ce qui suit :

This attack assumes that human language is invented in the first place not only *by* humans, but exclusively *about* humans – to describe them and them alone. Any use of it to describe any other being would then be an 'extension' – a leap out into the unknown. But if language has, from the start, arisen in a mixed community and has been adapted to describe all beings whose moods etc. might be of general importance and interest, then that is the proper use of the concepts from the start, and no leap is needed. (Midgley, 1998, 124)

Dans cette optique, il peut donc sembler naturel de parler des qualités, des traits de caractère, des personnalités, des rapports sociaux ou amoureux observés dans le monde

animal. Un langage qui attribue aux comportements animaux des concepts que l'on tend à penser en rapport aux seuls humains (prévenance, pragmatisme, amour, intimité, rituel, etc.) témoigne peut-être à sa façon d'une observation attentive de la nature, qui conduit à percevoir des correspondances et des similitudes entre la vie des humains et celle de certains animaux sauvages.

Les histoires naturelles de Morency laissent voir comment, de tous temps et partout dans le monde, les sociétés humaines ont perçu chez certains animaux des qualités ou des aptitudes ayant retenu l'attention, pour diverses raisons. À partir de telles perceptions se tissent des liens, réels ou imaginaires, entre des groupes humains et des espèces animales, qui deviennent des composantes, voire des fondements, de la vie culturelle des sociétés. À ce sujet, l'auteur de *L'œil américain* s'intéresse au folklore animalier : aux contes, légendes, croyances et superstitions mettant en scène les animaux peuplant l'imaginaire humain. L'histoire intitulée « Le tigre d'en haut » s'ouvre avec un conte – une des variantes de *La belle et la bête* – dans lequel un hibou obtient la main de la fille cadette d'un roi, pour ensuite se transformer en un beau prince devant celle-ci. Après le récit, Morency ajoute :

Si je vous ai raconté cette histoire, c'est, je l'avoue, parce que les hiboux, et tout spécialement le Grand Duc, ont de tous temps et dans tous les pays à ce point enflammé l'imagination qu'ils sont les oiseaux les plus souvent utilisés dans les contes et les légendes. Cela se comprend. Les oiseaux nocturnes excitent la crainte instinctive qu'ont les humains de la nuit. Leurs yeux, leur voix, sont chez les oiseaux les traits qui rappellent le plus ceux des humains. (246-247)

Un mélange d'étrangeté inspirant la crainte et de ressemblances avec des traits humains ferait donc du hibou une figure particulièrement riche pour l'imaginaire. Dans la suite de son texte, Morency décrit au fil d'une anecdote l'impression que font sur une enfant les ululements d'un hibou dans le soir. Il commente :

Je dus convenir qu'il y avait dans ce spectacle de quoi troubler l'imagination d'une enfant. Le cri du hibou a toujours fait frémir les âmes simples et les Anciens n'ont pas manqué d'inventer des légendes pour expliquer l'origine de cette plainte qui semble augmenter dans les nuits noires, comme celles d'avant l'éclairage électrique. (251)

L'auteur poursuit en racontant une de ces légendes. Celle-ci s'ajoute à la somme du folklore mettant en scène hiboux, hirondelles, chauves-souris, grillons et autres bêtes, et qui constitue une part importante de *L'œil américain*.

En plus du folklore animalier, les histoires naturelles de Morency incluent aussi des mythes qui consacrent des rapports privilégiés entre des sociétés humaines et certains animaux; nous y viendrons bientôt. Auparavant, soulignons que l'auteur fait valoir toutes sortes de relations particulières entre humains et animaux, qui donnent lieu non seulement à des croyances ou des récits, mais aussi à des pratiques culturelles concrètes. Le cas du grillon est intéressant de ce point de vue. L'auteur explique d'abord que celui qu'on appelle « grillon des champs » en Amérique, « qui fréquente les pelouses, les pâturages, les prés et le bord des routes » (310), a l'habitude d'entrer parfois dans nos maisons et de s'y cacher sous les meubles ou les tapis. En Europe, l'insecte de la même famille qu'on nomme « grillon du foyer », pour la simple raison que « c'est dans l'âtre des cheminées qu'il élisait autrefois domicile » (310), est aussi une présence familière. Le chant des grillons se fait donc entendre tout près des maisons, et même souvent à l'intérieur de celles-ci. L'auteur montre que si les grillons semblent apprécier certains environnements habités par les humains, ces derniers manifestent également de la sympathie pour cet insecte chanteur : « Le grillon, dans une maison, est présage de bonheur. On le dit. Il a toujours été, au demeurant, protégé par une vieille superstition qui vous interdit de le tuer sous peine de trouver vos chaussettes dévorées par tous les autres

grillons des alentours. » (310) Cette superstition farfelue témoigne tout de même d'une véritable faveur pour cet insecte. Cependant, c'est dans la tradition de la Chine que Morency trouve l'expression la plus remarquable de l'affection que des humains portent aux grillons :

C'est en Chine que ces insectes ont connu, de tous temps, la plus grande faveur. Et cela depuis le VI<sup>e</sup> siècle. Il existe même un traité des grillons, le *Tsu Chi King*, écrit au XIII<sup>e</sup> siècle, qui nous renseigne sur les délicatesses dont les Chinois les entouraient. C'est d'abord à titre d'insectes de compagnie, de musiciens des familles qu'ils pénètrent dans les maisons. Dès la venue de l'automne, dans les palais, les dames mettent les grillons dans des cages d'or ou de porcelaine. Les dites cages, avec leur contenu, sont placées sous les oreillers. « Et toute la nuit durant les dames prêtent l'oreille aux voix des grillons », dit le *Tsu Chi King*. Et toujours dans les mêmes palais, des officiers particuliers avaient la charge de constituer des chœurs de grillons invités à donner des concerts devant la cour. (312)

On apprend en outre que, hors des extravagances de la cour, les gens du peuple raffolaient eux aussi de ces insectes, qu'ils gardaient chez eux, ou même sur eux lorsqu'ils devaient voyager – toujours pour le plaisir d'entendre leur chant.

Et c'est encore le chant du grillon qui inspire le poète H. D. Thoreau, que Morency cite dans la conclusion de cette histoire. Ainsi tout au long du texte consacré à cet insecte musicien, les liens inextricables entre mondes naturel et culturel sont exposés. Plus encore, cette histoire naturelle fait voir comment des affinités particulières entre les humains et certaines espèces donnent naissance à des usages et des œuvres qui s'inscrivent dans l'histoire des sociétés humaines.

En reprenant librement les idées de la philosophe Mary Midgley à propos du langage, on pourrait élargir la réflexion et souligner que les cultures humaines – à l'instar du langage – ont elles aussi émergé dans des « communautés mixtes » et qu'elles portent toujours la marque de nos relations, passées et présentes, avec de multiples espèces – animales et végétales. C'est dans cet esprit que l'écrivain américain Gary Snyder, qui

explore dans *The Practice of the Wild* les relations entre nature sauvage et civilisation, nous rappelle que la présence d'animaux et de divers éléments du paysage dans l'imaginaire, la mythologie et la littérature tient simplement à la nature de l'expérience humaine – jusqu'à tout récemment du moins :

The immediate time frame of human experience is the climates and ecologies of the Holocene – the « present moment », the ten or eleven thousand years since the latest ice age. [...] For most of this time, human populations were relatively small and travel took place on foot, by horse, or by sail. Whether Greece, Germania, or Han China, there were always nearby areas of forests, and wild animals, migratory waterfowl, seas full of fish and whales, and these were part of the experience of every active person. Animals as characters in literature and as universal presences in the imagination and in the archetypes of religion are there because they were *there*. [...] This is the world people lived in up until the late nineteenth century. (Snyder, 1990, 79)

Ceci est particulièrement évident quand on considère les mythologies.

Pierre Morency consacre une part de ses histoires naturelles à la dimension mythique de nos rapports avec la nature. Parfois il ne mentionne que brièvement, au fil de divers renseignements, le rôle d'un animal dans les mythes de différentes régions du monde. C'est le cas du pic, par exemple, dont on apprend qu'il est le « Petit charpentier » dans la mythologie de certains peuples amérindiens (115), et au sujet duquel l'auteur rapporte un épisode de la mythologie grecque mettant en scène Circé et « un certain Pikkos » (118). Par ailleurs, quelques histoires s'ouvrent et se développent autour de la figure mythique d'un animal – quoique le naturaliste traite aussi de l'animal réel dans le même texte. Deux exemples illustrent bien ce procédé.

L'histoire portant sur le coyote est introduite par une série d'interrogations qui mêlent les caractères réels et mythiques de l'animal :

Existe-t-il, en Amérique du Nord, un animal capable de créer un fleuve et plus tard d'en détourner le cours? Une bête assez rusée pour aller dérober le feu du ciel, assez généreuse pour en faire cadeau aux humains? Les Indiens de l'Ouest

américain le croyaient, qui firent même de cet animal le créateur de toutes leurs tribus. Animal légendaire et mythique, alors? Pas du tout : il est bien réel. On comprend du reste qu'il ait été déifié par les premiers habitants du continent puisque, aujourd'hui encore, les savants s'entendent pour dire qu'il est le plus intelligent et le plus complexe des animaux de la faune indigène : c'est le coyote. (189-190)

Il apparaît dans le texte de Morency que les qualités de cet animal font de lui plus qu'un membre de la faune de l'Amérique, mais bien un « personnage » qui suscite l'admiration. L'auteur insiste sur l'intelligence, la résistance, la ténacité et le courage dont fait preuve le coyote (195), et il fait son éloge : « Animal endurant, audacieux, reconnu pour son opportunisme et son extraordinaire souplesse à toute adaptation, le coyote est un des personnages les plus intéressants de notre faune. » (190-191) Au fil de ses observations et commentaires, l'auteur laisse entendre qu'il est tout naturel que le coyote occupe une place si importante dans les mythologies de l'Amérique, puisque ceux qui le côtoient, l'observent ou l'étudient ne peuvent manquer de constater ses remarquables aptitudes et qualités. Au terme de son exploration des différents aspects de la vie du coyote réel (répartition géographique, alimentation, méthodes de chasse, reproduction, vie sociale, communication, etc.), Morency revient au coyote mythique. Si dans l'introduction, c'est à la mythologie des Amérindiens de l'Ouest américain que l'auteur puisait, c'est en se référant à la tradition des Indiens Sia du Nouveau-Mexique qu'il conclut :

Il y a longtemps, l'araignée Sussistinnako, qui créa le monde, vivait dans une maison souterraine où elle gardait le feu en faisant surveiller les portes par le serpent, le cougar et l'ours. Les habitants de la terre se lassèrent de brouter l'herbe comme des daims et résolurent d'envoyer Coyote voler du feu dans le monde inférieur. Coyote accepta. (199)

Coyote parvient à la maison de l'araignée et réussit à prendre du feu sur un « brandon de cèdre attaché à sa queue ». Il retourne vers le monde d'en haut, et « [c]e jour-là les

humains acquièrent le feu. » (199) Ainsi le coyote, qui donne le feu aux humains, fait figure de force civilisatrice dans les mythes que Morency insère dans son texte.

Une autre histoire naturelle s'ouvre avec un mythe tiré d'une des traditions de l'Amérique. Il s'agit du mythe de création des Indiens Ojibway, mettant en scène le Grand Lièvre :

Au tout début des temps, le monde n'était qu'une vaste étendue d'eau. Sur cette eau flottait un radeau où prenaient place tous les animaux sous l'autorité du Grand Lièvre. Celui-ci promit un jour à ses sujets de former une terre où ils pourraient s'ébattre en liberté. Il demanda au castor de plonger et de ramener un peu de terre du fond de l'eau. Le castor plongea, mais ne trouva rien. La loutre fit de même. Le rat musqué, à son tour, plongea et demeura toute une année dans les profondeurs. Quand il remonta, il tenait un grain de sable entre ses griffes. Le Grand Lièvre prit ce grain de sable et le déposa sur le radeau. Instantanément il commença à grossir, à grossir, atteignant la dimension d'une montagne. Le Lièvre commença à en faire le tour. Plus il tournait, plus la masse augmentait. Si bien que les animaux se dispersèrent sur la terre nouvelle. De leurs cadavres le Grand Lièvre fit naître les Hommes. (291-292)

Même ce récit abrégé du mythe du Grand Lièvre laisse voir l'importance des rapports entre animaux et humains dans la vision du monde traditionnelle Ojibway. Le rôle fondamental du Grand Lièvre (assisté d'autres bêtes) dans l'histoire du monde, ainsi que l'image de la création des Hommes à partir des cadavres d'animaux, traduisent une conception du monde où la nature, tout particulièrement les animaux terrestres, apparaît à la source non seulement de l'existence humaine, mais aussi de l'existence d'un monde habitable pour les humains.

En incluant des mythes issus des traditions des premiers peuples de l'Amérique, Morency ajoute à la variété de perspectives sur le monde naturel qu'il déploie tout au long de *L'œil américain*. Ce que nous remarquerons surtout à ce sujet, c'est que les récits mythiques comme ceux que nous venons d'examiner, compte tenu du rôle qu'y tiennent les animaux, donnent à voir un monde animal agissant comme adjuvant des processus de

civilisation. En d'autres mots, ces histoires présentent des animaux qui contribuent au développement de la vie culturelle des humains.

J'emploie la notion de « civilisation » parce que Pierre Morency s'y réfère parfois explicitement; c'est le cas notamment dans trois histoires naturelles portant chacune sur un arbre : le cèdre, le bouleau et l'épinette. Au début du texte intitulé « La vie de l'arbre de vie », Morency annonce qu'il veut parler d'un « arbre magique autant que réel, un arbre inscrit dans l'histoire, la grande histoire des peuples et des cultures » (275). L'auteur mettra en lumière, entre autres choses, les vertus médicinales du cèdre blanc (*thuya occidental*), en particulier ses vertus antiscorbutiques qui jouèrent un rôle important pour les premiers explorateurs français venus passer l'hiver en terre d'Amérique. L'auteur inclut un extrait du récit de Jacques Cartier au sujet de cet épisode bien connu de ses voyages. Le texte de Morency laisse deviner par ailleurs l'importance de « cet arbre salutaire » dans le monde huron-iroquois, où on le nomme *annedda*, ce qui signifie « l'arbre qui donne la vie » (277). Un peu plus loin dans cette histoire naturelle, l'auteur se penche sur un arbre cousin du cèdre blanc, le *Thuya géant* qu'on appelle aussi cèdre rouge. Il présente ce dernier en affirmant qu'il est « un des arbres civilisateurs du monde » (280) :

Cet arbre, qui pousse sur toute la côte du Pacifique, est un des géants de l'Amérique avec ses soixante mètres de hauteur. C'est lui qui a permis aux sept tribus indiennes de l'Ouest canadien d'atteindre un degré de civilisation hautement raffiné. Leur mythologie considérait que le thuya, comme les hommes et les animaux, possédait un pouvoir et une âme. Poussant à travers un trou dans le ciel, il était le pivot du monde, le chemin vers un monde supérieur. (280)

À la place centrale qu'occupe l'arbre dans la mythologie de ces peuples correspond une place centrale dans leur culture matérielle. Les différentes parties du cèdre rouge servent

à la fabrication de maisons, de bateaux, de totems, de récipients de cuisson, de paniers, de vêtements imperméables, de paillasses et de cordes, notamment. (281)

En fait, tout au long de *L'œil américain*, la multitude d'usages – traditionnels, anciens, ou modernes et toujours en cours – que les sociétés humaines ont fait des plantes et des arbres présents dans leur environnement est mise en évidence. Dans « La vie de l'arbre de vie », aux usages traditionnels du cèdre rouge mentionnés ci-haut s'ajoute une énumération imposante des différentes propriétés de cet arbre ainsi que des utilisations qu'on en a tirées au fil du temps. Par exemple, l'auteur explique qu'à cause de sa résistance à la pourriture, le bois de cèdre sert abondamment dans la construction de quais, de fondations, de bardeaux et de clôtures. Ses branches à l'odeur fraîche ont longtemps servi à la confection de balais. Les rameaux ont de considérables vertus vitaminiques, qui en font un bon remède pour divers maux, dont le scorbut et les rhumatismes. En outre, on extrait du cèdre une huile aromatique utilisée dans de nombreux produits de nettoyage et de purification de l'air. (281-285) Ce type de répertoire des différents usages d'un arbre ou d'une plante est récurrent tout au long de *L'œil américain*. Il en ressort une impression où la prodigalité du monde naturel et l'ingéniosité des sociétés humaines se trouvent conjuguées.

L'idée de cette interaction entre une nature généreuse et des humains ingénieux est centrale dans « Bon génie à la robe de papier », l'histoire consacrée au bouleau. Si le texte sur le cèdre mentionne la croyance traditionnelle selon laquelle cet arbre a « un pouvoir et une âme », le texte sur le bouleau met en scène une telle croyance. En effet, après une brève introduction du narrateur, c'est le bouleau lui-même qui prend la parole pour raconter sa propre histoire. Le long monologue de l'arbre est introduit par la

formule : « Bouleau blanc m'a dit ». Puis le bouleau s'exprime sur les divers aspects de sa vie, de ses pouvoirs, de ses relations avec le monde humain. Trois références explicites à la dimension magique de cet arbre apparaissent au fil du texte : d'abord, dans la mention de la croyance Ojibway, selon laquelle la résistance formidable de l'écorce de bouleau doit être attribuée à « Winabojo, le bon génie du bouleau » (163); puis dans l'allusion à « l'esprit du bouleau » qui entre dans les rêves d'un chasseur endormi (169); et à la toute fin de l'histoire, sous la forme de cette salutation : « Que le bon génie du bouleau vous accompagne, chers humains. » (171)

Avant de rapporter les paroles du bouleau, le narrateur annonce : « L'histoire qu'il m'a racontée célèbre non seulement la splendeur des paysages qu'il habite mais aussi l'ingéniosité des premiers habitants de ce pays. » (159) Le récit mettra en évidence les relations étroites qui se tissent entre cet arbre aux remarquables qualités et les peuples de langue algonkienne qui en tirent de multiples usages. Un vaste répertoire des propriétés du bouleau blanc ainsi que des utilisations qu'on peut en faire est mis en relation avec la place centrale de cet arbre dans la vie des Algonkins. On apprend par exemple qu'on fabriquait avec l'écorce du bouleau blanc des torches pour s'éclairer, qu'on taillait dans cette même écorce l'étui dans lequel on portait le tout jeune enfant, que cette écorce servait à conserver la viande fumée, qu'on y taillait aussi des paniers, écuelles et autres ustensiles utilisés dans la préparation de la nourriture. C'est aussi l'écorce de bouleau blanc qui recouvre la charpente de la tente nommée *wigwam*. Et c'est encore le même arbre que les Algonkins utilisaient pour fabriquer le canot d'écorce (qui fit une très vive impression sur les voyageurs Français, comme en témoigne l'extrait du récit de Louis Nicolas que l'auteur inclut aux pages 169 et 170). Le répertoire s'étend sur plusieurs

pages, et illustre comment le bouleau blanc – particulièrement son écorce exceptionnelle – accompagne toute l’existence des peuples Algonkins, de la naissance jusqu’à la mort. Ceci fait dire au Bon génie à la robe de papier : « En réalité, c’est toute la vie quotidienne des Indiens de langue algonkienne qui s’articule autour de cette écorce. » (166) La même idée est réitérée plus loin sous la forme d’une question : « Peut-on concevoir plus complète alliance entre un peuple et un arbre? » (168) Ainsi, le texte de Pierre Morency présente le bouleau, à l’instar du cèdre, comme « un arbre civilisateur », puisqu’il met en lumière son importance dans le développement de la culture des premiers habitants du pays.

Dans une moindre mesure, mais selon la même logique, l’auteur de *L’œil américain* montre l’épinette comme un autre de ces arbres associés à la civilisation : « le bon génie qui donne le bois, la chaleur, la lumière » (222). Il remarque : « On a du mal aujourd’hui à imaginer l’importance de l’épinette dans l’histoire de ce pays. Pas une partie de l’arbre qui n’ait eu son utilité. » (224) À nouveau, l’auteur propose une énumération et des explications sur les divers usages de l’épinette à travers l’histoire : de l’alimentation à la médecine, de la charpenterie à l’imprimerie, jusqu’à la confection de tuyaux d’orgue. L’épinette apparaît alors non seulement comme un arbre vivant dans les forêts nordiques, mais aussi comme un arbre au cœur de la vie culturelle des humains. L’auteur conclut cette histoire en évoquant le lien direct entre cet arbre et la littérature : « Le livre que vous lisez en ce moment a sans doute été imprimé sur ses fibres. » (226)

Si quelques histoires de *L’œil américain* mettent en évidence les liens étroits entre des arbres ou des animaux et certaines sociétés humaines, l’ensemble du texte laisse paraître de semblables relations entre la nature sauvage et toute l’humanité. Les

renseignements qu'inclut Morency concernant les myriades d'usages tirés du monde naturel tendent à montrer une vie humaine riche de ses interactions avec la nature sauvage. Toutes les informations que recèle *L'œil américain* sur l'alimentation, les remèdes, les abris, les moyens de transports, de chauffage et d'éclairage, les outils et ustensiles, les vêtements et parures, les œuvres d'art, instruments de musique, les contes, les légendes et les mythes révèlent des liens qu'on pourrait dire dialogiques entre la générosité de la nature sauvage et l'ingéniosité des sociétés humaines. À l'exubérance de la nature, sur laquelle insiste l'auteur dès les premières pages, correspond tout au long de ses histoires naturelles l'impression d'une abondance culturelle, née des rapports constants – réels ou imaginaires, pratiques ou mythiques – entre les sociétés humaines et leur environnement naturel.

Par ailleurs, Pierre Morency montre également les rapports inextricables entre la nature sauvage et les civilisations d'une autre façon : en insistant sur la porosité de la frontière que l'on conçoit entre la nature sauvage et l'espace civilisé que représente la ville. Dans le texte intitulé « Des bisets sur le bitume », il s'intéresse d'une part à des incursions extraordinaires de la faune sauvage dans la ville – un orignal dans les rues de Lévis, par exemple – et d'autre part aux espèces animales s'étant adaptées aux conditions de vie urbaine. Les engoulevents qui nichent sur les toits plats des maisons, les martinets ramoneurs nichant dans les cheminées désaffectées, les clochers ou les tours, les merles qu'on entend chanter au printemps dans les arbres de la ville, les pigeons à leur aise dans les parcs urbains, les ratons laveurs qui s'installent volontiers dans nos hangars et garages, les rats et souris peuplant le sous-sol de nos villes, les écureuil gris, les chauves-souris, ainsi que des milliers d'espèces d'insectes, tous, nous rappelle l'auteur,

« constituent la vie sauvage de la ville » (233). Cette idée a des échos dans une histoire consacrée à la nature dans la ville de Québec, qui fait partie du volume suivant *L'œil américain* dans la trilogie. Dans ce texte, Pierre Morency considère la vue de la ville à vol d'oiseau et remarque que de là-haut s'impose une évidence : « toutes les villes sont construites à la campagne » (1992, 94). Puis il ajoute :

La seule différence entre une petite ville et une mégapole, c'est que dans cette dernière, à partir du centre, on ne voit pas toujours très bien les points d'osmose entre la verdure et la vie urbaine, on oublie que derrière les faubourgs et la banlieue bruissent les champs et chantent les forêts. (1992, 94)

On pourrait reprendre l'image et considérer comment les civilisations humaines sont toujours, au final, construites à même le monde naturel – même si parfois l'ampleur et la sophistication de ces civilisations font en sorte qu'« on ne voit pas toujours très bien les points d'osmose » entre culture et nature, entre les fabrications des sociétés humaines et leur source. Le point de vue à vol d'oiseau, dans le dernier passage cité, constitue un de ces changements de perspective qu'adopte Pierre Morency afin de regarder le monde sous différents angles, et il s'inscrit sans doute dans cette volonté réitérée de *voir*. Ce qu'il voit, dans cet épisode de « Québec », c'est la porosité des frontières entre la ville et la nature sauvage, et plus généralement entre le monde des humains et l'ensemble du monde vivant.

Ce constat s'apparente à ce qui ressortait dès le début de *L'œil américain*, où étaient mis en scène deux promeneurs aux aguets, parmi une foule apparemment distraite, écoutant le chant d'une grive des bois en pleine ville, et observant dans le ciel des engoulevants en chasse. Ces deux personnages figurent des témoins attentifs, sensibles à cette présence de la vie sauvage dans leur environnement humain. On pourrait avancer que toute l'exploration de Pierre Morency tend vers ce but : nous inviter à mieux voir,

dans notre environnement même le plus immédiat (comme la pelouse peuplée de pissenlits), les présences de la nature – avec sa beauté, sa foisonnante vitalité, ses réserves d’énigmes et de mystères, la multitude de liens qui nous y unissent. Puis devant ce monde ainsi découvert, ressentir l’« extraordinaire jubilation » du promeneur attentif parmi le monde vivant.

## Chapitre 2

### *Le Monde sur le flanc de la truite*

#### Percevoir

Dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, l'auteur et narrateur propose une exploration toute personnelle de la nature, de la lecture et de l'écriture. Les promenades dans la campagne familière, la fréquentation des livres amis, ainsi que le travail d'écrivain sont présentés comme des activités non seulement indissociables, mais proches parentes. Elles ont en commun d'être ordonnées par un temps différent de celui qui mène nos affaires ordinaires; elles font partie de « ces instants sortis des horloges et des agendas » (177). Durant ce « *vrai temps* », l'homme est à l'affût, aux aguets, attentif : il *perçoit*.

L'ensemble de ce récit témoigne de tels moments libres et à l'affût, durant lesquels le narrateur, dans sa retraite à la campagne, porte ardemment son attention vers les bêtes et les paysages qu'il côtoie, les livres des auteurs qui l'accompagnent, ainsi que son ouvrage d'écrivain. Puisque ce sont ces moments privilégiés de « réunion avec le monde vivant » (177) qui occupent l'essentiel du texte, il en ressort d'abord une forte impression de familiarité, d'affinité, d'harmonie entre l'humain et la nature. Cependant, quand on y regarde de plus près, on décèle parfois dans le propos certaines tensions qui travaillent ces rapports intimes entre l'homme et le monde naturel. Ces moments de « réunion » impliquent qu'il y ait eu, au moins momentanément, une séparation.

C'est donc dans ce sens que nous conduirons notre lecture du *Monde sur le flanc de la truite* : nous examinerons d'abord les aspects du texte qui tendent à représenter des relations d'affinité entre l'humain et la nature, et qui mettent l'emphase sur des caractéristiques partagées par l'un et l'autre; puis nous relèverons les moments du récit qui donnent plutôt à lire une distance ou une scission entre le monde humain et le monde naturel (c'est au cours de ce deuxième volet de la lecture que nous nous pencherons plus particulièrement sur les rapports entre humain et animal, puisque c'est là surtout que s'expriment dans le texte les tensions perçues ou ressenties entre l'homme et le monde vivant).

### **Voix et personnages sur la grande scène vivante**

Un des aspects les plus remarquables de ce texte de Robert Lalonde est sans doute l'abondance et la variété des œuvres littéraires citées ou évoquées, ainsi que la liberté avec laquelle le narrateur incorpore ces emprunts à son propre récit. En considérant la taxonomie proposée par Thomas J. Lyon, on a remarqué que les textes pouvant être regroupés sous la large rubrique du *nature writing* tendent à incorporer plusieurs genres littéraires; souvent ils incluent aussi des emprunts et citations provenant de toutes sortes d'écrits. Nous avons reconnu ce type d'intertexte dans les histoires naturelles de Pierre Morency, et nous le retrouverons encore dans chacune des œuvres retenues pour cette étude. La plupart du temps – et certainement dans le corpus étudié ici – les extraits de textes empruntés sont incorporés au discours principal d'une façon conventionnelle : en retrait du corps du texte, entre guillemets, avec références bibliographiques identifiées

comme « sources » ou « bibliographie ». Une des particularités du *Monde sur le flanc de la truite* tient à sa façon d'intégrer les nombreuses citations (directes ou indirectes) au récit principal du narrateur. On pourrait dire que Lalonde fait *s'incarner* le dialogisme inhérent à une intertextualité affichée. Les auteurs cités deviennent des personnages qui interagissent avec le narrateur. D'ailleurs, l'ensemble des œuvres citées (comprenant plus de trente-deux auteurs et encore plus de titres) est listé à la fin du livre, chapeauté non pas par le titre « Bibliographie » ou « Sources », mais par la mention plus singulière : « Par ordre d'entrée en scène »<sup>16</sup>. Il y a donc une dimension théâtrale au texte de Lalonde, et celle-ci aura évidemment des répercussions sur la représentation des rapports entre les humains, les bêtes et l'ensemble du monde naturel.

Cette théâtralité s'observe dans les diverses mises en scène d'interactions ou dialogues entre le narrateur et des écrivains cités, des animaux familiers ou sauvages, ainsi que divers éléments du paysage. Dans les dernières pages de ses *Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, le narrateur réfléchit à la possibilité d'écrire éventuellement sur sa vie d'acteur au théâtre – plutôt que sur sa vie d'écrivain dans une retraite à la campagne, comme c'est le cas dans le présent ouvrage – et conjecture : « Elle fera l'objet d'un autre récit, peut-être, cette vie-là, où les autres, tous les camarades, remplaceront *les écrivains, les bêtes, les paysages qui, dans ces pages, sont mes interlocuteurs.* » (181, je souligne) En effet, les échanges réels ou imaginés entre le narrateur et les divers acteurs, humains ou non humains, composant la communauté de son récit posent ceux-ci comme des interlocuteurs, des présences avec qui le narrateur interagit. Sans brisure dans l'élan ou la logique de son récit, le narrateur entretient un dialogue avec Annie Dillard, avec Jean Giono, avec Gustave Flaubert, avec ses lecteurs, avec le chien qui l'accompagne lors

---

<sup>16</sup> Robert Lalonde est acteur en plus d'être écrivain.

de ses excursions, avec un chevreuil, avec le ciel, avec le souvenir de son père... Ces multiples interactions tendent à évoquer, dans leur ensemble, un rapport empreint de familiarité entre l'homme et les diverses composantes d'un univers complexe et bigarré, mais aussi unifié et cohérent – à l'image du monde vivant dont veut témoigner l'auteur.

Les dialogues et interactions entre le narrateur et « les écrivains, les bêtes, les paysages » de son récit présentent donc une familiarité affirmée, d'où se dégage et où s'exprime souvent un sentiment de fraternité et d'amitié; les relations entre l'homme et le monde vivant tout entier se trouvent imprégnées de ce sentiment. Lalonde fait allusion à des écrivains dont il lit les œuvres pendant la rédaction de son récit comme s'il s'agissait de proches qui l'accompagnent dans sa vie quotidienne, rejoignant Annie Dillard à la maison au retour d'une promenade (17-18), retrouvant dans les mots de Jean Giono le franc-parler d'un vieil ami (62), passant une journée de convalescence en compagnie de John James Audubon (120), ou jasant en prenant le café avec Gustave Flaubert (138). Les relations amicales s'étendent aussi au-delà de l'univers humain. Dans l'extrait suivant par exemple, le narrateur exprime d'un seul souffle son amitié pour une écrivaine, pour le paysage nocturne, et pour son chien : « J'aime Flannery [O'Connor], ma petite sœur malade de Milledgeville, Georgia. J'aime la nuit, les astres pâles maintenant, et le chien blanc, mon ami, assis à mon côté. » (105) Ailleurs encore, le narrateur déclare son affection pour les éléments du monde naturel près de lui, et reconnaît entre lui-même et ceux-ci des affinités à la source de cette affection : « Le chevreuil et moi sommes deux créatures sincères et indomptables. Les arbres et moi, le ciel et moi. [...] Un brûlant désir nous anime, le chevreuil et moi, la forêt et moi : chaque particularité, chaque mouvement de la bête, de l'univers me sont chers. » (110)

Comme cela apparaît avec évidence dans le dernier passage cité, où l'emploi du « et » abonde pour mettre en relation le narrateur avec le chevreuil, les arbres, le ciel puis la forêt, les rapports entre l'humain et le monde naturel sont de l'ordre de la conjonction dans cet écrit. L'emploi de la première personne du pluriel réunissant comme sujets le chevreuil et le narrateur concoure à la même impression de conjonction entre l'humain et le non humain – unis par des qualités et des dispositions communes.

Au fil du récit, la première personne du pluriel pourra donc réunir tout aussi spontanément le narrateur et un animal ou des arbres, que celui-là et quelque écrivain aimé. En outre, l'amitié ou la fraternité pourront se déclarer tout autant pour un être humain proche ou lointain que pour un animal de compagnie, une bête sauvage, un paysage familier ou l'univers tout entier. Sur la grande scène vivante de Robert Lalonde, les affinités entre les lieux vivants, les créatures de toutes sortes, ainsi que les mots de ceux et celles qui en témoignent s'expriment sans que l'auteur se soucie de les ordonner selon des catégories, humaines ou non humaines, culturelles ou naturelles, réelles ou imaginaires.

### **Reflets et créations du monde**

Quand on regarde de près l'ensemble de titres apparaissant sous la rubrique « Par ordre d'entrée en scène », on remarque que les quelques trente-deux écrivains qui « entrent en scène » dans *Le Monde sur le flanc de la truite* proviennent d'horizons culturels, géographiques et disciplinaires variés, et que plusieurs genres littéraires y sont représentés : roman, poésie, théâtre, essai, carnets, journaux, entretiens... La variété des œuvres citées témoigne de la diversité des regards sur le monde ainsi que des voix

littéraires auxquels recourt Lalonde pour étayer sa propre réflexion. Notre objectif dans le cadre de la présente étude n'étant pas de mener un examen exhaustif de l'intertexte, nous nous limiterons à quelques remarques directement liées au sujet qui nous intéresse. Considérons d'abord le titre : *Le Monde sur le flanc de la truite*. Celui-ci est inspiré d'une description de la truite ouananiche tirée d'un ouvrage d'histoire naturelle de Harry Bernard (*Le Règne animal*, 1936) :

[...] je songe à la ouananiche décrite par Harry Bernard, et qu'il appelle « le » ouananiche, saumon d'eau douce – « paré de pourpre et d'argent et sa livrée brillante réfléchit au sortir de l'eau les nuances du paysage ». Oui, tiens, maintenant je sais pourquoi je jongle avec les mots de Bernard et songe au monde reflété sur le flanc de sa truite. C'est parce que je ne comprends l'univers que réfracté, réfléchi, renvoyé. [...] Le monde pour ainsi dire redonné, sens dessus dessous, recréé. Le monde revisité de la fiction. L'écho du monde, cette création à l'envers et qui me donne l'illusion d'engendrer à mon tour. (17)

Cette description poétique de la truite ouananiche fournira au narrateur une image figurant une dimension fondamentale de son rapport personnel au monde : l'univers réfléchi, recréé. En effet, les réflexions, interprétations et créations du monde occupent amplement le récit de Lalonde. Bien sûr, c'est le cas du « monde revisité de la fiction » : le monde de la littérature – celle qui occupe le narrateur dans son propre travail d'écrivain, et celle qui apparaît dans la foule de livres qui l'accompagnent au cours de ses journées à la campagne. Par ailleurs, le monde « réfracté », « recréé », c'est aussi plus largement – et plus fondamentalement – le monde perçu et interprété par toute subjectivité; car s'il apparaît évident que l'univers de la fiction littéraire procède de l'interprétation et de la création, on peut aussi considérer que toute chose perçue, même simplement sur le plan sensoriel, se trouve saisie et subit déjà un travail de

« récréation »<sup>17</sup>. Lalonde lui-même évoque cette idée en faisant entrer en scène dès les premières pages de son récit l'auteure de *A Natural History of the Senses* (1990), Diane Ackerman, qui considère dans le passage suivant notre rapport olfactif au monde :

When we breathe we pass the world through our bodies, brew it lightly, and turn it loose again, gently altered for having known us.  
*À chacune de nos respirations, nous faisons pénétrer l'univers au plus profond du corps. Nous le laissons infuser nos cellules, puis le relâchons doucement. Ce monde que nous expirons n'est plus tout à fait le même qu'avant : il nous a connus en nous traversant.* (Ackerman, traduction française de Lalonde, 20)

Non seulement le monde est-il *perçu* par l'appareil respiratoire et olfactif, mais il est aussi *transformé* par son action. La respiration et l'odorat, comme le montre bien Diane Ackerman, fonctionnent d'une façon qui met en évidence les relations intimes existant entre l'humain et son environnement – relations qui reposent sur des échanges, voire une forme d'osmose. À la lumière des échanges impliqués dans le simple acte de respirer, la séparation entre l'homme et l'univers qu'il inspire et expire s'efface pour plutôt laisser voir une porosité et une continuité entre l'un et l'autre. La respiration semble particulièrement appropriée pour faire valoir l'intimité et la réciprocité des rapports entre l'humain et son environnement : un autre auteur s'intéressant aux relations entre l'humain et la nature, David Suzuki, dans *L'Équilibre sacré*, emploie des expressions qui rappellent celles utilisées par Ackerman lorsqu'il se penche sur notre rapport à l'air. Il écrit : « L'air est une substance physique ; il nous enveloppe si intimement qu'il est

---

<sup>17</sup> À ce sujet, l'éthologie fournit des observations éclairantes. La notion de « monde vécu » de Jacob von Uexküll nous met sur la piste d'un monde interprété, qui n'est jamais exactement le même selon l'appareil sensoriel de chaque animal, qui y cherche des significations correspondant à sa propre expérience. Placés dans les mêmes circonstances, un oursin, un chien, une tique, une mésange ou un humain ne percevront ni le même « monde » ni les mêmes significations. On pourrait considérer en outre que des individus d'une même espèce perçoivent des « mondes » et des significations légèrement différents les uns des autres, en fonction de leurs particularités. Une explication de ces questions éthologiques apparaît au chapitre 5, « L'animal comme sujet », de l'ouvrage du philosophe et éthologue Dominique Lestel intitulé *Les origines animales de la culture* (2003).

difficile de déterminer où nous arrêtons et où il commence. » (Suzuki, 2007, 64) Puis un peu plus loin, il a lui aussi recours à cette image de l'univers qui filtre à travers nous :

Chaque jour, nous absorbons dans l'air des atomes qui ont un jour fait partie d'oiseaux ou d'arbres, de serpents ou de vers, parce que toutes les formes aérobies de vie partagent le même air [...] L'air n'est pas un vacuum ni un espace vide – c'est une substance physique qui nous imprègne tous et filtre à travers nous. (Suzuki, 73)

En abordant la respiration sous cet angle, dès le début de son récit, l'auteur du *Monde sur le flanc de la truite* donne déjà le ton à cette idée de « perception » qui est centrale dans le rapport au monde qu'il raconte. À la toute première page, Lalonde affirme : « J'écris pour VOIR, c'est bien sûr. » (11) Ce « VOIR », tout en majuscules, est sans doute métonymique et réfère à quelque chose de plus large que le sens de la vue; il renvoie à une idée de ce que c'est que « percevoir ». Cet acte de perception, tel que l'entend l'auteur, est intime et transformateur. En effet, la première affirmation se décline ensuite comme suit : « J'écris pour *naître*, encore, toujours »; puis « J'écris pour cesser de savoir et pour *commencer d'apercevoir et de sentir* » (11, je souligne). Si le monde est transformé après avoir filtré à travers le corps humain, l'humain est également « recréé » dans ses efforts pour percevoir le monde – pour le mieux percevoir, avec ce que Lalonde nomme une « attention neuve » (11).

On aura remarqué que l'extrait de *A Natural History of the Senses* est d'abord présenté dans sa version originale anglaise, puis dans une traduction française proposée par Lalonde lui-même. Plusieurs des écrits de langue anglaise cités dans *Le Monde sur le flanc de la truite* apparaissent ainsi, en version originale puis dans une traduction personnelle de Robert Lalonde. Ce procédé fait l'objet de deux commentaires explicatifs,

qui méritent d'être pris en compte pour notre lecture. En premier lieu, un « Avertissement » précédant le corps du texte précise que :

Toutes les traductions de l'anglais sont de l'auteur, qui y est allé à sa façon, sorcière et métaphorique. Conscient des imprécisions inévitables, et parfois voulues, l'auteur, qui ne croit pas, hélas, à la possible magie d'une traduction fidèle, invite le lecteur à s'amuser, comme lui l'a fait, de la belle extravagance des multiples transpositions imaginables. Pour le plaisir, avant tout, comme il s'en explique plus loin, dans le présent ouvrage. (Avertissement)

En effet les traductions proposées par l'auteur ne tentent pas de masquer les « imprécisions inévitables » qui viennent avec le travail d'interprétation et de transposition d'un langage à l'autre. Au contraire, les adaptations françaises de Lalonde sont mises en relation, visuellement dans le texte, avec les citations en anglais, ce qui tend à montrer qu'une traduction est aussi une recreation, ainsi qu'un dialogue entre deux points de vue sur le monde. L'idée d'un univers « réfracté », « réfléchi » et « recréé » se voit donc aussi dans cet aspect du récit de Lalonde.

L'explication annoncée dans l'avertissement paraît aux pages 48 et 49. Là, l'auteur expose sa propre situation linguistique ainsi que ses conséquences sur ses pratiques de lecture et d'écriture :

C'est que je commençai sur la terre et fis mes apprentissages dans un fouillis de mots de français, d'anglais, et aussi du parler iroquois [...] et n'ai jamais complètement élucidé mon baragouin, désambiguïsé le mélange. [...] Et puis j'ai lu, ensuite, toujours dans mon bouillon de langage, pêle-mêle, d'abord à tâtons [...] puis en reconnaissant les parlers, leurs signes, les mots qui disaient, dans une langue, mieux, ou plus, ou moins que ce qu'ils signifiaient dans l'autre, et sans plus les mêler, mais en les examinant, les confrontant, les savourant, toujours. (« Faut tout le temps qu'y goûte à toute, c't'enfant-là! ») (48)

La métaphore du goût des mots (qui rapproche la langue comme système sémiotique de la langue comme organe sensoriel) sera réitérée souvent au fil de l'explication, et elle s'accompagne de l'image du narrateur goûtant à tout, jouant comme

un enfant dans cette nourriture mélangée et généreuse<sup>18</sup>. Le rapport aux mots, aux langages, aux livres, n'est donc pas étranger ici au monde sensoriel. Les choses désignées et les mots qui les désignent appartiennent à un même univers, caractérisé par une riche expérience des sens. Ceci n'est pas anodin en regard des questions qui nous intéressent. On ne décèle pas, dans la vision du monde déployée par ce texte, un strict classement selon des catégories qui s'excluraient les unes des autres – telles que idées/matière, spirituel/corporel, culturel/naturel, etc. – et qui tendraient à séparer les choses en insistant sur des distinctions. Les mots, les langages, les écrits, les nourritures, les odeurs, les paysages, les bêtes, le ciel, le vent... tout cela compose, dans l'écriture de Robert Lalonde, un univers vivant où une multitude d'éléments apparemment hétéroclites coexistent selon des affinités qui les unissent et des caractéristiques qui les rapprochent. Cet aspect du *Monde sur le flanc de la truite* qui se dessine dès les premières pages se confirmera de maintes façons tout au long de la lecture.

### **L'extravagant ordre vivant**

Dans le passage que nous venons d'examiner, l'auteur invitait ses lecteurs, devant les morceaux d'écrits traduits, à s'amuser de « la belle extravagance des multiples transpositions imaginables ». La notion d'extravagance réapparaîtra ailleurs encore comme expression privilégiée pour évoquer la complexité de l'univers vivant. Au cours d'un passage où le narrateur rend grâce aux enseignements que son père lui a transmis, le

---

<sup>18</sup> Remarquons que la façon qu'a le narrateur d'évoquer les trois langues présentes durant ses années d'apprentissage (français, anglais, iroquois) met en lumière son expérience d'une réalité culturelle où différentes « traductions » du monde se côtoient et s'entremêlent. Les expressions choisies (« fouillis », « baragouin », « mélange », « bouillon », « pêle-mêle ») témoignent d'une réalité linguistique personnelle non pas strictement délimitée et catégorique, mais plutôt fluide et faite d'associations et d'assemblages divers. En ce sens, le regard du narrateur sur ses propres rapports aux langages nous renseigne sur certains fondements de sa vision des rapports entre l'humain et le monde vivant.

terme « extravagant » est employé à deux reprises – chaque fois pour cristalliser une idée de la complexité inextricable, de l’abondance variée, de la beauté bigarrée du monde vivant :

Papa me montrait une plume de perdrix, ou un caillou strié d’or et me répétait que, comme les bigarrures de la plume, les strates du caillou, mon corps, mon âme, étaient des prolongements, des allongements, à la fois l’origine et la suite de la grande forêt, du continent, des galaxies. Que je répondais, sans le savoir [...] à des appels inaudibles à l’oreille nue, que forcément j’étais et serais entraîné, toujours, vers le gros cœur cognant de l’univers, sauvage, *extravagant*, inconnaissable entièrement. (133, je souligne)

Un peu plus loin, le narrateur invoque la pensée et la voix de son défunt père, qui lui a enseigné que « Dieu était un beau monstre, capable non seulement de tout engendrer, de tout créer, mais encore d’inventer n’importe quoi », qui entretenait son fils « sans finir de la complexité quasiment diabolique de tout, des formes animales, minérales » (133). Là encore, c’est précisément l’extravagance de l’univers qui est célébrée :

Regarde ce que tu voudras, le sabot d’une chèvre, les antennes du homard, une banane, l’épi de blé d’Inde, les voltiges de l’hirondelle, ta sueur qui coule, les boursoufflements de ton cœur qui cogne quand tu cours, les piquants de la barbote : tout existe méticuleusement et en abondance, en large et en menu, c’est beau et effrayant, c’est... *extravagant!* »<sup>19</sup> (134, je souligne)

Il me semble important de considérer cette notion d’extravagance à laquelle recourt l’auteur pour désigner la complexité et la diversité des formes de la vie, puisque cette qualité attribuée au monde vivant aura des incidences sur la représentation des rapports entre l’humain et l’ensemble du monde naturel. D’un point de vue formel, on peut

---

<sup>19</sup> Ces lignes du *Monde sur le flanc de la truite* (ainsi que quelques autres d’ailleurs) présentent une grande ressemblance avec certains passages de *Pilgrim at Tinker Creek* (1974) – qui fait partie de la liste des œuvres à « entrer en scène » dans le récit de Robert Lalonde. Non seulement peut-on reconnaître certaines notions et expressions communes aux deux textes (abondance, extravagance, complexité, méticulosité, minutie, diversité), mais parfois les phrases de Lalonde sont manifestement des « récréations » des phrases de Dillard. Il suffit de comparer le dernier extrait cité avec le passage suivant de la traduction française de l’ouvrage d’Annie Dillard, *Pèlerinage à Tinker Creek* (1990) : « Bref, regardez pratiquement n’importe quoi – les pattes du grèbe, la frimousse de la mante, une banane, l’oreille humaine – et voyez que non seulement le créateur a bien créé tout ça, mais qu’il est susceptible de créer *n’importe quoi*. » (Dillard, 1990, 206)

anticiper que si le monde naturel est tenu pour extravagant, il est probable qu'une œuvre cherchant à évoquer ce monde soit elle-même marquée par certaines extravagances. Les significations que recoupe cette notion dans le texte de Lalonde, on l'aura compris, joignent les idées d'abondance, de complexité, de variété, de foisonnement des possibilités. Selon les différentes définitions proposées par le dictionnaire Robert, l'extravagance renvoie également à la déraison, la bizarrerie, l'excentricité, la divagation, l'écart de conduite. Quant à l'adjectif « extravagant », les trois définitions qu'en donne le Robert se lisent comme suit :

1. Non incorporé dans les recueils canoniques.
2. Qui sort des limites du bon sens; qui est à la fois extraordinaire et déraisonnable.
3. Qui extravague, est hors du sens commun (personnes).

La troisième définition nous mène à un verbe dont l'usage est rare, même dans la langue écrite : extravaguer. Issu des racines latines *extra* et *vagari* (errer, s'écarter de la voie), ce verbe est défini comme l'acte de « penser, parler, agir sans raison ni sens ». Le dictionnaire nous renvoie au terme, plus familier, « divaguer ».

J'insiste sur le réseau de significations attachées à ces termes – extravagance, extravagant, extravaguer – parce que ceux-ci se rapportent autant à la conception du monde vivant qu'à la forme littéraire qui la traduit dans *Le Monde sur le flanc de la truite*. À ce sujet il sera utile de rappeler que nous avons rapproché – suivant la taxonomie établie par T. J. Lyon (2001) – le texte de Lalonde de la catégorie générique nommée *ramble*. On se souviendra que le *ramble* obéit à la logique de la promenade libre au milieu d'une campagne familière. Spécifions que le verbe « *to ramble* » correspond en français à « errer à l'aventure, vagabonder dans la campagne, faire des excursions à pied », et aussi à « divaguer, parler sans suite en passant d'un sujet à l'autre ».

Ces quelques considérations terminologiques mettent en évidence les résonnances qui existent, dans cet écrit de Lalonde, entre les caractéristiques attribuées au monde naturel, la manière d'explorer ce monde, et la forme que prend le récit en témoignant. Plus précisément, on remarque dans ce texte une volonté de suggérer et de célébrer l'extravagance du monde vivant par une écriture elle-même extravagante sous plusieurs aspects : elle échappe au canon, puise librement à diverses sources pour se les approprier, se laisse porter dans plusieurs directions qui font sans cesse bifurquer le récit. De plus, il s'agit d'une écriture qui se veut généreuse et composite, qui manifeste sans retenue son enthousiasme pour les mots. Dans le passage déjà mentionné où Lalonde s'expliquait de son rapport au langage, le « festin » qu'il décrivait pour évoquer son goût des mots s'apparente sans aucun doute à l'extravagante générosité du monde – de la terre, plus particulièrement dans ce passage :

Nourriture composite, drue, riche en toutes sortes de minéraux, parmi lesquels des scories, des cailloux, des grains de sable, bien sûr, mais parfois des bijoux, que j'avale avec le reste, insatisfaisable. Et j'en invente, c'est bien sûr, j'en ajoute encore, je fais mon prolix, mon grand curieux, mon beau parleur, et j'aime ça, et je vois bien – avec une joie maboule, *byoyant*, irrépressible, que ça n'a pas, n'aura pas de fin. (49)

L'enthousiasme que ressent l'auteur pour les mots dans toute leur variété – les siens, ceux des autres, ceux qu'il emprunte à l'anglais, ceux qu'il invente, les mots rares, etc. – participe à l'enthousiasme de son discours sur le monde naturel et s'y mêle aussi, comme le laissent voir les images associant le langage et les matières minérales. Le « festin » du langage fait écho à l'abondance goûtée dans le monde naturel.

Par ailleurs, remarquons que sur le plan narratif, l'agencement d'éléments variés (anecdotes, extraits de poèmes, d'entretiens, de journaux, d'ouvrages d'histoire naturelle ou de récits d'exploration, dialogues, observations et méditations sur les animaux et les

paysages, réflexions sur la lecture et l'écriture, etc.) passe simplement par la synthèse personnelle qu'en propose le narrateur. Son récit est présenté en une seule unité, comme une longue excursion, qui n'est divisée ni par chapitres, ni par thèmes ou parties – seulement quelques ponctuations qui marquent des changements de temps. On sent, à la lecture, que cet assemblage est rythmé par le cycle des saisons dont rend compte la narration (le texte s'amorce au printemps 1995 pour se terminer au printemps de l'année suivante). Cependant, ce rythme ne sert pas à structurer le récit d'une façon systématique (selon les saisons ou le calendrier, par exemple). L'ensemble évoque plutôt une longue exploration ininterrompue et remplie de détours, une grande excursion dans la nature et les livres. Les observations sur les paysages vus et les animaux rencontrés, les passages d'œuvres littéraires lues et relues, les souvenirs ainsi que les choses imaginées sont intégrés librement à ce témoignage sans doute extravagant – dont la forme et le contenu éparpillés semblent parfois échapper à l'auteur lui-même. Dans une conversation imaginée avec Gustave Flaubert, le narrateur exprime des doutes face à cet ouvrage en cours d'écriture, « ces pages, qui s'en vont partout » (46) et qui semblent l'entraîner :

-Tu travailles bien? Tu travailles fort?... Qu'est-ce que tu fais, là, en ce moment, je veux dire, qu'est-ce que tu écris?

-Une drôle d'affaire... météorologique et littéraire... ce sera peut-être, comme tu dis, une « atroce ratatouille »... (141)

Puis à la fin du récit, le narrateur tente d'expliquer à un ami qui lui demande « Et ça parle de quoi? » : « Ça parle d'oiseaux, de livres, de chevreuils, de notre chien, de notre chatte, de mes battues incessantes, de désir, d'espérance, de lueurs aperçues, le soir, dans les branches. Ça parle de moi, en chasseur solitaire, en scribouilleur obsédé. Ça parle... » (188) Le projet littéraire se trouve en quelque sorte emporté par l'extravagance du monde

dont il témoigne. L'auteur ne cherche manifestement pas à brider cet apparent désordre, ce foisonnement; il se laisse plutôt porter par son mouvement.

### **Les sens de l'écriture**

Au cœur d'un univers caractérisé par le foisonnement, la variété et l'abondance, le narrateur du *Monde sur le flanc de la truite* déclare sa volonté d'« ouvrir ses sens » (20). Cette volonté, qui devient aussi un projet à la fois personnel et littéraire, est réitérée à maintes reprises, souvent par le truchement de la voix de l'un ou l'autre des écrivains cités au fil du récit. Ce projet s'exprime, par exemple, dans les paroles de l'écrivaine américaine Annie Dillard que le narrateur invoque puis reprend en français :

J'y travaillerai, j'ai encore le temps. Je les ouvrirai, ces sens (...) « I retreat – not inside myself, but outside myself, so that I am a tissue of senses. Whatever I see is plenty, abundance. I am the skin of water the wind plays over; I am petal, feather, stone. »

*Je ne me retire pas à l'intérieur mais à l'extérieur de moi-même, et alors je ne suis plus qu'un tissu de sens en éveil, tout ce que j'aperçois est plénitude, abondance. Le vent joue sur ma peau comme il joue sur l'eau. Je suis pétale, plume, caillou.*  
(20-21)

On remarquera que dans ce dernier passage, le travail intense des sens et des perceptions requiert que l'individu sorte des limites de son propre corps pour emprunter les formes sensibles de certains éléments du monde naturel. Cette sorte de transmutation est évoquée de façon poétique, néanmoins elle correspond à un effort concret de l'écrivain pour affiner ses capacités sensorielles et perceptives, en sorte d'élargir son expérience du monde.

Plusieurs des auteurs cités discutent de ce travail de perception aiguisée qui incombe, selon eux, à l'écrivain. Un extrait de la correspondance de l'écrivaine américaine Flannery O'Connor alimente la discussion à ce sujet : « Écrire n'est pas, à

mon sens, une simple discipline, encore que c'en soit une; c'est plutôt une certaine façon de regarder le monde, la réalité, et aussi l'art de faire usage de ses sens afin de déchiffrer le mieux possible la signification des choses. » (24) L'auteur russe Constantin Paoustovski est lui aussi convié à cette conversation sur l'art de percevoir et d'écrire, et il considère que l'écrivain est « celui qui perçoit beaucoup de choses inaperçues des autres » (114). Ailleurs c'est Jean Giono qui expose sa propre conception de l'individu poète : « Il est une sorte de monstre dont les sens ont une forte personnalité; lui, le poète, il est là au milieu de ses bras, de ses mains, de ses yeux, de ses oreilles, de sa peau, comme un petit enfant emporté par les géants » (168).

Les occurrences se multiplient au fil du texte : l'importance du travail sensoriel et perceptuel dans l'exercice de l'écriture est affirmée à plusieurs reprises. Lalonde fait référence à sa « façon de jongler sans cesse avec des idées, non pas abstraites mais affectives, sensorielles » (162). Cette façon d'envisager le travail d'écrivain tend à produire une écriture que l'on pourrait qualifier d'*incarnée*. D'ailleurs, l'auteur parle explicitement d'incarnation au moment de considérer l'influence de Jean Giono sur sa propre vocation littéraire :

Giono m'a donné la permission d'écrire, c'est-à-dire d'écrire comme j'en avais besoin, dense, serré, touffu, juteux, d'écrire en incarnant, en donnant chair et sueur, sang et effluves d'haleines. La permission aussi de tout dire, à condition que le corps y soit, et c'est ça, la présence : le corps avec le dire. (23)

Donc l'écriture est associée à l'univers matériel, corporel, sensoriel et affectif – ce qui lui confère une dimension fortement incarnée. On se rappellera par ailleurs la dimension théâtrale de cet écrit, relevée en début d'analyse, qui elle aussi tend à réunir « le corps avec le dire ». De plus, soulignons que l'« incarnation » de l'écriture telle que la conçoit l'auteur se manifeste aussi dans les nombreux passages où les livres – leurs pages comme

leurs mots, le support matériel comme la pensée qu'il porte – sont évoqués d'une façon qui les intègre au paysage ou qui les marque d'une connotation sensorielle, souvent les deux à la fois. Par exemple, un livre déposé sur une chaise de jardin « prend le vent, froufroute comme la perdrix qui s'envole » (57). Ailleurs, en ouvrant un livre, l'homme « laisse le vent ébouriffer les pages », puis il lisse une de ces pages et la « tache d'herbe » (40). Relatant une de ses journées dans la campagne, le narrateur raconte : « Je reviens au livre, dont les pages humides sont comme des feuilles après la pluie entre mes doigts. » (112) Puis un peu plus loin encore : « Je reviens au livre, cette fois dans l'herbe, où les mots vont bruire avec les grillons. » (114-115) De deux ouvrages emportés avec lui dans sa besace, l'homme dira : « Mon gibier, mon butin, mon goûter. Je savoure les phrases de l'un et de l'autre, qui me tourmentent aussi joyeusement que me tourmenterait le bond du chevreuil, s'il venait à sortir du bois et à trotter devant moi. » (111)

Dans les dernières pages de son récit, Lalonde évalue le travail accompli – « J'ai humé en forcené, dans l'herbe et dans les livres ouverts. » (185) – et considère la tâche qui l'attend encore : « Je ne lâche pas, ne lâcherai plus de l'œil le garrot, l'araignée ou le sizerin, la sauterelle, le papillon, les mots, la page, ce passage ébloui de tel livre et de tel autre encore : je connais mes repères, mes chances, je sais où se trouvent ma joie, mon espérance, mon salut. » (186) *Le Monde sur le flanc de la truite*, on a pu le voir depuis plusieurs angles, ne pose pas d'opposition ou de distinction radicale entre le monde des idées et le monde des sens, entre l'esprit et le corps, entre un domaine culturel et un domaine naturel. Tous les éléments de cet univers évoluent plutôt en conjonction, et dans toutes sortes de relations d'affinité inextricables. L'écriture et la lecture, activités proprement humaines, existent apparemment selon le même ordre naturel que celui qui

meut la sauterelle ou le chevreuil dont le narrateur tente de surprendre les gestes au cours de ses excursions dans la campagne. Les vivants, aussi différents qu'ils soient les uns des autres, sont habités et mus par une même impulsion : « La crécerelle chasse, le garrot fait sa cour, l'écrivain écrit, en transe et sifflant, absolument seuls, absolument incapables de faire autrement. » (185)

### **Être en chasse**

L'attitude requise par l'écrivain qui souhaite percevoir le monde dans toute la finesse et l'étendue de son extravagance, afin d'en témoigner par ses œuvres, est désignée le plus souvent dans le texte par les termes « attention » et « vigilance ». L'attention dont il est question demande une forme particulière de disponibilité : « Voir nécessite une liberté, un ballottement, une vacance. Errer, tout mou et tout concentré, *comme en chasse*. » (151, je souligne) Aux moments d'évoquer cette vigilance empreinte de disponibilité, le narrateur recourt volontiers à l'image d'une chasse : « Écrire, voir, c'est pareil! Ça exige la même vigilance tranquille. J'ai peut-être su dire ça, au moins, cette espèce de flânerie circonspecte, libre et exacte, qu'est la vraie chasse, la lecture enchantée, l'écriture qui transcende. » (188) L'image d'une chasse revient régulièrement au fil du récit pour donner forme à cette disposition recherchée par l'écrivain, et qui passe par des activités dont l'importance est maintes fois affirmée : battues et excursions au cours desquelles il s'agit d'épier, de guetter, d'être à l'affût et de surprendre des vies.

Nous avons déjà relevé ces aspects du texte, en introduction, à la lumière de l'article de Scott Slovic sur le phénomène psychologique d'une conscience exaltée présent dans les écrits de la nature. Ce que nous ajouterons ici à ce sujet, c'est que

l'imagerie et le vocabulaire de la chasse servent non seulement à décrire le travail de l'écrivain, mais aussi à exposer certains aspects de la condition humaine. L'auteur insiste :

*Être humain, c'est être à l'affût et chassant, aux aguets. Nous ne sommes pas nés pour assister, béats, au spectacle de la Nature, des êtres et de l'Histoire, comme si l'univers était achevé et qu'il ne nous restait plus qu'à nous bâtir des esplanades et des observatoires, avec télescopes, écrans de télévision et fauteuils qui basculent. Nous sommes partie prenante (et drôlement prenante!), nous sommes branchés d'antennes et résonnants de signaux, de détresse ou de joie, de bonheur ou d'alarme, comme des insectes qui cherchent leur vie dans l'herbe. Nous avons des enthousiasmes d'enfant chercheur et des frousses de poursuivi par les loups. (153, je souligne)*

Un peu plus loin, l'auteur ajoute : « Se savoir vivant c'est se savoir, non pas protégé et spectateur, mais marchant, cherchant, fouillant, à la fois téméraire et incertain, inquiet, espérant, n'ayant qu'une semaine, qu'un jour pour voir, connaître, comprendre. » (154)

Lalonde insiste sur deux choses dans ces lignes. D'abord, l'humain n'est certainement pas spectateur ou témoin à distance du monde vivant : il est immergé dans ce monde, y participe, en fait partie. Cette position – ni à distance, ni en surplomb comme dans « des esplanades et des observatoires », mais bien à *même* l'univers vivant – implique une certaine vulnérabilité de l'humain qui, « non pas protégé », est exposé à des forces qui le dépassent. Cette vulnérabilité est le second aspect de la condition humaine sur lequel l'auteur met l'emphase. En effet, les humains apparaissent comme des créatures relativement petites et vulnérables à l'échelle de l'univers (« comme des insectes cherchant leur vie dans l'herbe »), soumis qu'ils sont à toutes sortes de forces qui les excèdent.

L'analogie entre l'humain et le minuscule insecte refait parfois surface dans le texte; notamment par l'intermédiaire d'une réflexion que Lalonde emprunte à Jean

Giono. Au cours d'un entretien, ce dernier propose à son interlocuteur d'imaginer une fourmi entrant dans la pièce, parcourant les livres de la bibliothèque, puis il questionne :

Qu'est-ce qu'elle a vu de tout cela? Qu'est-ce qu'elle sait de ce que nous sommes? Qu'est-ce qu'elle sait de ce que nous faisons? Qu'est-ce qu'elle sait de ce qu'il y a dans Shakespeare? Hein? Rien! Ça ne la regarde pas. Elle a un monde particulier à elle, et qui sait si nous ne sommes pas dans un monde de fourmis aussi? Et si à côté de nous il n'y a pas quelque chose que nous frôlons constamment sans le connaître... (Giono, cité p. 146)

Lalonde reviendra plus loin aux propos de Giono, qui conclut à ce sujet : « Alors quand on me dit : ‘oui, mais nous dominons l'atome’ ». Nous ne dominons rien du tout. L'homme, pour moi, vois-tu, c'est, et ça pourrait servir presque de conclusion à tous nos entretiens, c'est la fourmi dont je t'ai parlé dernièrement. » (149) L'être humain « à l'affût et chassant, aux aguets » explore donc un monde dont l'étendue et les forces le dépassent, dont la complexité et le sens lui échappent. L'idée de vulnérabilité que ceci implique affleure à plusieurs reprises au fil du récit, souvent sous sa forme ultime : la mortalité. Par ailleurs, cela implique également que l'univers recèle, pour cet humain, une part de mystère. Nous reviendrons à ces deux derniers aspects plus loin au fil de notre lecture.

Pour le moment, revenons à l'image de l'écrivain « en chasse ». Celle-ci apparaît fréquemment tout au long du texte, mais elle prend un essor particulier vers le milieu du récit, au moment correspondant à la fin de l'été. Le narrateur raconte alors que la chaleur alanguissante du plein été n'est pas propice à la vigilance qui lui est nécessaire pour l'écriture. Les métaphores illustrant cet état estival, où l'écrivain se trouve « bon à rien pour l'attention, l'écriture, la ferveur », sont végétales<sup>20</sup> :

---

<sup>20</sup> Un peu plus tôt dans son récit, le narrateur avait aussi recours à une métaphore végétale pour évoquer une sorte d'engourdissement tout à l'opposé de la ferveur de ses états de chasse. Se comparant au pommier dont une seule branche a fleuri, et dont le reste semble sec et mort, le narrateur affirme : « J'ai donné un

J'existe végétalement, comme le géranium sur le bord de la fenêtre, dans une torpeur de lumière et de chaleur, engourdi, heureux avec une certaine inquiétude, mystérieuse, trop florissant pour m'en faire, pas assez abasourdi pour oublier, trop endormi pour me remettre à l'affût. (100)

C'est l'approche de l'automne qui provoquera le réveil de l'animal chasseur – et de sa capacité d'attention soutenue parmi le monde vivant :

Ce matin, pourtant, déjà, enfin, avec la lumière oblique, [...] cette clarté du bout du mois d'août, comme un chasseur qui sent venir l'automne giboyeux, je retrouve un bon énervement braconnier, mon désir de cache et d'embuscade, et la certitude me revient qu'il me faudra à nouveau chercher, peut-être trouver, regarder partout, épier les signes d'une métamorphose, le passage formidable et mortel de la belle saison à la chute – *fall*, disent les Anglais! –, septembre, octobre, le beau temps dramatique, la lumière entre les arbres comme une chose vivante et blessée. (101)

L'arrivée de « l'automne giboyeux », saison de la chasse par excellence, où même la lumière apparaît « vivante et blessée », devient l'occasion d'une méditation sur ce qu'est l'attention aiguisée du chasseur – comme du lecteur et de l'écrivain. Cette attention, à la fois concentration et disponibilité, se manifeste le plus clairement dans l'acte d'*épier* : « Et puis l'été m'oblige à tout regarder en face, alors qu'on ne voit bien, qu'on ne surprend bien les mystères qu'en les regardant de côté, du coin de l'œil. Je ne suis attentif qu'en épiant. » (101) Le regard devant les fleurs du jardin mais lorgnant de côté un insecte, l'œil fixé sur un nuage mais voyant de biais un groupe de corneilles, le narrateur retrouve soudain son « regard libre de trouveur qui ne cherche pas, de distrait qui découvre » (101). L'arrivée de l'automne, au milieu du récit, ranime donc l'attention temporairement végétative de l'écrivain, qui se réjouit alors du retour de cet état de chasse et de ses perspectives : « je suis de nouveau en quête, je vais encore surprendre des vies, d'ordinaire inaperçues » (102).

---

livre. Une branche seulement, de moi, a fleuri. Le reste est sec, « paresse », ne laisse pas monter la sève, se tord dans la lumière, gesticule lugubrement dans un ciel d'un bleu irréel. » (80)

Être à l'affût et « surprendre des vies » implique de se faire discret, de ne pas laisser deviner sa propre présence; ne pas scruter de plein front, mais bien apercevoir. Cela implique aussi que celui qui épie se fonde en quelque sorte au paysage, voire qu'il emprunte les manières des créatures épiées. C'est ce que fait le narrateur lors d'une chasse au chevreuil (racontée aux pages 106 à 109). Au cours de cet épisode, l'homme se rend dans une cédrière fréquentée par des chevreuils, il s'y tapit au sol, et attend patiemment que les bêtes se manifestent. Il cherche à se fondre à son environnement, discrètement, puis il imite les animaux qu'il épie :

Je fais de grands pas immatériels d'ange dans l'herbe, qui ne bruit pas plus que de l'eau dérangée par les pattes du héron. [...] Je m'étends sur la couche de mil tapée et qui sent encore leur cuir chaud. Je sais qu'ils ne se couchent pas toujours pour se reposer mais pour économiser leur énergie, leur chaleur. Je fais comme eux, je ménage ma chaleur, roulé en boule dans l'herbe, sur leur lit. (106)

Surprendre des vies dans la nature requiert donc une forme de mimétisme de la part de l'observateur. Ceci présente quelque ressemblance avec l'espèce de transmutation qu'évoquait plus tôt le narrateur (de concert avec Annie Dillard) quand il exprimait son désir d'ouvrir ses sens afin de mieux percevoir le monde, et qu'il devenait alors « pétale, plume, caillou » (20-21). Par ailleurs, lors de cette chasse particulière le narrateur cherche aussi à « capturer » certains attributs des chevreuils – à les prendre avec lui, à les *percevoir*. S'expliquant au sujet de cette excursion dans la cédrière où il va guetter les bêtes dont il a aperçu la trace, le narrateur précise : « Rien ne me passionne davantage que ces chasses sans fusil, où je capture leur grâce, leur beauté, la majesté fragile de leurs bonds dans la clairière. Alors ils m'émeuvent et me calment, leur sauvagerie tranquille m'apprivoise. » (106)

L'objectif de cette chasse, on l'aura compris, n'est jamais de tuer l'animal ou de le capturer – littéralement. Ce qui intéresse le narrateur, c'est la traque, l'attention requise, la possibilité de surprendre des bêtes vaquant aux affaires de leur vie. Mettre un terme à cette vie ne fait pas partie de l'entreprise. Au contraire.

Une autre scène de chasse, relatée en trois épisodes, nous renseigne sur l'attitude du narrateur devant l'éventualité de mettre à mort un animal. Au cours de cette scène, l'homme se voit aux prises avec un rat musqué qui « déchiquette » la végétation du lac, donnant à la grève « l'air d'une fosse », et il conclut à la nécessité de tuer la bête. Cependant cette tâche le rebute, aussi admet-il ne pas avoir « du tout envie de lâcher des plombs dans sa belle fourrure lustrée, de le voir caler, blessé à mort » (39). On apprend alors que ses années de chasse au fusil sont désormais derrière lui :

Je n'ai pas tiré du fusil depuis des années. Depuis le jour, en fait, où je me suis trouvé devant un chevreuil, à belle portée, les jambes molles et le cœur dans la bouche. J'ai dit aux autres, à papa surtout – qui ne m'a pas cru –, que je n'avais rien vu et ç'a été fini. Je n'ai plus jamais pu, plus jamais voulu. (39)

Le souvenir rappelé, bien qu'imprécis, laisse deviner, d'une part, qu'en refusant de faire feu sur le chevreuil, le narrateur se dissociait des pratiques partagées par son proche entourage – tout particulièrement son père – et, d'autre part, que ce refus est causé par un mouvement de la sensibilité et des émotions (et non pas par un principe moral ou un raisonnement éthique, parmi d'autres raisons concevables). Cette même émotion qui lui interdit de tirer sur le chevreuil fera de sa chasse au rat musqué une entreprise sans conviction. Même s'il « faut » tuer le rat qui fait des ravages, l'homme hésite sur la façon de s'y prendre, attend, laisse faire : « Je décide que je fais comme je fais presque tout le temps : je laisse porter. On verra bien. Ou on ne verra rien du tout, ce qui est plus

vraisemblable. » (40) Au bout du compte, l'homme semble presque oublier son désagréable projet, se remettant plutôt au type de chasse qui lui plaît :

Je pose le fusil sur une chaise, relâche le guet et m'étends dans l'herbe. Voilà deux jours que le musqué ne se montre plus. M'a-t-il aperçu avec le fusil, est-il plus futé qu'on le dit? Peut-être la femelle est-elle seule dans sa grotte, roulée en boule, et se prépare-t-elle à faire ses petits? Je donnerais mon fusil, sûrement, peut-être quelques-uns de mes livres et probablement une bonne dizaine de ces courtes journées de ma prompte vie pour voir ça. Voir naître, c'est mon spectacle préféré. (52)

Il est remarquable que le chasseur abandonne son arme et son projet d'abattre l'animal, pour plutôt imaginer les naissances qui se préparent peut-être – et qu'il souhaite ardemment surprendre<sup>21</sup>. Cette scène de la chasse au rat musqué montre bien la curiosité et l'émotion qui animent le narrateur au cours de ses battues, et qui n'ont rien à voir avec un désir de capturer ou tuer les bêtes épiées. C'est *vivants* que l'homme veut apercevoir les animaux, car il s'agit de vivre avec eux.

À la suite du récit de son embuscade dans la cédrière où il espérait voir les chevreuils, le narrateur confiera : « Ma chasse est une affaire d'amour, je suis épris des paysages et des bêtes que j'épie » (110). Cette façon de décrire sa chasse s'inscrit dans la relation intime et affective qu'entretient l'homme avec l'ensemble du monde vivant – et qui nous est apparue précédemment sous les aspects de l'amitié, de la fraternité et de la familiarité. On peut quand même se demander : pourquoi *épier* les animaux et paysages aimés? Pourquoi *chercher à prendre avec soi* leurs qualités, leurs gestes, leur sauvagerie?

Réfléchir à ces questions nous amène à considérer certaines tensions présentes dans ce récit, qui sous plusieurs aspects semble d'abord évoquer une communion entre l'homme et la nature qu'il habite et explore. Ce texte donne à lire une grande familiarité

---

<sup>21</sup> C'est finalement le chien qui attrapera le rat musqué, y prenant manifestement plus de plaisir que son maître – celui-ci reconnaissant.

entre le sujet humain et son environnement naturel, il propose une vision du monde réitérant de maintes façons la conjonction entre l'humain et le sauvage, entre l'univers des idées et l'expérience du corps, entre l'écriture et la nature. Néanmoins, y affleure parfois l'impression d'une séparation entre l'homme et une nature qui lui reste en partie étrangère, d'une distance creusée entre le monde humain et le monde naturel. Les chasses, les battues, les longs moments de vigilance tranquille dans la campagne, deviennent des occasions « de raccord et de soudage, de réunion avec le monde vivant » (177). La nécessité de ce raccord et de cette réunion implique qu'il y ait d'abord une disjonction, une brisure.

### **Entre humains et animaux I : la distance**

Le narrateur du *Monde sur le flanc de la truite*, on l'a vu, conçoit que les humains sont « partie prenante », et non pas témoins spectateurs du monde vivant. En ce qui le concerne personnellement, il témoigne de sa propre « sauvagerie », de sa « secrète, essentielle et insondable appartenance à l'univers naturel » (181). Cette appartenance affirmée de l'homme à l'univers naturel est cependant caractérisée par une solitude et une aliénation exceptionnellement humaines. Dans le long passage au cours duquel le narrateur se rappelle les enseignements de son père (et d'où nous avons tiré plus tôt la notion d'extravagance), on voit apparaître clairement une tension entre *appartenance* et *étrangeté* qui travaille le rapport de l'humain à l'ensemble du monde vivant. Lalande commence par se rappeler que l'influence paternelle l'amena vite à comprendre « que [s]on être était, *comme tout ce qui vit sur la terre*, fait des multiples entrelacements de fibres mystérieuses » (133, je souligne). Puis après quelques réminiscences mettant en

valeur son rapport intime au monde vivant, le narrateur revient au souvenir de son père pour ajouter alors :

Il m'a appris ça, aussi, mon père : l'oiseau reste libre, même un coup descendu et gisant sur l'établi, perdant son sang. Tu n'as rien pris de lui, surtout pas sa vie, qui est innombrable, qui n'est pas unique, individuelle, absurdement précieuse, comme la nôtre. *Cette conscience-là, que j'ai, qu'ont les humains, de vivre tout seuls, séparés, notre âme irremplaçable prise dans notre corps original, isolé, l'oiseau ne l'a pas.* Il continue de voler, il ne meurt pas, il est infiniment remplacé, éternel. (135-136, je souligne)

Les conceptions du rapport entre humain et animal constituent un terrain particulièrement propice à l'examen des ambivalences et tensions qui imprègnent l'imaginaire concernant les idées d'une appartenance de l'humain au monde naturel, et d'une exception proprement humaine qui détacherait l'homme de la nature. Donc pour la suite de notre lecture, nous porterons une attention particulière aux représentations des relations entre humains et animaux, en cherchant à comprendre le sens que prête l'auteur aux rapprochements ainsi qu'aux différences qu'il établit entre les uns et les autres.

Deux extraits d'œuvres citées par Lalonde au cours de son récit nous serviront d'entrée en matière à ce sujet. Le premier extrait est tiré de *Rondeur des jours* (1943) de Jean Giono :

« Nous sommes trop vêtus de villes et de murs. Nous avons trop l'habitude de nous voir sous notre forme antinaturelle... Nous ne savons plus que nous sommes des animaux libres... Notre but n'est pas d'être assis dans un fauteuil et d'acheter tout le blé du monde, en lançant des messages le long des câbles transocéaniques. Ce n'est pas pour ça que notre pouce est opposable aux autres doigts. Tout ce qui travaille dans notre faux monde est réclamé par nos pantalons, nos vestes, nos robes, nos souliers, nos chapeaux. Mais nos pieds veulent marcher dans l'herbe fraîche, nos jambes veulent courir après les cerfs et serrer le ventre des chevaux, battre l'eau derrière nous pendant que nous écartons le courant avec nos bras... » (171)

À la suite de quoi Lalonde reprendra – avec le silence songeur des points de suspension :  
 « Des animaux libres... » (171) Puis dans un même élan l’auteur se rappelle les paroles  
 de Barry Lopez dans *Arctic Dreams* (1986) :

« I lay there knowing something eerie ties us to the world of animals. Sometimes the animals pull you backward into it. You share hunger and fear with them like salt in the blood. »

[Lalonde propose sa propre traduction : ]

Je reste étendu là, persuadé qu’un lien surnaturel nous rattache au monde des animaux. Souvent, la présence des animaux nous tire vers ce mystère-là. Nous avons en commun avec eux les brûlures de la faim et de la peur, ainsi que la présence du sel dans notre sang. (172)

Puis après quelques autres phrases puisées chez Lopez, le narrateur revient à l’idée qui unit dans son esprit les deux écrits cités : « *Wild animals*, animaux libres... » (173) Les deux passages choisis par Lalonde pour réfléchir à cette idée, bien que très différents l’un de l’autre, expriment une même tension caractérisant l’expérience de l’animal humain. Le morceau de texte de Jean Giono affirme « Nous ne savons plus que nous sommes des animaux libres... », et oppose les désirs de nos corps naturels aux exigences de nos costumes antinaturels. Les phrases de Barry Lopez suggèrent plutôt la conscience d’un lien « étrange » et d’une force d’attraction rattachant l’humain au monde des animaux. Lopez comme Giono évoquent donc à la fois une appartenance – affirmée, ressentie – de l’homme au monde animal, et une distance séparant l’humanité de son animalité. (Il est à noter que chaque auteur considère dans son texte, non pas une notion générale ou universelle de l’humanité, mais plus précisément une idée des humains qui sont leurs contemporains et qui ont en commun un certain contexte social et culturel.)

En regardant ces passages de plus près, on peut en outre relever ce qui suit. Les propos de Jean Giono font allusion à des entraves – d’ordres social, économique et culturel – qui auraient fini par oblitérer les élans naturels des humains. L’expression qu’il

utilise pour illustrer cet état d'humanité oublieuse de sa nature d'« animal libre » est : « notre forme *antinaturelle* » (je souligne). Cette forme antinaturelle prend l'aspect d'hommes et de femmes en costume de ville – vêtus de la ville elle-même et de ses murs. Le récit de Lalonde laisse parfois entendre une semblable préoccupation, traduite par des images similaires. Évoquant brièvement ses propres journées à la ville (qui interrompent sa routine de campagne), il s'attarde par exemple à l'allure costumée des citadins, avec ce qu'elle lui laisse imaginer de leur existence. Devant un édifice à bureaux, dont les fenêtres laissent voir « des hommes en complets trois-pièces et des femmes en soie bariolée, enguirlandées de gros colliers », le narrateur a une réflexion qui rappelle celle de Jean Giono : « On sent alors que quelque chose en nous – en moi qui erre, en ces gens d'affaires qui s'agitent, endimanchés – lutte avec détermination pour pactiser avec l'existence. » (76-77)

Pour sa part, Barry Lopez, dans l'extrait cité, qualifie le lien profond unissant les humains aux animaux de « *erie* » – dont le sens en français recoupe les expressions « inquiétant », « étrange », « sinistre », « inspirant le malaise ou la peur », bien qu'aucune de ces traductions ne soit vraiment adéquate. Il est intéressant de remarquer que dans l'interprétation qu'il propose, Lalonde traduit *erie* par « surnaturel ». Puis il traduit, dans la deuxième phrase du passage cité : « la présence des animaux nous tire vers *ce mystère-là* » (je souligne). L'interprétation de Lalonde, plus encore que la version originale, fait allusion à une dimension puissante et insaisissable du lien qui rattache l'homme au monde des animaux, et évoque l'impression troublante associée à la conscience de ce lien « surnaturel ». On remarquera en outre que la notion de mystère apparaît aussi ailleurs au fil des réflexions de Lalonde devant le monde naturel. On l'a vue, notamment, dans

l'allusion aux liens unissant toutes vies : ces « multiples entrelacements de fibres mystérieuses » (133). Parmi l'extravagance du monde vivant, le narrateur se sent la tête « bruissante de mystères » (66). Son choix de mots pour traduire Lopez est donc révélateur d'une perspective sur les relations entre l'homme et la nature qui inclut une part d'inconnaissable.

Pour la suite de notre lecture, nous garderons à l'esprit les deux idées apparues par le biais de ces œuvres citées par Robert Lalonde. D'abord : certaines réalités *antinaturelles* tendent à oblitérer la nature animale de l'humain – non seulement dans son expérience, mais également dans sa conscience. Puis : les humains existent dans un autre monde que celui des animaux sauvages, auxquels ils se sentent pourtant puissamment rattachés, non seulement par une parenté biologique et émotive, mais aussi par des liens *surnaturels*. Voyons maintenant de plus près ce qui ressort de la représentation des rapports entre humains et animaux au fil du récit.

### **Entre humains et animaux II : les rapprochements**

Au cours de ses journées passées à la campagne, dans un environnement naturel qui lui est familier, le narrateur rencontre et côtoie plusieurs animaux, sauvages ou domestiques. Son univers quotidien est non seulement peuplé par les auteurs dont les livres l'accompagnent, mais également par la chatte et le chien de la maison, les oiseaux fréquentant les mangeoires, ainsi que les différentes bêtes aperçues au hasard ou traquées patiemment près du lac, du jardin, dans les champs et les bois environnants. Les rapports très familiers entre l'homme et ses deux animaux domestiques feront l'objet de quelques remarques liées à des dimensions particulières de la relation entre humain et animal

exprimée dans le texte. Cependant, d'une façon générale, nous concentrerons notre attention sur les rapports aux animaux sauvages.

Dans l'ensemble du récit de Robert Lalonde, le monde animal est représenté d'une façon beaucoup plus marquée que le monde végétal, minéral, ou tout autre aspect de la nature. Les animaux sauvages et les insectes sont nombreux à apparaître dans le texte et y tiennent une place particulière. Je propose ici une liste non exhaustive des bêtes qui « entrent en scène » dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, simplement dans le but de donner une idée de leur importance dans le vocabulaire et l'imaginaire du récit<sup>22</sup> :

Colverts; juncos; busard; pluviers kildir; grenouilles; merle; tourterelle; rats laveurs; sansonnets; mantes; cigales; rat musqué; papillon monarque; buse à queue rousse; hirondelle; chardonnerets; mouches à feu; tétaras; aigle à tête blanche; huart; orignal; truites; jaseur des cèdres; étourneaux; grillons; outardes; corneilles; engoulevent; oies; sauterelle; chevreuils; maringouins; alligators; hérons; geais bleus; vipère; ouaouaron; mésanges; garrot; macreuse; sarcelle.

Par ailleurs, plusieurs bêtes servent à imaginer les propos du narrateur, dont le langage s'anime de plusieurs figures animales. C'est le cas par exemple dans les passages suivants :

« Elle avait un tout petit filet de voix, comme un sifflement de fauvette [...] » (34)  
 « Je rêve d'un arbre encore plus haut, plus beau, et je suis si petit, une fourmi entre ses racines. » (112)  
 « Je suis couvert de frissons comme une dinde déplumée [...] » (119)  
 « C'est le vieil ours de Flaubert [...] » (126)  
 « [...] la découverte radieuse, décisive, des langages, dans lesquels je me suis vite empêtré [...] comme la guêpe dans une boule de pollen » (135)  
 « Je ne sais pas bramer mais j'essaie et ne réussis qu'à gueuler un misérable pleurnichement de veau mordu par le chien. » (108-109)  
 « Sans gloire, sans amertume, sans effroi, emily est, comme on dit, partie comme un petit oiseau. » (166)

Ces quelques exemples laissent voir combien le langage du *Monde sur le flanc de la truite* est riche en images animales – surtout lorsqu'il s'agit de figurer des comportements

<sup>22</sup> Dans cette liste, les noms figurent au singulier ou au pluriel selon le nombre apparaissant dans le texte de Lalonde.

ou des caractères humains. Les figures citées ci-haut ponctuent la prose de l'auteur et n'ont pas d'implications majeures pour le sens du récit. Toutefois d'autres images sont développées amplement, et nous renseignent davantage sur la conception des relations entre humains et animaux qui se déploie dans le texte. Pour ces images, l'auteur a recours à des descriptions d'animaux tirées de ses propres observations dans la nature ou de celles de naturalistes dont il lit les ouvrages. Puis il explore des correspondances perçues entre les bêtes décrites et certains aspects de l'existence humaine. Dans de tels moments, le narrateur commence par évoquer le comportement ou l'allure de la créature sur laquelle il a porté son attention, pour ensuite en relever un élément particulier auquel il attribue une signification (une motivation, un sens) ayant également des échos dans l'expérience humaine. Les occurrences d'un tel procédé sont nombreuses dans le texte. Les quatre exemples suivants en montrent bien le fonctionnement.

#### Exemple 1 : Cocons en métamorphoses

Dans un passage portant sur les naissances et métamorphoses, le narrateur rapporte les explications de Paul Provencher au sujet de la ponte de la mante religieuse, puis des larves de cigales qui passent plusieurs années (quatre, treize ou dix-sept ans selon les espèces) sous terre, où elles subissent jusqu'à soixante-quinze métamorphoses avant de faire surface pour naître, et enfin au sujet du vol nuptial des libellules suivi de la ponte de leurs œufs. À la suite de ces descriptions de l'univers des insectes, le narrateur passe à la première personne du pluriel, de sorte que les naissances et métamorphoses deviennent aussi celles de l'existence humaine :

Naître, naître encore, naître toujours, puisque nous ne sommes et ne serons jamais tout à fait nés! Nymphes, chrysalides, nous sommes cocons sans finir, en métamorphose, muant, perdant vieille peau et prenant peau neuve. Et qui peut innocemment dire que la mort achèvera ce chambardement, ce recyclage, ces

révolutions incessantes, continues, qui peut jurer que la mort, la nôtre, sera néant, que s'arrêteront, à un moment donné, ces incarnations séquentielles? Peut-être, oui, resterons-nous quatre, treize ou dix-sept ans dans le noir, et après? Tout ce temps-là, si on creuse un tunnel, si on se fait des forces pour naître, ce n'est ni le ciel ni l'enfer, ce sont tout simplement les limbes de la vie larvaire, un intense et industriel état de veille... (54-55)

### Exemple 2 : Papillon pris dans un beau piège

Le narrateur aperçoit «un grand papillon voltigeant follement contre la moustiquaire de la fenêtre » (89). Celui-ci se trouve dehors et pourrait à tout moment s'envoler vers le jardin, pourtant il s'agrippe à la moustiquaire comme s'il en était prisonnier et s'agite d'une façon apparemment désordonnée. L'homme s'approche pour mieux l'observer et perçoit chez le monarque « une espèce de frénésie inquiète et joyeuse », « une passion, l'ardeur gaie et douloureuse à la fois d'une exploration extraordinaire »; il entend même « le grand papillon haleter » (89). L'homme croit reconnaître l'émotion qui anime le papillon et s'y identifie :

Une sorte de joie tragique, irrépressible le possède. Le bonheur effrayant d'être pris dans un beau piège qui ne fait pas trop mal, peut-être, cette sorte de volupté très étrange, violente et inconnue, qui vous rend captif d'un mirage, d'une illusion chatoyante et dangereuse. Je sympathise avec le grand papillon qui souffre et s'amuse sur la moustiquaire. (89-90)

Continuant d'observer le monarque, le narrateur le voit se blesser aux pattes puis aux ailes dans son étrange manège : « Maintenant, il a mal, c'est sûr, mais il continue, absolument enjôlé. » (90) D'un coup de « pichenette dans la moustiquaire », il sort le monarque de ce jeu captivant, et celui-ci s'envole vers les champs, « comme soulé, misérable et désenchanté ». Alors le narrateur réfléchit à l'expérience humaine à partir de cette image du papillon pris dans son bizarre enchantement :

La moustiquaire, un manège, un grand jeu dangereux, un piège voluptueux et mortel. En est-il autrement de ce qu'on appelle nos aventures, nos exploits, nos vices? Ces errements épouvantables et passionnés qui nous font battre le cœur et

nous meurtrissent [...] Notre passion est celle du monarque dans la moustiquaire : on y perd des bouts d'ailes, des bouts de pattes, mais – abîme promis, abîme donné –, on y retourne, comme des drogués. (90)

### Exemple 3 : Chacun est cet oiseau perché

À la lecture du livre de Jonathan Weiner intitulé *The Beak of the Finch*, le narrateur s'émerveille devant la démonstration du « mécanisme stupéfiant de la sélection naturelle » (91). Il retranscrit quelques phrases tirées de l'ouvrage de Weiner, qui laissent entendre combien la vie est toujours changeante et inachevée, transformée sans cesse par les forces du processus de sélection naturelle, « à la fois magnifique et effrayant », qui « est en même temps facteur d'éclosion et cause de destruction » (92). Lalonde insistera sur une image suggérée par Weiner – celle d'un oiseau perché, alerte, toujours prêt à décoller – puis la reprendra dans une réflexion à la première personne du pluriel.

Jonathan Weiner écrit : « For all species, including our own, the true figure of life is a perching bird, a passerine alert and nervous in every part, ready to dart off in an instant. Life is always poised for flight. » (92) Robert Lalonde traduit : « Pour chaque espèce, y compris la nôtre, la vie ressemble à un oiseau perché, aux aguets et agité, prêt à décoller à tout moment. Vivre, c'est se tenir constamment prêt à décoller. » (92) Puis ce dernier réfléchit à l'existence humaine, en partant de cette image de l'oiseau perché :

Chaque instant d'une vie est « poised for flight ». Chacun est cet oiseau perché, qui peut détalier par en haut ou par en bas, animé par un instinct, ou plutôt par un désir qu'il ne comprend pas toujours. [...] Nous sommes pour ainsi dire « programmés » pour chercher et trouver. Nous mourons dès que cessent nos fouilles harassantes, dès que la passion de voir, plus haut, plus loin, nous déserte. (92)

### Exemple 4 : Piaffer et goûter son sang

Au terme de l'épisode de la chasse aux chevreuils – dont nous avons examiné quelques passages plus tôt – le narrateur observe un de ces grands cervidés piaffer et

gémir de douleur dans l'eau du lac. La bête aperçoit l'homme et se sauve vers le bois.

Dans la conclusion de cet épisode, le narrateur identifie la douleur du chevreuil à la douleur humaine :

Je reviens à mon lit d'herbe et me couche, endolori comme si on m'avait battu. Le majestueux chevreuil souffrait, à ciel ouvert, indifférent au témoin botté qui, tout à coup, le surprenait à pleurer dans l'eau. La peine, parfois, est beaucoup plus grande que l'orgueil. Il faut la lâcher, pleurer, crier, piaffer et goûter son sang dans l'eau du ruisseau... (109)

Dans ces quatre exemples, l'analogie rapprochant l'humain de l'animal observé se rapporte, en définitive, à l'idée de *mortalité*. Les naissances et métamorphoses successives du premier exemple intègrent la mort dans leur cycle : par l'imagination du narrateur, « la mort, la nôtre » devient un état de « vie larvaire, un intense et industriel état de veille », qui n'est ni la fin ni le néant. Dans le deuxième exemple, les passions – du papillon monarque comme de l'humain – apparaissent comme des jeux d'exploration irrésistibles et dangereux, voire mortels : des « errements épouvantables et passionnés qui nous font battre le cœur et nous meurtrissent ». En d'autres mots, ces emportements animent intensément les vivants, tout en risquant de les détruire. L'image de l'oiseau prêt à décoller, dans le troisième exemple, figure une existence toujours portée vers de nouvelles découvertes, de nouveaux horizons : « Vivre, c'est se tenir constamment prêt à décoller. » Le narrateur conçoit cette disposition alerte, cet état « aux aguets et agité », comme la condition même de la vie : « Nous mourons dès que cessent nos fouilles harassantes, dès que la passion de voir, plus haut, plus loin, nous déserte. » En outre, l'image de l'oiseau « poised for flight » est subordonnée dans le texte à la logique transformatrice du processus de sélection naturelle, « en même temps facteur d'éclosion et cause de destruction » – donneur de vies et de morts donc. Le quatrième exemple fait

aussi allusion à la mortalité, animale et humaine, dans sa façon d'évoquer finalement l'expérience de la douleur par l'image du sang qui coule : « Il faut la lâcher, pleurer, crier, piaffer et goûter son sang dans l'eau du ruisseau... »

Malgré les différences et particularités qui distinguent ces quatre analogies entre humain et animal, on pourrait avancer que toutes tendent à exprimer une même idée fondamentale : être vivant, c'est être mortel. Cette idée me semble constituer la forme ultime d'une idée que nous avons déjà relevée dans le texte, au sujet de la condition humaine marquée par une *vulnérabilité*. On se souviendra du passage : « Se savoir vivant c'est se savoir, non pas protégé et spectateur, mais marchant, cherchant, fouillant, à la fois téméraire et incertain, inquiet, espérant, n'ayant qu'une semaine, qu'un jour pour voir, connaître, comprendre. » (154) On se rappellera également la comparaison utilisée pour évoquer l'humain petite créature curieuse et vulnérable, immergé dans un monde dont l'ampleur le dépasse : « comme des insectes qui cherchent leur vie dans l'herbe » (153).

Il ressort ainsi du *Monde sur le flanc de la truite* qu'être humain – comme être animal – c'est d'abord et avant tout être vivant, être vulnérable, être mortel. L'idée de la mort revient souvent au fil du récit : dans des rêves ou des réflexions du narrateur, dans les propos d'écrivains cités, sous la forme de proies prises en chasse par la rapace ou d'une souris tuée par le chat, à travers le souvenir du père défunt, au cours d'un jeu où le narrateur grippé s'amuse à mimer sa propre agonie... Celui-ci confie d'ailleurs, à propos de la mort : « Furtivement mais coutumièrement, je pense à elle. » (29) La préoccupation de la mort implique celle du temps qui est compté; aussi on comprend mieux l'espèce d'urgence qui anime l'homme dans ses excursions parmi la nature, et qui lui fait dire vers

la fin de son récit : « Je ne dispose pas de beaucoup de temps sur la Terre. » (177) Et c'est justement à propos de la mort – du mystère de la mort de nos proches, plus précisément – que le narrateur formule une remarque qui nous aidera à mieux saisir sa manière d'aborder et de traduire par l'écriture le monde qu'il explore. Songeant à la présence vive de son père, pourtant décédé, l'auteur considère certaines choses inexplicables, pour conclure : « À tâcher de les éclaircir, ces choses-là peuvent se perdre. » (32)

Cette dernière affirmation m'apparaît très significative puisqu'elle révèle une attitude du narrateur à l'égard des présences, des phénomènes, des relations ou situations qui présentent à ses yeux une dimension mystérieuse. Face à de telles « extravagances », l'auteur n'a manifestement pas l'intention de tenter des analyses ou des explications. Il privilégie une pensée et un style d'écriture par images, permettant de faire voir certaines réalités complexes sans tâcher de les éclaircir par des explications qui s'imposeraient devant ces réalités perçues mais non comprises, et qui risqueraient peut-être de les perdre plutôt que de les révéler.

En ce qui a trait directement aux relations entre l'humain et l'animal, privilégier une écriture par images permet de faire voir les correspondances et similitudes entre l'un et l'autre, sans toutefois que ne soient tirées au clair toutes les différences ou les contradictions. Nous avons relevé dans les quatre images examinées ci-haut une idée fondamentale unissant la réalité humaine et la réalité animale, une condition commune : pour l'un comme pour l'autre, être vivant c'est être mortel. Néanmoins on se souviendra que c'est précisément dans la signification de la mort que l'auteur perçoit, ailleurs dans le texte, ce qui distingue l'humain d'autres animaux – et, plus largement, ce qui l'isole du

reste du monde vivant. Rappelons ce passage à propos de l'oiseau « descendu et gisant sur l'établi, perdant son sang » :

Tu n'as rien pris de lui, surtout pas sa vie, qui est innombrable, qui n'est pas unique, individuelle, absurdement précieuse, comme la nôtre. Cette conscience-là, que j'ai, qu'ont les humains, de vivre tout seuls, séparés, notre âme irremplaçable prise dans notre corps original, isolé, l'oiseau ne l'a pas. Il continue de voler, il ne meurt pas, il est infiniment remplacé, éternel. (135-136)

En écrivant « Nymphes, chrysalides, nous sommes cocons sans finir », et « Notre passion est celle du monarque dans la moustiquaire », puis « Chacun est cet oiseau perché », ou en assimilant la douleur de l'homme à celle du chevreuil « goût(ant) son sang dans l'eau du ruisseau », l'auteur du *Monde sur le flanc de la truite* insiste sur les similitudes entre l'humain et les animaux observés, laissant délibérément de côté les différences – qu'il pourra évoquer ailleurs dans son récit. Les métaphores ou autres images jouant sur une identité entre l'humain et l'animal – surtout celles qui sont filées ou amplement déployées dans le texte – évacuent momentanément les tensions énoncées par ailleurs, ainsi que l'idée d'une distinction proprement humaine, pour plutôt donner à voir une appartenance de l'humain et de l'animal à une même réalité. Au sujet de tels procédés littéraires, il sera utile de se référer aux précisions de Michel Meyer (2004) quant aux fonctions que remplissent les figures de rhétoriques dans le discours :

Le style figuratif permet de garder l'alternative, les termes incompatibles, au sein d'une réponse sans avoir à trancher entre eux. La figure se présente ainsi comme un moment de conciliation du contradictoire, qui s'y abolit en disant : « Ce n'est qu'une façon de parler. » La question traitée n'est pas résolue mais on l'envisage comme si elle l'était. [...] Le style figuré remplit cette fonction. Il déplace le problème en réponse, qu'il incite à chercher, à inférer, par une image qui contient en elle la solution qui n'est jamais dite littéralement. Pour cela, la figurativité met en œuvre une identité fictive, qu'on ne saurait prendre au pied de la lettre [...] (Meyer, 2004, 71)

Michel Meyer clôt son explication en spécifiant que « le but des figures est d’instaurer une identité qui souligne un trait commun – pour attirer l’attention sur ce qui compte dans l’esprit de celui qui l’utilise » (80). Ainsi, souvent dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, le style de pensée et d’écriture par images contribue à résoudre les contradictions et tensions entre la conception de l’expérience humaine et celle de l’expérience animale, en attirant l’attention sur les caractéristiques partagées (du moins dans la vision de l’auteur) par les humains et les animaux observés.

On remarquera au passage que cette prédilection que montre Robert Lalonde pour un style figuratif s’accorde avec les assertions liées au titre de son récit – et sur lesquelles nous nous sommes penchés au début de notre lecture : « C’est que je ne comprends l’univers que réfracté, réfléchi, renvoyé. [...] Le monde pour ainsi dire redonné, sens dessus dessous, recréé. Le monde revisité de la fiction. » (17) C’est donc le monde tel que reflété dans des images choisies par l’auteur qui est restitué dans le texte. Ces « reflets » suggèrent des rapports analogiques entre les diverses composantes du monde perçu par le narrateur. Ce faisant, ils concourent à l’impression générale d’affinité qui semble unir les différents éléments et individus formant l’univers *réfléchi* par le narrateur.

Comme on a pu le constater dans les quatre exemples précédents, les correspondances sur lesquelles repose le rapport d’identité entre l’humain et l’animal sont établies à partir de ce que perçoit le narrateur : c’est un point de vue ouvertement subjectif qui ordonne les rapprochements entre l’un et l’autre. Le but de Lalonde n’est manifestement pas de fonder ses rapprochements littéraires entre humains et animaux dans des observations ou références issues de l’histoire naturelle ou autres sciences du

vivant. Le monde perçu, puis réfléchi, ainsi que les relations qui y apparaissent sont explicitement une recreation personnelle de l'auteur. Dans un passage où il fait encore intervenir Jean Giono, Lalonde écrit :

« Parce que Van Gogh a pris le champs de blé, il s'y est rajouté, et puis il a transformé le tout en une espèce d'autre chose qui est devenue le champ de blé de Van Gogh. »

C'est la réponse que je ferais, sans en changer un mot, à quiconque me demanderait pourquoi j'écris « poétiquement ». (100)

En « se rajoutant » au monde qu'il représente par l'écriture, l'auteur en propose une interprétation explicitement subjective, fondée dans une expérience personnelle. En dépit des quelques références d'histoire naturelle qui figurent dans son récit, au bout du compte, c'est surtout l'expérience perceptive du narrateur qui informe son propos et l'imagerie qu'il déploie. C'est, par exemple, la rencontre de l'homme lui-même avec le chevreuil blessé (ainsi que tout une histoire de rencontres avec différents chevreuils) qui constitue la matière principale de son récit imagé – et non pas des informations indirectes sur les comportements sociaux de ce cervidé en période d'accouplement. De la même façon, c'est l'observation directe et toute personnelle du papillon monarque dans une moustiquaire qui alimente la réflexion du narrateur au sujet des comportements « passionnés » et inexplicables; il n'est pas question – comme on pourrait le concevoir – d'explications de ce comportement par des recherches sur l'influence des phéromones ou de la lumière chez les papillons, par exemple. Le but de Lalonde n'est pas d'expliquer les « mystères » perçus dans le monde naturel, mais bien de les consigner, selon sa propre vision.

Remarquons que le choix d'une écriture très métaphorique s'accorde ici aux rapports qu'établit le narrateur avec le monde naturel. En effet, *Le Monde sur le flanc de*

*la truite* évoque en grande partie les expériences émotives et esthétiques, les impressions de mystère, l'émerveillement, les joies, les troubles et les emportements d'un homme parmi des paysages familiers. De telles expériences, par leur nature même, échappent toujours à une pleine compréhension. Dans *Metaphors We Live By* (2003 (1980)), Lakoff et Johnson expliquent :

Metaphor is one of our most important tools for trying to comprehend partially what cannot be comprehended totally : our feelings, aesthetic experiences, moral practices, and spiritual awareness. These endeavors of the imagination are not devoid of rationality; since they use metaphor, they employ an imaginative rationality. (Lakoff & Johnson, 193)

Ainsi entendu, le mode métaphorique ne constitue pas une manière irrationnelle d'aborder et de traduire la réalité, mais procède plutôt d'une « rationalité imaginative », qui s'emploie à saisir des dimensions de la réalité qui échappent à notre entendement, à partir de ce qui peut être perçu, pour les rendre intelligibles. Les auteurs de *Metaphors We Live By*, qui montrent bien comment les processus de la pensée humaine sont largement métaphoriques, considèrent d'ailleurs les liens existant entre notre appareil perceptif et notre penchant naturel à utiliser des métaphores conceptuelles pour percevoir et comprendre le monde :

It is as though the ability to comprehend experience through metaphor were a sense, like seeing or touching or hearing, with metaphors providing the only ways to perceive and experience much of the world. Metaphor is as much a part of our functioning as our sense of touch, and as precious. (Lakoff & Johnson, 239)

Dans un texte aussi préoccupé par l'expérience sensorielle que *Le Monde sur le flanc de la truite*, un texte où est maintes fois réitéré le projet d'ouvrir et d'affiner ses sens dans le but de mieux percevoir puis donner à lire l'extravagance du monde vivant, il est intéressant d'imaginer la métaphore comme un autre de nos sens. Ainsi vu, le narrateur

ferait le meilleur usage possible de ses perceptions métaphoriques, de la même façon qu'il s'efforce en outre à exercer son odorat, sa vue et son toucher.

Ces précisions étant faites, nous sommes en mesure de revenir aux images choisies par l'auteur pour évoquer des ressemblances entre humains et animaux. Si plusieurs métaphores mettant en relation humains et animaux suggèrent une forme d'identité entre l'expérience humaine et l'expérience animale, d'autres images associent plus particulièrement l'artiste – le poète, l'écrivain – à l'oiseau chanteur. Par exemple, après avoir relu, dans l'œuvre de Colette, la « courte histoire du rossignol, attrapé en pleine nuit par 'les vrilles de la vigne', et qui, depuis, chante au ciel noir, et qu'on écoute 'avec le désir insupportable de le voir chanter encore' » (81), le narrateur réfléchit : « L'écrivain est cet oiseau chanteur aux 'ailes impuissantes', aux 'pattes empêtrées de liens fourchus'. » (82) Puis, plus loin dans le texte, l'image de l'écrivain oiseau chanteur revient par le truchement de la voix de Flaubert qui confesse : « Je ne suis pas le rossignol, mais la fauvette au cri aigre qui se cache au fond des bois pour n'être entendue que d'elle-même... » (139) Ailleurs encore, le narrateur rapproche le poète et la mésange – par le biais d'un rôle et d'une disposition qu'ils auraient en commun. Lalonde reprend d'abord les propos de Jean Giono au sujet de la vocation de l'écrivain : « Le poète doit être un professeur d'espérance. » (168) Puis un peu plus loin, considérant avec admiration une mésange enjouée faisant des acrobaties et poussant sa « petite musique », il s'exclame : « La voilà, la vraie professeure d'espérance! » (171) Bien que les oiseaux figurant dans ces images littéraires soient dotés de caractères différents, évoquant chaque fois une dimension particulière de la vocation d'écrivain, il n'en demeure pas moins que de toutes les comparaisons imaginables, c'est bien celle

associant le poète à l'oiseau chanteur qui ressort dans le texte de Lalonde. Cette comparaison réitère les correspondances entre humain et animal, entre le monde culturel et le monde naturel, entre l'écriture et la nature, qu'on a vues apparaître de diverses autres manières au fil de notre lecture.

L'écriture très imagée du *Monde sur le flanc de la truite* fait voir des rapprochements entre humain et animal d'une autre façon : en mettant en scène des figures hybrides homme-animal. Ces hybrides procèdent eux aussi de la métaphore, mais ce qui les rend particuliers – et qui nous intéresse précisément ici – c'est qu'ils font en sorte qu'entrent en scène des créatures explicitement dotées de caractéristiques physiques humaines et animales à la fois. Plus encore que des rapprochements, ces figures donnent à voir des fusions et des métamorphoses. Voyons donc quelques occurrences de ces figures hybrides, parmi celles que l'auteur développe le plus significativement.

Au cours d'un entretien imaginaire entre le narrateur et un Gustave Flaubert venu prendre le café, le lecteur a l'impression d'assister à une série de métamorphoses, tant le narrateur varie les comparaisons et métaphores animales afin d'évoquer l'apparence et l'attitude de son interlocuteur imaginé. D'abord, lorsque ce dernier rit, « ses énormes yeux de poisson vif brillent au-dessus de la tasse » (139-140). Puis, plus animé encore, « Gustave éclate d'un rire fou de génisse piquée par le taon » (140). Soudain songeur, « ses prunelles se rétrécissent, comme celles de la chatte qui dort debout » (142). Alors la conversation s'achève et Gustave s'apprête à partir : « Il soupire et se lève. Il est énorme, un bœuf, un wapiti au panache échevelé, dans ma cuisine. » (142) Il saute par la fenêtre et s'éloigne de la maison : « Je le vois sautiller, péniblement, en bordure du champ. Le chien bondit autour de lui et jappe, comme s'il avait enfin attrapé un chevreuil. » (142)

L'espèce de fluidité avec laquelle se produisent les « métamorphoses animales » du personnage que le narrateur imagine à ses côtés a quelque parenté avec la logique du rêve et du mythe. Nous n'insistons pas tout de suite sur cette dernière question, puisque nous y reviendrons dans les prochains chapitres. Notons simplement ceci : le maître écrivain que le narrateur fait s'incarner devant lui, et de qui il espère obtenir quelques enseignements, prend l'étrange forme d'un imposant homme-poisson-génisse-chatte-bœuf-wapiti-chevreuil. Une telle créature appartient, non pas à l'univers naturel, mais à l'univers surnaturel – dont la préoccupation se dessine doucement au fil du récit.

Un autre type de figure hybride apparaît ailleurs dans le texte. À plusieurs reprises au cours de son récit, le narrateur relate des moments passés avec son chien, les promenades et les jeux qu'ils partagent ensemble. Parfois, la complicité entre les deux compagnons est telle qu'ils apparaissent un moment soit comme deux animaux d'une semblable espèce, soit encore comme une seule et même créature. Par exemple, après un long moment passé dans la maison, l'homme et le chien sortent enfin pour bouger et dépenser leur trop-plein d'énergie. La description donne l'impression qu'il s'agit là de deux animaux très semblables :

Enfin nous sortons, le chien et moi, tous les deux énervés et frétilants. Tous les deux pleins d'une sève surabondante et que nous allons vite gaspiller, en courant sur le chemin, comme deux huskies attelés au traîneau. Nos deux nuages de buée s'entremêlent et je jappe moi aussi, je me tords le fessier, je préviens tout le bois de notre extravagant bellicisme. Le trop-plein sort de nous, tout ce que, immobiles, nous accueillons, et qui nous remplit à craquer. (126)

C'est donc la même surabondante énergie qui assimile les deux individus. Lors d'une autre promenade, l'homme et le chien s'amuse à se chamailler, et la scène leur donne l'air de ne former alors qu'une seule bête étrange :

J'agrippe des deux poings la fourrure de son col et tout de suite il pousse un rugissement de loup. Nous roulons, luttons, grimpons, en tournoyant, une butte de marmottes, la dévalons sans nous lâcher. [...] nous feulons ensemble, crocs contre crocs, poils et cheveux emmêlés, un cerbère déchaîné à deux têtes, à deux gueules, avec nos cœurs dedans. (132)

L'allusion au Cerbère renforce évidemment le caractère mythologique que l'image seule évoquait déjà. Dans un autre épisode encore, le narrateur et son chien quittent la galerie où ils étaient assis pour aller courir dans les champs. C'est la tombée du jour : « Le soir descend si vite que nous ne sommes bientôt plus, le chien et moi, qu'une seule silhouette à six pattes et à deux têtes, tout en haut de la côte, face au ciel gris taupe. » (155)

L'homme et le chien ne composent plus, dans cette lumière de fin de journée, qu'une seule forme visible.

Enfin, un dernier passage retiendra notre attention au regard des figures hybrides. Il s'agit d'un moment où le narrateur livre ses impressions à la lecture des *River Notes* de l'écrivain américain Barry Lopez. Ce dernier est plongé dans une rêverie de créature aquatique, que Robert Lalonde retranscrit :

« I could examine myself as though I were an empty abalone shell, held up in my own hands, held up to the wind to see what sort of noise I would make. I knew the sound – the sound of fish dreaming... I dreamed I was a salmon, listening to the noise of water in my dreaming... down the beach... as silent as snowing... » (Lopez, cité par Lalonde, 68)

Cette rêverie de Lopez rappelle à l'esprit de Lalonde l'impression de quelque forme aquatique originelle, qu'il évoque comme une expérience extraordinairement lointaine, mais dont la mémoire est toujours vive :

J'ai dû vivre longtemps sous l'eau, dans un autrefois inouï, dont j'ai mémoire toujours, renseigné à tout moment sur les moindres ondulations de nageoires, reptations d'esturgeons dans le chenal, traversées scintillantes des bancs de laquêches, bonds de truites, balancements hypnotiques des longues algues jaspées d'argent, mouchetées de colimaçons. [...] Je *sais* que nous fûmes poissons, au commencement. J'ai des souvenirs étonnants, sûrs, des grandes profondeurs,

éblouissants et précis, parfois, comme ces rêves plus vrais que la vie et qui nous reviennent souvent. (68-69)

On pourra bien sûr songer en lisant cette affirmation de Lalonde – « Je *sais* que nous fûmes poissons, au commencement » – à ce que la science nous apprend au sujet de l'évolution de la vie sur Terre, et considérer que l'auteur fait allusion aux origines aquatiques communes des vertébrés, dont l'espèce humaine comme les poissons font partie. Sans doute l'auteur (lui-même lecteur d'ouvrages d'histoire naturelle) a-t-il en tête cette information. Néanmoins, la perspective choisie par Lalonde pour évoquer ici ce lointain passé de créature des eaux est manifestement de l'ordre du rêve et du mythe. Les expressions et images utilisées ne renvoient pas à un savoir issu des sciences naturelles, mais bien à une réalité dont le temps, l'expérience et la logique relèvent d'un domaine surnaturel : une réalité qui donne sur « un autrefois inouï », et qui laisse les hommes avoir des rêves et des souvenirs de poissons.

Les trois occurrences d'apparition de figures hybrides qui ont retenu notre attention fonctionnent toutes de façon à atténuer la frontière entre humains et animaux. En outre, ces images suggèrent, chacune à sa manière, une possible fluidité entre formes humaines et formes animales; ceci n'est pas sans rappeler la logique des métamorphoses et échanges rencontrés dans l'univers des mythes, et tout particulièrement – étant donné le contexte géographique et culturel où se situent les quatre œuvres étudiées dans cette thèse – dans les mythologies de l'Amérique du Nord.

On a donc pu le constater, en considérant ces différents exemples de figures littéraires, l'auteur du *Monde sur le flanc de la truite* privilégie une écriture très imagée, et le plus souvent les images mettant en relation des humains et des animaux tendent à les rapprocher, voire à créer entre les deux termes un rapport d'identité. La tension, relevée

auparavant, entre appartenance au monde animal et distance ou séparation d'avec le monde animal se résout momentanément dans de telles images, qui se présentent comme autant de « moments de conciliation du contradictoire » – pour reprendre l'expression de Michel Meyer, cité plus tôt. Néanmoins, des contradictions, tensions et ambivalences quant aux relations entre humain et animal continuent de s'exprimer ailleurs dans le texte.

### **La peur des alligators : sauvageries**

Les tiraillements entre monde humain et monde animal se font souvent sentir autour des notions de « nature sauvage » et de « sauvagerie » dans le récit de Lalonde. Le terme « sauvagerie » tel que l'emploie l'auteur – dans un usage personnel, qui n'est défini nulle part dans le texte mais dont on peut déduire qu'il renvoie à l'idée de « *wilderness* » – apparaîtra à maintes reprises, ainsi que le qualificatif « sauvage », pour désigner tout autant des réalités animales ou humaines, que des grands paysages naturels ou l'expérience vécue à même ces grands paysages.

En lisant un passage des journaux de John James Audubon qui relate son envie de parcourir les marais de Floride, le narrateur se rappelle son propre voyage en ces mêmes lieux, alors « transformés en grand parc pour touristes » (125). En dépit des aspects navrants de cette transformation, Lalonde retrouve dans les marais eux-mêmes une nature sauvage dont les qualités excèdent les conditions imposées par l'industrie du tourisme :

Et pourtant, les marais miroitants, les saules penchés, les grands cyprès royaux chamarrés de filets de barbe espagnole, le lent vol des hérons, trente pieds au-dessus de nos têtes, les sillonnements effarants des grandes araignées d'eau, le frôlement soyeux des joncs, l'écrasement lisse et satiné des nénuphars sous la barque : *nous étions toujours dans une sauvagerie neuve, originelle, bouleversante.* (125, je souligne)

Cette sauvagerie – sans aucun doute « *wilderness* » ici – est associée dans le propos de l’auteur à une idée de beauté foisonnante et originelle, riche pour les sens, et susceptible d’émouvoir : cet état de nature sauvage est évoqué avec emphase et d’une façon méliorative, sans équivoque ici.

L’ambivalence apparaît plutôt dans la réponse humaine à cette sauvagerie. Tandis que le narrateur se trouve bouleversé par la nature sauvage des marais, il lui semble que « la plupart des passagers de ce navire *walt disneyen* », suivi par quelques alligators, restent insensibles, « hantés, presque tous, par un effrayant désir de piscine et de chambre d’hôtel, où les mêmes bayous passaient, sans danger, à la télévision » (125). Ceci entraîne le narrateur à formuler une critique quant aux rapports entre les humains et le monde vivant, dans un contexte contemporain où l’expérience télévisuelle est souvent prépondérante – voire privilégiée – en regard de l’expérience immédiate : « Nous vivons une époque de “revisitation”, une ère d’images, d’aventures virtuelles, un salut par procuration. La peur des alligators, c’est la peur d’être indompté, indomptable soi-même. L’horreur d’être encore primitif, farouche, inapprivoisé, humain, naturel. » (125)

Alors sans aucun doute dans ce passage, la sauvagerie en est une à reconnaître et apprécier, en soi-même comme dans l’ensemble du monde vivant; la nier ou s’en tenir à distance apparaît, dans la réflexion de l’auteur, comme une attitude regrettable. Plus que regrettable, une telle attitude est tenue pour redoutable dans la perspective présentée ici. En effet, la peur et l’horreur de la dimension sauvage de la nature humaine, telles que les perçoit le narrateur chez ses contemporains, prend la forme particulière d’un « *effrayant* désir de piscine et de chambre d’hôtel » se dessinant sur les visages des touristes de son anecdote. La peur de la sauvagerie se lit donc dans ce passage comme une chose elle-

même effrayante. Ceci ne signifie pas pour autant que la notion de sauvagerie soit exclusivement associée à un réseau de significations et de valeurs mélioratives dans l'ensemble du récit.

Souvent, c'est le cas : la nature *sauvage* du monde vivant, d'une créature en particulier, ou d'une expérience vécue s'associe dans le propos du narrateur à des expressions d'admiration, de satisfaction, de bonheur. Par exemple, lors d'un épisode concernant l'attitude et les comportements d'une oie sauvage qui, blessée par un chasseur à l'automne, fut mise en convalescence tout l'hiver dans la grange avec des oies domestiques, on reconnaît l'admiration que l'homme ressent devant la sauvagerie inaltérable de l'oiseau gardé momentanément en captivité. La bête refuse de manger avec les autres et avale « amèrement, juste de quoi "tenir" encore » (118). Il est impossible de l'approcher : « elle tendait rapidement ses ailes, avançait méchamment le cou et nous crachait sa salive au visage, comme un venin, chuintait, comme un serpent à sonnettes » (118-119). Lorsqu'au mois d'avril on sort les oies, l'outarde qu'on a baptisée Furieuse suit le groupe d'oiseaux domestiques, mais tout juste le temps qu'il faut pour aller reprendre sa liberté :

Elle trottnait, sagement : on aurait dit qu'elle faisait docilement, maintenant, partie du troupeau. Mais sitôt la porte de la grange franchie, on entendit un grand fracas d'ailes et d'herbe, suivi d'un violent croassement d'étripée (l'outarde n'avait pas crié de l'hiver). Nous sommes tout de suite accourus : Furieuse avait disparu, comme par enchantement. [...] Elle avait enduré sa captivité tout un hiver, sans perdre un soupçon d'orgueil et de sauvagerie, joué au printemps l'oie servile puis, dans notre dos, avait pris le ciel, « furieuse » et délivrée. (119)

L'orgueil et la sauvagerie de l'outarde sont mis en contraste, dans cette anecdote, avec la servilité et la docilité du troupeau de « ses cousines esclavagées » (118), et l'admiration du narrateur pour ce caractère sauvage de Furieuse – caractère qui se manifeste aussi bien

par des comportements agressifs et violents que par une distante indépendance – transparaît clairement dans sa manière de relater l’histoire.

Ailleurs, dans un contexte différent, le narrateur évoquera sa propre sauvagerie humaine – une sauvagerie de plaisirs vécus lors d’un voyage de pêche au milieu d’une nature foisonnante, d’où il revient « content, le corps réveillé comme jamais » (98). Ici, ce sont surtout la richesse et l’intensité des perceptions, sensations et émotions qui s’associent à l’idée de sauvagerie : à la richesse et l’intensité de la vie naturelle des lieux correspondent celles de l’expérience humaine vécue dans une telle nature :

J’ai vu le tétras et l’aigle à tête blanche, le huart curieux dont le cri vous fend le cœur, des traces fraîches de sabots d’original, qu’on a fait détalier avec nos grands bruits de sauvages inapprivoisés. J’ai humé l’air sapineux des hauteurs, la gentiane de roche et le sable mouillé où la pluie a encore le goût du ciel, de la foudre et du jonc frais. » (98)

Cependant la description de toutes ces choses vues, entendues, senties, ressenties, humées et goûtées, le récit des gestes posés, des lieux parcourus et des plaisirs éprouvés, ne parviennent que très partiellement à rendre compte de l’expérience de cette sauvagerie.

Le narrateur confie :

Ces contentements-là se racontent mal. Nous étions dans un grand rêve furieux et doux, au fond duquel se débat peut-être une imagination de gens qui lui refusent un essor quotidien?... Lumières des lacs, des ciels tombés dans leurs miroirs, reptations dans l’herbe mouillée, longs ébats d’une joie violente où l’on retrouve l’ancien guerrier, l’ancien chasseur, le néolithique névralgique, le doux monstre sorti du dédale. (98)

Plusieurs éléments retiennent l’attention dans ces dernières lignes. D’abord, on remarque une parenté entre ce morceau de texte et le passage, examiné plus tôt, où Lalonde se rappelait des souvenirs et rêves d’un lointain passé de créature aquatique. Ici, le rêve et l’imagination font aussi ressurgir un passé lointain – mais moins distant – de l’histoire humaine : celui de « l’ancien guerrier, l’ancien chasseur, le néolithique névralgique ». Si

le voyage de pêche est raconté avec une insistance sur les dimensions sensorielles et immédiates de l'expérience, lorsqu'il s'agit de rendre compte de la qualité du plaisir éprouvé, l'auteur passe plutôt par le relais du rêve d'un état humain ancien – lointain dans le temps, mais présent et prégnant dans son propre rapport au monde naturel.

Par ailleurs, l'image de ce « monstre sorti du dédale », évoquant le Minotaure dans le Labyrinthe, suggère la dualité troublante et dangereuse d'une créature mi-humaine et mi-bête – gardée à l'écart par une construction complexe. Cependant c'est avec sympathie que le narrateur appelle l'image de cette créature terrible, qui devient ici un « *doux* monstre » enfin libéré du piège où on l'enfermait, et qui est alors très près de ces hommes savourant exceptionnellement cette « sauvagerie » à laquelle ils « refusent un essor quotidien ».

Enfin on note que la violence ou la fureur associées aux évocations de la sauvagerie sont ici modulées par une douceur que leur prête le narrateur : outre le « doux monstre », le récit fait allusion à un « grand rêve furieux et doux ». Ou alors, la qualité violente de l'expérience de cette sauvagerie se joint dans le texte à des expressions de bonheur. La « joie violente » de cette excursion est décrite plus loin comme « une exceptionnelle félicité d'air et d'eau, de soleil et de mouches féroces, de rires » (99). En fait, cette sauvagerie joyeuse du voyage de pêche est largement de l'ordre du jeu : sa violence ressemble à celle des jeunes animaux jouant à se chamailler (comme on a vu le narrateur et son chien le faire ailleurs dans le récit). C'est en effet en insistant sur le plaisir ressenti et en suggérant l'idée du jeu que le narrateur conclut le récit de cet épisode : « et toujours nous riions et n'en revenions pas, ne voulions pas revenir de notre plaisir mistassinin, de notre hâblerie des grands bois » (99).

Cette « sauvagerie » de plaisirs en pleine nature diffère de celle, plus ambiguë et plus trouble, qui se dessine dans une autre anecdote. Celle-ci met en scène le narrateur, la chatte, et une mésange tombée sous les crocs de la chasseuse. La chatte – agissant selon sa propre nature sauvage, c’est sous-entendu – attrape un oiseau puis le rapporte à la maison. Le narrateur découvre la petite mésange ensanglantée se traînant « en pépant désespérément, jusqu’au pied de l’escalier, où elle a tout à coup cessé de vivre, dans un dernier soubresaut épouvantable à regarder » (61). L’homme – qui se réveille encore d’une nuit pleine de rêves violents – réagit brutalement :

J’ai attrapé l’oiseau mort, mou, tout chaud et mouillé, par une patte et, pris d’une rage qui me rappela brièvement le carnage de mon rêve, je grimpai l’escalier quatre à quatre, saisis la chatte à bras-le-corps et lui battis la gueule, à toute volée, avec l’oiseau mort. [...] Puis je la lâchai et la regardai ramper sous le lit, avec un effrayant contentement, qui me ramena encore dans le tumulte sanglant de la nuit passé. (61)

Le narrateur se moque un peu de l’aveuglant et impérieux égocentrisme qui l’a conduit à poser un tel geste : « Qu’elle tue tous les mulots et les taupes qu’elle voudra, mais pas les oiseaux! Je n’endure pas que la chatte torture la mésange ou le chardonneret parce que moi, je les aime, et souffre de les voir attrapés, et que c’est moi qui décide! » (61) Les exclamations laissent entendre cet emportement dans la foulée duquel la souffrance ressentie commande d’infliger la souffrance à son tour. L’homme considère cette violence particulière l’habitant soudain, qui n’est pas la « sauvagerie » joyeuse du voyage de pêche mais une autre, différente, qui sera associée dans la suite du récit à la « bestialité », la « barbarie humaine », la « méchanceté », aux « guerres » et aux « massacres ». Il réfléchit : « Nous abritons *toutes sortes de sauvageries*, sommes parfois le champ de bataille de combats interminables, et la bestialité est autant notre lot que ce noble désir d’harmonie, que nous estimons tant. » (61, je souligne)

Les réflexions de l'auteur, dans l'ensemble du récit, mettent souvent de l'avant l'idée d'un caractère sauvage propre à l'existence humaine. Dans le dernier extrait cité, il apparaît clairement que cette notion ne saurait être réduite à une réalité monolithique ou univoque : l'humain abrite « *toutes sortes de sauvageries* », au pluriel. La scène de brutalité insensée envers la chatte, ainsi que les allusions aux guerres et massacres, renvoient à ce qu'on traduirait en anglais par « *savagery* » plutôt que « *wilderness* ». Ce qui ressort, quand on considère les quatre exemples de « sauvageries » examinés ici, c'est que les termes « sauvage » et « sauvagerie », même dans un usage personnel renouvelé ou dégagé de ses connotations péjoratives, réussissent mal à nommer la variété et les nuances d'expériences, de phénomènes ou de qualités qu'on les fait désigner dans le discours. La langue française pose des difficultés particulières à cet égard, de sorte que même en prenant la liberté d'employer des néologismes et de faire des aller-retours entre le français et l'anglais par l'intermédiaire d'écrivains américains cités puis traduits, Robert Lalonde ne peut éviter de rencontrer ces difficultés – qui ne sont pas seulement linguistiques mais aussi bien sûr conceptuelles. L'expression « toutes sortes de sauvageries » signale, il me semble, la conscience qu'a l'auteur de la circonspection nécessaire dans un discours autour de l'idée de ce qu'est le « sauvage », surtout lorsque cette idée est associée à celle d'humanité.

En effet, la « sauvagerie » de l'outarde, qui manifestait des comportements agressifs à l'égard des humains tentant de l'approcher, ne posait pas de problème dans le texte; elle suscitait même une forme d'admiration. Cependant, la soudaine effusion d'agressivité de l'homme envers la chatte devient plutôt une source de malaise. Outre d'être associé dans l'esprit du narrateur à des guerres, carnages et massacres, ce

comportement laissera l'homme dans un piteux état : après avoir frappé la chatte avec la mésange morte, il redescend l'escalier, « insignifiant et traîne-misère » (62). Ceci tend à montrer, par ailleurs, que si le narrateur reconnaît toutes sortes de sauvageries propres à l'existence humaine, cela ne signifie pas pour autant qu'il leur accorde à toutes la même valeur ou qu'il leur attache la même émotion. En définitive, il apparaît que l'auteur a recours à une seule notion (sauvagerie) ou une seule qualité (sauvage) pour évoquer une variété de réalités – humaines, animales, vivantes – sans doute à cause des limites de la langue utilisée et des concepts qu'elle peut cerner, et probablement aussi parce que dans la conception du monde qu'il exprime dans ce récit, toutes ces réalités, aussi diversifiées soient-elles, sont liées par un principe commun. On ne peut que le supposer, puisque l'auteur ne s'explique pas à ce sujet, ni ne tente, d'ailleurs, de démêler les différentes « sauvageries » qu'abrite l'humain selon lui. Ma propre lecture me laisse croire que la position de l'auteur sur cette question est à peu près la même qu'au sujet de la mort : « À tâcher de les éclaircir, ces choses-là peuvent se perdre. » (32) Ce ne sont pas des éclaircissements que propose *Le Monde sur le flanc de la truite* au regard du caractère sauvage de la vie humaine, mais plutôt des scènes, des images, des réflexions où les lecteurs eux-mêmes chercheront des significations : « Arrangez-vous avec ces beaux mystères-là qui, à moi, me disent que je ne sais rien, du monde, de moi-même, des autres, des œufs, des ronces, des mots, de mon effort ensorcelé, de mon désir même d'écrire tout ça. » (66)

### **Désunion et réunion**

Il semble donc que, dans ce récit, l'idée de « sauvagerie » soit plus complexe à définir et à cerner lorsqu'elle concerne l'humain plutôt que d'autres animaux. Le

caractère sauvage des alligators ou des outardes ne posait pas problème dans les passages examinés ci-haut. Pareillement, ailleurs dans le texte, ce caractère sauvage était évoqué comme allant de soi, et sans conflit de réalités ou de valeurs, en référence au chevreuil, au busard ou à la crécerelle, par exemple. Cependant, lorsqu'il s'agit de rendre compte de la dimension « sauvage » de l'expérience humaine, le récit considéré dans son ensemble donne à lire des conflits, contradictions et tensions. La « sauvagerie » de l'humain est tour à tour essentielle et affirmée, niée, célébrée, reconnue, réprimée, oblitérée... Elle apparaît comme objet de peur, source de plaisirs immenses, impulsion de vie (qui peut aussi mener vers des dangers mortels), élan de violence insensée, principe qui nous unit à l'ensemble de l'univers vivant... Cette « sauvagerie » existe dans des rapports tendus avec des idées qui apparaissent dans le texte sous des formes aussi différentes que « ce noble désir d'harmonie », un « désenchantement », l'« effrayant désir de piscine et de chambre d'hôtel » des touristes, une passivité béate de spectateur, ou encore une séparation toute humaine – un isolement du reste du monde vivant.

L'idée de *l'appartenance de l'humain à l'univers naturel* est elle aussi développée, dans le texte de Lalonde, de façon à montrer les tensions qui la travaillent – rendant cette appartenance non seulement complexe et nuancée mais aussi problématique. Cette appartenance de l'humain au monde naturel est montrée dans son évidence et sa nécessité, et aussi dans son empêchement ou son érosion.

Cette idée très large est traitée, dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, sous l'angle de l'expérience personnelle du narrateur vivant jour après jour, saison après saison, parmi des paysages de campagne familiers. À cette vie de tous les jours parmi une nature familière s'ajoutent ponctuellement des excursions dans des paysages différents (les lacs

de montagne du voyage de pêche, ainsi que les marais de Floride en sont des exemples). Toutefois ces excursions occasionnelles ne s'avèrent pas essentielles à la compréhension de la question qui nous intéresse ici. En effet, dans cette œuvre, c'est surtout la campagne familière de Sainte-Cécile de Milton (l'auteur l'indique à la toute fin), les bois, les champs, le lac, le jardin, qui constituent le terrain où se vit l'appartenance de l'homme à l'univers naturel. Si l'idée de « sauvagerie » est prégnante dans le texte, la conception de l'univers naturel qui s'y exprime ne se borne sûrement pas à l'idée d'une nature sauvage « primitive » ou exempte de toute trace de présence humaine. En de nombreux endroits du récit, on devine une campagne habitée, des maisons près des bois et des champs, le verger du voisin, la route avec ses automobiles, les boîtes aux lettres, le jardin auquel il faut mettre la main... C'est une nature à *habiter* qui est au cœur du texte de Lalonde : une nature que l'homme côtoie de près, où il fait sa vie, où il est chaque jour chez lui – autant que le chevreuil ou la mésange sont chez eux.

Lorsque des obligations, ou des ambitions, forcent le narrateur à s'éloigner momentanément de cette nature à habiter pour se rendre à la ville, l'impression de séparation qui en découle est traduite, selon le cas, par des expressions suggérant la maladie, voire la mort, ou encore l'exil et l'aliénation. C'est clairement le cas dans le passage qui suit :

Longue marche à la fin du jour, sur le chemin de terre, avec le chien tout excité, alors que je suis, moi, tout démonté par une fatigue qui me vient de je ne sais où, peut-être de mes deux jours en ville, deux jours de vie arrêtée, de discutailleries, de parloles, de tracasseries qui rongent. J'allonge un pas lourd et engourdi de convalescent [...] (43)

L'homme se trouve « enrhumé, comateux », et son malaise, en ce matin du mercredi saint, lui semble parent de la mort. C'est la perspective d'aller dehors parmi la nature qui

le réanime : « j'irai dehors, je fouillerai et trouverai la vie qui ne s'arrête jamais, je ressusciterai » (46). La vie « arrêtée » de son séjour en ville reprendra son cours parmi la nature où « la vie ne s'arrête jamais ».

Le mal apparaît beaucoup plus profond dans un épisode subséquent, où le retour dans la nature familière après un autre court séjour à la ville est vécu avec autant de difficulté, semble-t-il, qu'un retour chez soi après un long exil. L'homme raconte : « Nous rentrons de la ville, la tête en désordre et le cœur essoufflé, pour trouver tout changé. » (55) En quelques jours seulement, les métamorphoses printanières ont transformé le paysage, où l'homme se sent maintenant « perdu, quasiment tourmenté » (55). Le récit narré le plus souvent à la première personne est soudain mis à distance du sujet, et passe au pronom indéfini « on », puis à une deuxième personne du pluriel qui cherche peut-être à rallier les lecteurs à cette expérience pénible :

On avance, comme saoulé, on marche en perdant de temps en temps le souffle, on est un intrus qui s'obstine, qui cherche follement à se sentir de nouveau chez lui, dans ce temps et cet espace neufs, saturés, et qui vous refoulent. Vous êtes l'étranger, le déserteur, celui qui a fui, qui ne sait plus où en sont les oiseaux de leurs amours, de leurs fouilles, de leurs nids, où en sont les branches, les vers, les salamandres. Vous vous êtes absenté et tout a tellement progressé, mûri, tout s'est tellement déployé, que vous vagabondez en exilé parmi les mille commencements qui vous ont pris de vitesse, et qui vous dépassent grandement. (56)

L'intimité perdue avec la nature familière, la distance et le rejet ressentis, appelleront à nouveau l'idée de maladie :

Vous soufflez difficilement, comme un convalescent à qui on a périlleusement permis cette sortie aventureuse dans l'univers en fusion où vous risquez d'aggraver votre souffrance, ce mal dont vous ignorez tout encore, et qui a quelque chose à voir avec votre absence, votre éternelle distraction, votre effrayant et inguérissable désir d'être une créature séparée, grandiose, unique, gagnante. (56)

L'homme retrouve lentement sa place dans le paysage, se laisse en quelque sorte reprendre par celui-ci. Alors l'autre réalité, celle l'ayant retenu momentanément ailleurs,

n'apparaît plus que d'une façon lointaine et floue : « Vous vous laissez brasser, secouer, venter. Vous rattrapez lentement le morceau de saison perdu, vaille que vaille, vous revenez, et de loin, vous le savez bien. Mais d'où? Où étiez-vous? » (56-57)

On remarquera que le « mal » est associé à la condition d'une créature « séparée » et « unique ». Ceci fait écho à la distinction posée ailleurs dans le texte entre l'oiseau et l'humain; ce dernier ayant une vie « unique, individuelle, absurdemement précieuse » (135), contrairement à l'oiseau qui est « éternel » grâce à sa vie « innombrable » (135-136). Au cours de ce passage que nous avons examiné plus tôt, la mort des humains qui existent « tout seuls, séparés » était mise en contraste avec l'éternité de l'oiseau « infiniment remplacé » (136). Dans les deux cas, les méditations du narrateur pointent vers l'idée d'un malaise ayant sa source dans une séparation entre l'humain et un ordre ou un temps excédant l'existence humaine.

Vers la toute fin de son récit, le narrateur réfléchit à ces épisodes réguliers qui l'éloignent de la campagne – et qu'il désigne par l'expression « ma vie de ville ». Il considère alors combien les « misères » comme la « magie » de cette vie-là n'altèrent jamais son besoin de retourner parmi la nature :

[...] je ne ressors pas moins de ces turbulences avec une âme épuisée, parfois ravie, mais inchangée, toujours avide de ciel, d'herbe, et prise d'un puissant désir de chasse et d'embuscade, d'une envie terrible, inassouissable, de me connaître dans ma sauvagerie, mes inapprivoisements, ma secrète, essentielle et insondable appartenance à l'univers naturel. (181)

Cette formidable envie de connaître et reconnaître son « appartenance à l'univers naturel » apparaît comme une impulsion contraire – ou complémentaire – à celle qui pousse parfois l'homme vers une vie de « créature séparée, grandiose, unique, gagnante ». Si cette dernière impulsion à vivre en créature séparée semble inévitable –

« inguérissable », pour reprendre une expression de l’auteur – elle conduit apparemment, tout aussi inévitablement, à un malaise que le narrateur essaie d’identifier :

Et le mal, ce qu’on appelle le mal, c’est peut-être simplement l’immobilité, ce désir d’arrêter, d’arrêter le temps, l’espace, les métamorphoses. Le mal, c’est peut-être ce misérable désir de sortir du rythme, de faire chambre close à part, de mener notre vie, et rien que la nôtre, branche toute seule, déprise du vent de tumulte. (95)

Les diverses allusions à un mal, un malaise ou une maladie qui tourmentent l’homme séparé de l’univers naturel, sorti du rythme, devenu – même momentanément – étranger au déroulement des saisons, aux mouvements et métamorphoses du paysage, sont ancrées à l’expérience personnelle du narrateur. Néanmoins elles tendent toutes, au final, vers une réflexion plus large concernant le rapport entre l’humain et la nature. Cette réflexion d’ordre général se dessine clairement dans les dernières pages du texte, mais déjà on en devine des bribes dans un passage comme celui-ci : « Oui, Lopez a raison : “With the loss of self-consciousness, the landscape opens.” *Self-consciousness*, exigence opiniâtre de ceux qui sont à côté de la vie, “les chassés de paradis”... » (117) On pressent encore la teneur de cette réflexion à venir dans une affirmation lancée par le narrateur lors d’une de ses promenades enjouées avec le chien. Observant la campagne tout autour, l’homme, content, déclare : « Je ne me vois pas, je ne me regarde plus : je vois le monde, je suis *sauvé*. » (155, je souligne)

C’est non seulement une forme de guérison que recherche le narrateur dans le rétablissement de son appartenance au monde naturel, mais aussi un salut, puisque la rupture de cette appartenance est éprouvée comme une mort – ou du moins comme l’imminence d’une mort. Réfléchissant aux difficiles moments où il se sent étranger, « à côté de la vie », et auxquels seul peut remédier un certain temps passé dans la nature, le

narrateur songe à des rituels navajos qui lui semblent s'apparenter aux expériences qui le préoccupent :

Les Indiens navajos se livrent à certains rituels chantés, destinés à restaurer, chez l'individu prostré et mélancolique, la claire certitude de son immanence, de sa nécessaire présence au monde. Ils ont des noms étonnants, pour ces cérémonies de renaissance [...]. L'une d'entre elles s'appelle *Beauty Way*. [...] Le but du rituel est de recréer, dans l'âme de « l'aliéné provisoire », l'ancienne cohérence, l'ancienne harmonie, de redonner au « malade » les moyens de *percevoir* à nouveau, de redevenir le témoin-réceptacle des innombrables et durables interconnexions de tous les éléments naturels, dont il fait, lui, simplement mais entièrement partie. (178-179, les italiques sont de l'auteur)

Considérant alors le sens de ses propres journées passées aux aguets dans la nature, le narrateur songe : « Je me suis livré, sans le savoir, au rituel du *Beauty Way* [...] » (179)

Car en effet, dès lors qu'il s'agit de rétablir en soi les moyens de *percevoir* à nouveau, ces moments privilégiés dont témoigne le récit s'apparentent au rituel navajo : « Entrer en soi, comme on respire, toujours aux aguets, mener partout sa battue, percevoir, sentir remuer dans son corps (les Navajos parlent de *body shift*) la connaissance nouvelle au travail [...] »<sup>23</sup>. » (179) Toutefois un regret s'exprime : « Quand même, ce temps-là est trop court, celui du *Beauty Way*, comme celui de l'attention – du *focusing*, disent encore les Navajos. » (179) Ce temps, que l'auteur appelle ailleurs *vrai temps* (177, en italiques dans le texte), qui est celui du raccord avec le monde vivant, reste donc trop rare. Aussi, hors de ce temps précieux demeure l'expérience répétée d'une aliénation, d'une brisure de la continuité entre l'univers et soi – continuité qui demande toujours à être recrée.

À ce moment de notre lecture, il semble approprié de revenir sur un passage dont quelques phrases avaient retenu notre attention dans la partie de ce chapitre intitulée « L'extravagant ordre vivant ». Ce passage aborde, dans un même élan, les principales

---

<sup>23</sup> Notons comment ce dernier passage fait écho à l'affirmation qui apparaît dès la première page du récit : « J'écris pour cesser de savoir et pour commencer d'apercevoir et de sentir. » (11) Il s'agit bien là aussi d'une « connaissance nouvelle » qui passe par les perceptions.

notions sur lesquelles se fonde la conception des relations entre l'humain et le monde naturel mise de l'avant dans *Le Monde sur le flanc de la truite* :

J'ai vite su, compris, admis que j'étais bestial et métaphysique, qu'il y avait plus fort et plus vaste que moi, que mon être était, comme tout ce qui vit sur la terre, fait des multiples entrelacements de fibres mystérieuses. Papa me montrait une plume de perdrix, ou un caillou strié d'or et me répétait que, comme les bigarrures de la plume, les strates du caillou, mon corps, mon âme, étaient des prolongements, des allongements, à la fois l'origine et la suite de la grande forêt, du continent, des galaxies. Que je répondais, sans le savoir à des appels inaudibles à l'oreille nue, que forcément j'étais et serais entraîné, toujours, vers le gros cœur cognant de l'univers, sauvage, extravagant, inconnaissable entièrement. (133)

À la lumière de ce qui est ressorti de l'ensemble de notre lecture, considérons les éléments suivants. D'abord, comme nous l'avons déjà remarqué, les notions « bestial et métaphysique » ne sont pas opposées dans l'affirmation du narrateur, mais plutôt posées en tant que combinaison fondant son identité. Plus loin dans le texte, suivant une logique similaire, « corps » et « âme » sont évoqués ensemble parmi divers éléments existant d'une façon inséparable au sein du monde vivant. Ensuite, l'homme se situe d'emblée à même un univers qui l'excède en force et en ampleur. De plus (d'une façon marquée et développée dans une énumération), l'homme s'associe à l'ensemble du monde vivant par la comparaison « comme tout ce qui vit sur la terre ». En l'occurrence, ce qu'ont ici en commun l'homme et tout ce qui vit sur la terre, c'est que tous et chacun sont faits « des multiples entrelacements de fibres mystérieuses ». Enfin, ce qui retiendra particulièrement notre attention, c'est le rapport de quasi-équivalence qui se dessine au fil des réflexions du narrateur – et clairement dans le passage cité ci-haut – entre les idées évoquées par les expressions *sauvage*, *extravagant* et *mystérieux* (cette dernière notion est aussi évoquée par les expressions *inexplicable*, *insondable* ou *inconnaissable entièrement* – comme c'est le cas dans le passage cité). Sans que ces trois notions soient

tout à fait équivalentes ou interchangeable dans le texte, elles présentent des relations d'affinité très fortes; si bien que, suivant la logique du récit de Lalonde, les affirmations suivantes se font toutes écho l'une à l'autre : l'univers est sauvage; l'univers est extravagant; l'univers est mystérieux. Il en va de même pour les affirmations suivantes : l'humain est sauvage; l'humain est extravagant; l'humain est mystérieux. En outre les deux séries d'affirmations se font écho entre elles puisqu'il en va de l'humain comme de tout ce qui vit sur la terre.

Lorsqu'il réfléchit à ce *vrai temps* passé parmi la nature, le narrateur parle des heures et des jours « où vous fréquentez les mystères et saisissez l'occasion de vous reconnaître en eux. » (178) Il me semble que c'est là, en grande partie, que se trouve le sens de ces battues, de ces journées de vigilance et de chasse qui occupent le récit de Robert Lalonde. Ce qui est traqué, puis éventuellement capturé pendant un moment, est-ce que ce n'est pas justement l'occasion de se reconnaître soi-même dans les mystères du monde naturel? Plus précisément, et d'une façon plus concrète, j'avancerais que ce qui est recherché au cours de ces moments passés à épier les bêtes et les paysages, c'est la possibilité de percevoir, même de façon furtive, les relations « inconnaissables entièrement » qui unissent l'humain aux autres vivants – ceci dans la perspective de ce raccord dont le besoin est exprimé. Vers la fin de son récit, Lalonde cite à nouveau l'écrivain américain Barry Lopez :

Lopez écrit : « One learns a landscape finally not by knowing the name or identity of everything in it, but *by perceiving the relationships in it* – like that between the sparrow and the twig... »

*Tu ne connais pas un coin de pays ou un territoire, simplement en apprenant les noms et les caractéristiques de tous les êtres qui l'habitent, mais en devenant sensible aux innombrables interactions qui s'y déploient, telles celles qui relient le moineau à la brindille.* (Lopez, cité puis traduit par Lalonde, 179-180, je souligne)

D'ailleurs, on l'aura remarqué au fil de la lecture, la nomenclature ou l'identification systématique des espèces rencontrées sur le terrain n'intéressent pas particulièrement le promeneur-chasseur dans *Le Monde sur le flanc de la truite*. On l'a vu partir en excursion dans les champs et les bois en emportant comme bagage un essai de Dillard ou de Paoustovski, des carnets de Lopez, ou un roman de Sallenave – jamais avec à la main un guide d'identification de la faune ou de la flore. L'homme ne cherche apparemment pas à ordonner ses rencontres par des noms, des classements ou des catégories. En définitive, ce qu'il chasse lors de ses journées dans la campagne, ce qui le tient aux aguets, c'est la possibilité d'apercevoir quelques-unes de ces « innombrables interactions », de ces « multiples entrelacements de fibres mystérieuses » parmi lesquels il pourra peut-être se reconnaître lui-même, dans un animal, dans un paysage. Comme pour le rituel du *Beauty Way*, il s'agit de saisir l'occasion de *percevoir* les « innombrables et durables interconnexions de tous les éléments naturels, dont il fait, lui, simplement mais entièrement partie » (179).

## Chapitre 3

### *The Perfection of the Morning*

#### Visions

**« En somme c'est toujours la première personne qui parle »**

Dans le récit intitulé *The Perfection of the Morning : An Apprenticeship in Nature*, l'écrivaine canadienne Sharon Butala explore la relation profonde qui s'est développée entre elle-même et la nature des Grandes Plaines. Le caractère autobiographique de cette œuvre fait l'objet de précisions figurant dans une préface de l'auteure. Le projet de *The Perfection of the Morning* avait été conçu à l'origine « as a small, impersonal book about building a relationship with Nature » (xiii)<sup>24</sup>. Cependant, il apparaîtra en cours de travail que la question de la construction d'une relation avec la nature ne pourra être séparée, dans le propos, de l'expérience personnelle vécue au contact quotidien de la nature. Butala admet avoir d'abord résisté et voulu éviter de donner une tournure autobiographique à son livre; néanmoins elle dut reconnaître que le sujet dont elle souhaitait traiter l'imposait en quelque sorte. Il me semble pertinent de considérer cette nécessité autobiographique qu'expose l'auteure dans sa préface. D'abord, en affichant au seuil de son récit la relation inextricable qui unit la biographie particulière d'un individu et son rapport au monde naturel, Butala nous laisse déjà entrevoir l'importance qu'elle accorde à la présence continue d'une population vivant au jour le jour parmi la nature –

---

<sup>24</sup> Les citations tirées de *The Perfection of the Morning* de Sharon Butala renvoient à l'édition qui figure dans la bibliographie à la fin de cette thèse. Par souci de concision, tout au long du chapitre, pour chacun des extraits de ce texte, seule la page apparaît dans la référence entre parenthèses.

dans un monde de plus en plus urbanisé et éloigné des sources de sa subsistance. Ce souci se dessinera graduellement au fil de ses réflexions, pour s'exprimer ouvertement dans l'avant-dernier chapitre, intitulé « *Home* »; nous y reviendrons au cours de notre lecture.

Ensuite, cette façon d'afficher l'inévitable tournant autobiographique qu'a pris le projet initial d'un ouvrage « impersonnel » sur la relation au monde naturel met en lumière une notion qui revient fréquemment dans la littérature axée sur les questions environnementales : soit la prégnance de l'expérience personnelle d'un paysage dans la construction d'une relation durable avec la nature. Comme le résume McDowell en se référant à Neil Evernden, dans l'article déjà cité : « in short, story, geography, and self are inextricably bound together » (1996, 377). La notion même de « nature » apparaît souvent trop large et imprécise pour qu'un discours puisse y trouver une prise solide; la réalité plus concrète et délimitée d'un lieu vivant, d'un paysage particulier, d'une région géographique ou d'un écosystème, par exemple, permet d'aborder la « nature » depuis un ancrage plus précis. Pour Robert Lalonde, dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, l'univers vivant apparaît sous les aspects des animaux et paysages de la campagne familière de Sainte-Cécile de Milton, dans les cantons de l'est québécois. Pour sa part, Pierre Morency dans ses histoires naturelles, invitait ses lecteurs à découvrir la nature du Nouveau Monde en approchant tout particulièrement la faune et la flore d'une batture du Saint-Laurent, sur l'île d'Orléans. Morency écrira d'ailleurs, dans le deuxième volume de ses *Histoires naturelles* : « Nous avons tous, chacun de nous, quelques lieux privilégiés pour appréhender le monde, pour juger de notre position sur la planète, pour saisir la ligne de fusion du temps et de l'espace. » (Morency, 1992, 87) On pourrait avancer que c'est un de ces « lieux privilégiés » que découvre et apprend à connaître l'auteur de *The*

*Perfection of the Morning*. Aussi est-ce la vie quotidienne au contact de ce lieu – des milliers d’acres de prairies dans le sud-ouest de la Saskatchewan – qui devient l’occasion d’un apprentissage au sujet de ce qui circule entre l’humain et la Nature. Ce que Sharon Butala exprime avec candeur dans sa préface, c’est qu’elle s’est heurtée aux limites des possibilités d’écrire sur « l’humain et la Nature », sans d’abord raconter sa propre expérience personnelle dans un environnement naturel particulier. Les explications de Butala à propos du caractère autobiographique de son récit font aussi écho, pour les lecteurs familiers avec la tradition du *nature writing*, aux propos qui apparaissent dès les premières pages de *Walden*<sup>25</sup>. Henry David Thoreau, s’expliquant lui-même sur l’utilisation de la première personne ainsi que sur la matière personnelle de cet essai inusité, écrivait :

Nous oublions ordinairement qu’en somme c’est toujours la première personne qui parle. Je ne m’étendrais pas tant sur moi-même s’il était quelqu’un d’autre que je connusse aussi bien. [...] Qui plus est, pour ma part, je revendique de tout écrivain, tôt ou tard, le récit simple et sincère de sa propre vie, et non pas simplement ce qu’il a entendu raconter de la vie des autres hommes; tel récit que par exemple il enverrait aux siens d’un pays lointain [...] » (Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, 7-8)

Une des raisons manifestes pour laquelle cet « apprentissage dans la Nature » que raconte Sharon Butala est inextricablement lié au récit de ses années vécues dans les prairies a trait, justement, à l’importance qu’elle accorde à ses propres expériences perceptives dans le développement de son rapport avec la Nature. Pour reprendre librement l’expression de Thoreau dans le contexte de l’écrit de Butala, disons qu’il s’agit de s’en remettre à sa propre expérience d’une réalité, plutôt qu’à ce que décrivent ou professent les discours officiels. Cette dimension de la relation au monde naturel – les perceptions ou

---

<sup>25</sup> Publié en 1854, *Walden*, de Henry David Thoreau, est devenu un classique de la littérature américaine ainsi qu’une œuvre fondamentale pour « l’imagination environnementale » (Buell, 1995) dans la culture de l’Amérique.

impressions subjectives, immédiates – est centrale dans *The Perfection of the Morning*. La narratrice se familiarise avec le paysage des Grandes Plaines durant une période de transition, où elle éprouve un difficile flottement entre les repères culturels, sociaux, économiques et affectifs de sa vie passée et ceux, encore mal connus, de sa nouvelle vie. (Nous verrons en quoi consiste cette transition au fil de notre lecture.) Il en résulte une grande confusion personnelle, à laquelle la narratrice tente de remédier par une attention aigüe à ses propres perceptions parmi l’immense paysage qui devient une véritable présence : « In a world that had stopped making sense *I clung to my perceptions; I studied them; I felt these subtle forces acting on me.* » (116, je souligne) Cette disposition de corps et d’esprit, cette disponibilité et cette attention aux expériences immédiates se trouvent au cœur du récit de Sharon Butala. De sa propre histoire et de ses propres apprentissages au cours des années vécues sur les prairies, la narratrice tirera des conclusions générales sur la possibilité, pour ses contemporains, de vivre un contact renouvelé avec le monde naturel – un contact qui ne serait pas entièrement ordonné par les catégories conceptuelles, culturelles, économiques ou scientifiques qui prévalent :

You have to be still and quiet for these things to happen; you have to release your expectations; you have to stop thinking you already know things, or know how to categorize them, or that the world has already been explained and you know those explanations. You know nothing. You understand nothing. *You have only what your own body tells you and only your own experience from which to make judgments.* You may have misunderstood; you may be wrong. Teach me, is what you should say, and, I am listening. (129, je souligne)

Le passage à la deuxième personne dans cet extrait du chapitre intitulé « Knowing » indique un mouvement qu’on peut reconnaître à plusieurs moments du texte : mouvement entre le récit autobiographique centré sur une réalité particulière, et une réflexion de portée plus large s’appuyant sur le récit, mais cherchant aussi à le dépasser dans un

dialogue espéré. En effet, à quelques reprises, la narratrice laisse entendre le souhait que d'autres voix s'ajoutent à la sienne pour tenter de dire les subtilités d'une relation avec la Nature qui ne sont que très peu articulées – et peu entendues – dans le contexte nord-américain contemporain. Par exemple, suite à une discussion au sujet de diverses formes de perception et de communication entre des humains et leur environnement naturel (nous reviendrons précisément à ces questions au fil de ce chapitre), la narratrice suggère :

But who knows what the old farmer [...], or the devoted gardener, or even the occasional bird-watcher or ecologist might have experienced much to his/her surprise, when there was nobody around? *And if someone like me says it out loud, will more people try it, thereby changing themselves and, ultimately, the world?* (130, je souligne)

Bien que l'auteure admette clairement dans sa préface que l'écriture de ce livre sur les relations entre l'humain et la Nature soit devenue inséparable du récit de sa propre vie, elle apporte une nuance importante : « In writing what the world will call autobiography, *I am torn between the facts and history and the truth of the imagination, and it is to the latter, finally, in terms of my personal history that I lean.* » (xiv, je souligne) On percevra en effet tout au long du livre un tiraillement qui travaille non seulement le flot du récit, mais également – et plus fondamentalement – la façon d'approcher la réalité pour la représenter aux lecteurs. Nous nous pencherons, au cours de ce chapitre, sur la question des modes de connaissance et des différentes formes de savoir à travers lesquels s'élaborent nos rapports au monde naturel. Pour le moment, remarquons simplement que Sharon Butala oscille constamment entre deux réalités dans sa manière de relater sa propre histoire : une qui est sans doute plus familière à ses lecteurs – la réalité des faits vérifiables et des informations historiques – et l'autre moins

familière – la réalité des rêves et visions, de l’imagination et du mythe. L’auteure spécifie encore, dans sa préface : « What is true are thoughts, dreams, visions. » (xiv) En tenant compte de ses rêves et visions pour raconter son histoire, l’auteure s’approche peut-être de cultures anciennes de l’Amérique. Considérant les différentes postures culturelles à l’égard des discours sur la nature sauvage et des discours sur soi, l’écrivain américain Gary Snyder propose l’exemple des Amérindiens de Californie :

Malcolm Margolin, publisher of *News from Native California*, points out that the original people of California did not easily recount an « autobiography. » The details of their individual lives, they said, were unexceptional : the only events that bore recounting were *descriptions of a few of their outstanding dreams and their moments of encounter with the spirit world and its transformations*. [...] They told of dream, insight, and healing. (Snyder, 1990, 23, je souligne)

La notion d’un récit de vie s’articulant autour de rêves exceptionnels et de rencontres avec le monde spirituel n’est certainement pas la norme autobiographique dans les cultures de l’Occident. Butala choisit néanmoins d’inclure de tels éléments à son propre récit autobiographique, et même de leur donner un rôle structurant. On verra plus loin dans notre lecture que l’auteure, partant de sa propre expérience, et s’appuyant sur des travaux concernant l’importance signifiante des rêves dans de nombreuses sociétés traditionnelles (notamment chez les Amérindiens des Grandes Plaines), s’intéresse aux rêves et visions en tant qu’instruments de connaissance émanant de la Nature elle-même. Butala raconte : « It was not until I moved into the country to live that my significant dreaming really began. » (88) Au fil du récit, des rêves seront décrits et commentés, et ils apparaîtront comme des guides, des enseignements, des leçons à déchiffrer. Ils occupent une place fondamentale non seulement dans la conception des rapports entre l’humain et la Nature mise de l’avant par la narratrice, mais également dans la structure et le dessein de son récit. En effet, le livre tout entier est placé sous le signe d’un rêve important – le

rêve de l'esprit coyote : « This book is my response to that emissary of Nature, the dream coyote, and to what I think was his message to me » (21).

Bien que *The Perfection of the Morning* soit axé sur l'apprentissage personnel de la narratrice, le texte comporte une imposante somme de renseignements concernant la région des Grandes Plaines où se situe le récit. L'auteure inclut des informations tant sur la géographie, l'écologie et le climat de cette région, sur l'histoire de son occupation par différents groupes (Cree, Assiniboine, Blackfoot, gouvernement canadien, colons européens, immigrants, ranchers, fermiers...) que sur l'influence des politiques économiques et agricoles sur les façons d'habiter et d'exploiter cette région au courant des dix-neuvième et vingtième siècles. Ces renseignements contribuent à situer l'histoire de l'auteure et de sa relation avec les prairies dans le cadre d'histoires plus larges. De plus, ces informations – témoignant de recherches qu'a effectuées l'auteure dans le but de mieux saisir, elle-même, divers aspects de cette région – donnent un aperçu de la complexité des réseaux de rapports sociaux, culturels, politiques, économiques et écologiques dans lesquels se trouvent inextricablement mêlée toute conception du rapport entre l'humain et la nature. Sharon Butala, en incluant une somme d'informations variées sur la région où se déroule son « apprentissage dans la Nature », met en lumière la situation particulière du point de vue qu'elle présente : ce point de vue résulte des interactions complexes entre une biographie unique (dont l'auteure livre des détails choisis) et maintes histoires touchant de près ou de loin ces prairies du sud-ouest de la Saskatchewan.

Dans la suite de ce chapitre, nous examinerons le récit de cet « apprentissage dans la Nature » depuis différents angles. D'abord, nous considérerons les contextes et

influences qui façonnent et transforment la conception des relations entre monde humain et monde naturel chez la narratrice. Puis, nous nous pencherons sur quelques caractéristiques de la forme, du style et de l'énonciation, en relevant les effets qu'ils produisent sur le discours au sujet de la Nature. Enfin, nous explorerons trois grands thèmes qui organisent la façon de raconter les rapports entre l'humain et la Nature dans le texte de Butala, soit : le retour à la Nature; le paysage physique et métaphysique; la parenté animale.

### **Histoires, environnements, visions du monde**

Nous avons mentionné plus tôt la tension qu'affiche le récit de Butala, entre les faits vérifiables et « la vérité de l'imagination ». On pourrait avancer en outre qu'une semblable tension travaille, de façon générale, la représentation des relations entre l'humain et la Nature dans le texte. Cette tension n'est pas dissimulée, mais plutôt montrée et même parfois commentée. L'auteure raconte non seulement un apprentissage, mais aussi une transformation. En quittant un milieu urbain pour aller vivre dans un milieu rural immergé dans le paysage des Grandes Plaines, Butala s'expose à des expériences et des réalités nouvelles, ainsi qu'à des points de vue sur le monde avec lesquels elle n'est pas encore familière. C'est donc largement une perspective changeante et changée qu'elle présente aux lecteurs; ceci implique que son texte mette constamment en relation le point de départ de cette perspective avec les divers moments de sa transformation. Afin de mieux saisir cette caractéristique de *The Perfection of the Morning*, il sera utile de considérer certains repères autobiographiques livrés au fil du

récit, dans la mesure où ceux-ci donnent des indices sur la vision du monde de la narratrice, avant puis après son contact avec les Grandes Plaines.

En 1976, alors qu'elle a trente-six ans, la narratrice quitte Saskatoon pour aller s'installer sur le ranch de son nouveau mari, dans l'extrême sud-ouest de la Saskatchewan. Elle quitte sa vie de citadine ainsi que son emploi à l'université, pour arriver dans une petite communauté rurale de ranchers et de fermiers. Elle découvre là un vaste paysage de prairies, faisant partie de la région des Grandes Plaines. Elle s'étonne que ce paysage, couvrant un immense territoire de la province où elle a passé presque toute sa vie, lui fût jusque là inconnu. De la vie d'adulte que la narratrice laisse derrière elle en quittant Saskatoon, le récit nous apprend que, par ses études et son emploi, la narratrice évoluait dans un milieu académique (plus particulièrement les sciences humaines), et qu'elle participait à la première vague de féminisme des années 1960 et 1970. En rétrospective, elle résumera ainsi ce qui la caractérisait dans son existence urbaine : « In the city I had had an identity, or rather several identities : divorcée, single parent, career woman, graduate student, future academic. » (25)

Au sujet de son héritage familial, le récit livre les éléments suivants. Le père et la mère de la narratrice sont issus de familles de pionniers venues s'établir dans les prairies de l'Ouest canadien; ils ont tous les deux été élevés sur des fermes (*homesteads*) et ont grandi dans des communautés de fermiers. Le père restait plutôt silencieux sur son passé, alors que la mère dépeignait une enfance idyllique sur la ferme familiale dans le sud du Manitoba. La narratrice avoue avoir douté longtemps de la véracité des récits maternels à propos de la ferme prospère, ayant cru ces histoires fort embellies par sa mère; cependant elle n'en dit rien : « And a good thing, too, because long after her death, when I paid my

only visit there, I saw that they had all been true. » (9) Les souvenirs et histoires qui formaient la légende familiale lorsque la narratrice était enfant relataient en somme une « chute » : de la ferme prospère et quasi paradisiaque dans le sud du Manitoba, vers l'existence rude et difficile dans « la brousse<sup>26</sup> » de la Saskatchewan. Sharon Butala résume : « This is how it was that my sisters and I grew up with the notion of the farm as a mythic paradise from which we had been expelled, by drought and bankers, and could never return. » (5-6)

La narratrice elle-même est née dans « la brousse » du nord de la Saskatchewan, où elle a passé les quatre premières années de sa vie – dans une habitation plutôt rudimentaire au milieu d'une nature sauvage. Cette période de leur vie est toutefois réprimée dans la mémoire familiale, et n'affleure dans les conversations qu'avec une certaine horreur : « I did not want to go back to the bush, a place so terrible that my mother, once we were gone from there, wouldn't even speak of it. » (9) Lorsque, rarement, ces années dans « la brousse » sont mentionnées chez eux, la mère insiste invariablement sur les épreuves et la rudesse presque désespérante de cette vie. La famille a ensuite vécu dans des villages et petites villes, pour enfin s'installer dans la ville de Saskatoon; la narratrice avait alors treize ans. Donc depuis l'âge de treize ans, jusqu'à trente-six ans, l'auteure a vécu dans un milieu urbain; et les premières années de sa propre vie, ainsi que le passé de sa famille de fermiers pionniers, s'effacent dans son esprit pour laisser place à une vision du monde marquée surtout par une expérience urbaine : « In the years since the summer I turned thirteen and we moved to the city, I had become so urbanized that I knew nothing about farming, or about the daily life led by

---

<sup>26</sup> L'expression « la brousse » (*the bush*) renvoie dans ce contexte à des régions couvertes de boisés et de végétation arbustive, éloignées des villes et villages. En contraste avec le paysage humanisé de la ferme, « la brousse » présente le caractère de la nature sauvage.

people who made their living in agriculture. I thought of myself proudly as a sophisticated city woman [...] » (6)

Le texte nous laisse aussi comprendre que Sharon Butala a reçu l'éducation typique d'une Canadienne catholique de descendance européenne, dans les années 1940 et 1950, et qu'elle n'a eu que des rapports distants, voire tendus, avec les enfants et adultes Amérindiens présents dans les divers endroits où elle a vécu avec sa famille.

L'ensemble de son bagage éducatif, social et culturel façonne chez la jeune femme une conception des rapports entre les humains et la nature dont les grandes lignes sont clairement tracées dans les deux extraits qui suivent :

If I could recover my powerful early connections with Nature, there was still the reality that as I became a town and then a city child, I had stopped thinking of Nature as people raised in it do and began to think of it as urban people do : as a place to holiday – the mountains, the seaside, a quiet lake somewhere in the country – as a place to acquire a suntan, have a summer romance, paint a picture of, enjoy a change of atmosphere. For a long period in my late teens and early twenties, I actively avoided picnics, complaining bitterly that they were stupid since there were always dirt and bugs and leaves in your food and insects to bite you, and although they were supposed to be a holiday, picnics were more work for us women than cooking a meal in the kitchen would be. (8)

By the time I was twenty I had developed contempt for those who wanted to return to Nature, believing they were all romantic dreamers, nitwits from the city, people raised in the lap of luxury who did not know about Nature's nasty side, who had never done a day's real work in their lives and thus had no idea of the grinding labor a life in Nature demanded for mere survival. I liked to look at Impressionist paintings of Nature, having once harbored the dream of becoming a painter, and I was not averse to sunsets or moon light on water, but I was just as happy to look at pictures of them while seated on a soft couch, with my feet on a thick rug and a well-insulated wall between me and the thing itself. (10-11)

En formulant ces deux commentaires, l'auteure insiste tant sur l'effet de sa longue habitude d'une vie citadine sur sa conception de la nature que sur l'importance qu'occupe dans son imaginaire l'idée des « revers de la Nature » – ses désagréments, ses difficultés, le labeur qu'elle exige. Dans le premier extrait cité, cette idée s'accompagne de

remarques sur le travail attendu des femmes. (Rappelons le contexte : la narratrice se souvient ici de sa jeunesse, au tournant des années 1960.) Dans le deuxième extrait, il apparaît plus évident que cette notion de revers de la Nature est associée dans l'esprit de la jeune femme à la légende familiale, dont nous avons relevé plus tôt les principales composantes. Cette légende familiale présente la vie dans la nature sauvage (la brousse) comme une série d'épreuves terribles – dont il faut se sortir – et laisse songer que toute notion d'une existence agréable et satisfaisante parmi une nature généreuse (la ferme des grands-parents maternels) ne peut être qu'une idéalisation de la réalité. Il semble donc que l'influence des récits de famille tende à produire chez elle un point de vue plutôt défavorable à toute notion d'une existence humaine près de la Nature.

Plusieurs années plus tard, au cours de sa vie sur le ranch Butala, parmi des milliers d'acres de prairies, la narratrice fera l'expérience de réalités nouvelles qui transformeront sa vision du monde. Parmi les réalités qui lui étaient alors inconnues ou méconnues et qu'elle découvre sur les prairies, retenons ce qui suit. Elle côtoiera des hommes et des femmes qui ont passé toute leur vie parmi des grands paysages naturels, à travailler et vaquer à leurs occupations dehors le plus souvent; des gens dont les activités sont en majeure partie réglées par les cycles de la nature. Elle ressentira elle-même l'impression profonde que laisse la Nature sur l'individu qui vit jour après jour, année après année, parmi un paysage qui devient une véritable présence. Elle apprendra à façonner sa vie et ses activités en accord avec la Nature – les saisons, le soleil et la lune, le temps qu'il fait... Elle côtoiera au quotidien des animaux sauvages, semi-sauvages et domestiques. De plus, au fil des années, elle aura des rêves et des visions aux qualités symboliques remarquables, tous imprégnés des images et des forces du monde naturel – en particulier

des animaux. Par le monde du rêve, par son contact soutenu avec les paysages des prairies, par la découverte d'artefacts et de traces de présences anciennes, la narratrice sera entraînée vers l'univers culturel et mythique des Amérindiens des Grandes Plaines.

Toutes ces réalités et expériences nouvelles bouleverseront la narratrice et sa façon d'envisager la place de l'humain dans la Nature. La transformation est plus profonde qu'elle ne l'aurait jamais imaginée : « I didn't consciously know then how profoundly my move out of the urban, academic, feminist world into the country and rural life had shaken me. My very atoms would be rearranged. » (57)

### **Écriture et éclaircissements**

Lorsqu'elle réfléchit à l'immense surprise que fut pour elle la découverte d'une façon de comprendre la vie si différente de ce qu'elle avait toujours connu, la narratrice confie :

*In the back of my mind I must have thought that only the form and the daily activities would be different than my old life, that the mental and emotional texture, the fabric of it, would be just the same. Not having any experience as an adult of any other way of apprehending and of being in life, how could I imagine it in advance? Or expect it? Or prepare for it? (25, je souligne)*

On pourrait supposer que l'auteure inclut ce commentaire, encore au début de son récit, afin de préparer le terrain au possible étonnement, voire à l'incrédulité de ses lecteurs, qui eux-mêmes découvriront au fil du texte des révélations qui cadrent mal avec une vision du monde contemporaine dominante – surtout, peut-être, si ces révélations sont faites par une personne avec le bagage culturel que nous avons mis en évidence un peu plus tôt. Sharon Butala sait, et fait savoir dans son récit, qu'elle navigue constamment entre deux mondes pour exprimer sa conception renouvelée des relations entre l'humain et la Nature.

Nous aurons l'occasion, au fil de notre lecture, d'examiner divers moments du texte où l'auteure exprime ouvertement cette préoccupation. Pour le moment, portons notre attention sur les aspects de la forme et de l'écriture qui suggèrent la présence d'une tension entre différentes façons d'envisager le monde.

Dans les toutes dernières pages de son récit, après avoir relaté et commenté une variété d'événements, d'impressions, de rêves, de transformations personnelles, tous liés aux années vécues dans les Plaines, la narratrice insiste une dernière fois pour laisser derrière elle un bagage d'éducation et de culture qui concorde mal avec les révélations de son « apprentissage dans la Nature » :

[...] time to forget the books, forget conventional wisdom, let go of all that I was thought by church and school and history and bitter experience in society. All these things tell me to discount what I have learned through these years of my life here in the landscape. They tell me that I am at worst quite crazy, a madwoman, and at the least that I am silly, self-deluded, romantic. I resist; although it is very hard, I resist with all my strenght. (189)

Elle tend, dans ce passage, à tout rejeter en bloc; ce qui ne représente pas particulièrement bien le discours complexe et nuancé qui se déploie dans l'ensemble du récit. Cette position radicale qui s'exprime dans l'extrait ci-haut traduit peut-être surtout l'inconfort de la position singulière où se trouve la narratrice. Celle-ci anticipe les possibles critiques à l'égard de ce qu'elle avance tout au long de son récit. Au fil des presque deux cents pages, elle aura abordé le rôle des rêves et des visions dans les relations entre les humains et la Nature; elle aura considéré comment notre environnement naturel nous influence et nous informe; elle aura envisagé des formes de communication – effectives mais méconnues – entre les humains, les animaux sauvages, et l'ensemble du monde naturel; elle aura suggéré l'existence de modes de perception excédant les sens reconnus – sans doute connus de nos ancêtres humains, mais émoussés,

voire détruits, par une vie passée dans des environnements artificiels... Sharon Butala sait que de telles propositions risquent d'être accueillies avec scepticisme, voire avec un certain mépris (qu'elle imagine sous la forme d'accusations de « folie », « délire » ou « romantisme »<sup>27</sup>). Elle le sait puisque l'héritage culturel qu'elle détient discrédite ces savoirs. Autrement dit, l'auteure imagine et prévoit, dans son texte, les possibles doutes ou objections de ses lecteurs parce qu'elle connaît, et qu'elle porte avec elle, une vision du monde qui diffère fondamentalement de celle qu'elle développe au cours de ses années vécues dans les prairies. Cette situation confère à l'écriture de Butala certaines caractéristiques, que je regrouperais selon deux aspects principaux. D'abord, l'écriture de Butala, dans ce récit, se fait le plus souvent *explicative*; puis elle se montre ostensiblement *prudente* lorsqu'elle s'engage sur des terrains particulièrement controversés. Ces deux caractéristiques de l'écriture se complètent ou se confondent parfois dans le texte.

Bien que les rêves et visions, la spiritualité et la mythologie (domaines fortement marqués par la pensée métaphorique) occupent une grande part du récit et des réflexions de Sharon Butala, le langage qu'elle utilise pour rendre compte de ces réalités n'est pas, lui, chargé d'images, de poésie ou de mystère. Le ton général du texte ressemble plutôt à celui d'une conversation soutenue avec l'objectif de mieux comprendre et faire comprendre. L'écriture est explicative, descriptive, analytique, méticuleuse dans son effort pour mettre les choses au clair. C'est manifestement l'écriture de quelqu'un qui cherche à saisir et à formuler dans un langage accessible et le plus rationnel possible des

---

<sup>27</sup> Le terme *romantic* tel que l'emploie l'auteure dans ce contexte renvoie manifestement à un jugement péjoratif attaché à une certaine vision du Romantisme, et concernant l'expression de sentiments pour la nature. Nous nous pencherons sur cette question dans le quatrième chapitre de cette thèse, en nous référant aux éclaircissements que propose Neil Evernden dans *The Natural Alien* quant au malentendu à la source de cette vision péjorative du Romantisme.

expériences rattachées à ce qui est considéré irrationnel. Le texte laisse entendre le tiraillement entre l'expérience vécue et le langage pour l'exprimer. L'auteure, loin de chercher à masquer ce tiraillement, en discute. Elle évoquera par exemple des types de rapports privilégiés entre humains et animaux, en spécifiant que ces rapports n'ont pas de nom dans notre langage, « no delineation in scientific literature or existence in socially accepted ways of describing the world » (115). À propos de l'importance de mettre des mots sur des expériences ou phénomènes au sujet desquels notre culture contemporaine reste silencieuse, Butala écrit : « And what we don't talk about, bring into existence by our articulation of it, remains deniable, is relegated to the realm of madness. » (116) Alors il semble que l'auteure s'efforce de raconter, dans un langage explicatif, accessible et sans mystères, l'histoire d'un apprentissage dont les conclusions recèlent une part d'insaisissable.

La volonté de *mettre au clair* que dénote l'écriture dans ce texte est particulièrement évidente dans des moments où, employant une expression poétique laissant place à l'interprétation, l'auteure en spécifie le sens dans un langage « socialement acceptable » – pour reprendre une expression citée plus tôt. On le remarque par exemple dans le passage suivant : « Close proximity to a natural environment – being in Nature – alters all of us in ways which remain pretty much unexplored, even undescribed in our culture. » (92) L'expression « close proximity to a natural environment » apparaît ici comme la traduction socialement acceptable de la formule plus vague peut-être, mais aussi plus riche de sens, « being in Nature ». Ailleurs dans le texte, la narratrice rend compte d'une promenade sur les prairies, en compagnie d'une amie. Les deux marcheuses n'ayant pas de destination fixe, elles se laissent guider par le

terrain, ses formes, les occasions qu'il présente : « we had gone where the shape of the land had suggested itself to us; we had done what the land had made available to us »

(87). Réalisant à quel point c'est le paysage lui-même qui a guidé leurs gestes et leurs pas, la narratrice songe alors aux peuples qui ont vécu dans ce même environnement :

I thought, then said, « This land makes Crees of us all. » By this, I meant that it appeared to me that the Crees, for example, developed the culture they developed because it was the best fit between themselves and the land. And it was the *land* that taught them that. They adapted to the land, and not the other way around as we Europeans so stupidly did, trying to force this arid western land to be, as government propaganda had for seventy-five years and more put it, « the breadbasket of the world. » (87)

La formule qui se présente d'abord à son esprit – « This land makes Crees of us all » – est ensuite longuement expliquée. La phrase brève et dense, qui laisse place à l'imagination, est immédiatement interprétée en détails et mise en contexte. Ici se manifeste ce que j'ai désigné comme la *prudence* de l'écriture dans ce texte. L'auteure est consciente de s'engager sur un terrain glissant en abordant les cultures amérindiennes, en tant que Canadienne de descendance européenne; elle le fait donc avec une circonspection qu'elle affiche. Ailleurs aussi dans le récit, l'auteure manifeste une telle prudence lorsqu'elle discute de questions liées aux cultures amérindiennes – cultures avec lesquelles elle se découvre des affinités au cours de ses années vécues sur les prairies. Par exemple, elle précisera : « I am well aware of the discussions about cultural appropriation and about the gap between cultures [...] » (112). Puis elle réitère sa prudence en cette matière : « I do not want to trespass; I do not want to make claims about or on things I have no right to and don't understand because my history is a different one from that of the Natives of the Great Plains. » (112)

Le contexte – ou plus exactement : le complexe réseau de relations – dans lequel s’inscrit le récit de Sharon Butala semble exiger de l’auteure une écriture qui mette les choses au clair, pourrait-on dire. Les rapports historiques entre les premiers habitants des Plaines et les descendants des colons venus s’y installer suivant les politiques du gouvernement canadien peuvent difficilement être passés sous silence dans un récit s’attachant aux relations entre les humains et les paysages où ils vivent. Les tensions existant entre différentes façons d’envisager et d’habiter le monde ne peuvent pas, non plus, être omises d’un tel récit. En outre, l’auteure peut difficilement faire abstraction des politiques agricoles et de ce qu’elle nomme ci-haut la propagande gouvernementale, qui ont contribué à transformer les façons de vivre sur les prairies – et qui ont transformé irrémédiablement les prairies elles-mêmes. Il semble que l’objectif que s’est donné Butala en écrivant *The Perfection of the Morning* ne lui permette pas d’en rester à des expressions belles mais trop imprécises, trop ouvertes aux malentendus en quelque sorte. Son projet littéraire requiert une écriture qui ne s’arrête pas, poétiquement, à « being in Nature » ou à « This land makes Crees of us all. » Butala doit éclaircir et préciser la signification de telles expressions, comme de tout ce qu’elle aborde méticuleusement au fil des onze chapitres. On pourrait dire que l’écriture est ici principalement définie par le souci de comprendre, puis de se faire comprendre. La narratrice, d’ailleurs, réfléchissant à son penchant pour les conversations approfondies, ainsi qu’à son travail d’écrivain, confie : « I am a writer, I am a thinker, and sometimes a talker. Nothing seems full and real to me until I have either talked about it or, as is most often the case, written it out, crossed it out, written it again and again till it makes sense to me. (166)

Alors la situation particulière (historique, écologique, économique...) du paysage où Sharon Butala fait son apprentissage d'une relation avec la Nature, ainsi que la situation particulière de l'auteure elle-même, font constamment l'objet de commentaires et d'explications. Ce souci de clarté va également dans le sens de ce que Butala exprimait dans sa préface : il apparaît impossible d'aborder une question aussi générale que la relation entre l'humain et la Nature, sans aussi parler des relations particulières entre des vies humaines et des paysages vivants – avec toute la complexité que cela implique.

### **Approches et structures**

Considérons maintenant quelques aspects de la forme et de l'intertextualité qui nous renseignent sur la manière qu'a l'auteure d'aborder sa relation au monde naturel. D'abord notons qu'une liste d'ouvrages consultés par Butala au fil de ses recherches apparaît sous la rubrique « Sources », à la toute fin du livre. Cette bibliographie compte quarante titres, et regroupe principalement des ouvrages issus des genres ou des champs d'étude suivants :

Histoire (du Canada; des Plaines; des relations entre Européens et Amérindiens).  
*Nature essays*; surtout des essais sur les relations entre les humains et la nature.  
 Essais et études sur la mythologie et la religion.  
 Psychanalyse; univers du rêve et des archétypes de l'imaginaire.

Les champs de savoir figurant sur cette liste des sources consultées par l'auteure laissent deviner le peu d'intérêt qu'elle porte – dans ce texte du moins – aux aspects d'identification et de classification du monde naturel, ainsi qu'aux approches des sciences de la nature : ce n'est manifestement pas là que se dirige son attention. D'ailleurs, la narratrice mentionne explicitement, à quelques reprises, combien peu l'intéressent les approches de l'histoire naturelle. Elle confie, par exemple : « I was only mildly curious

about how the prairie was formed, and when and how it was evolving » (82); puis encore : « I had only the most cursory interest in the names of the plants » (82). Ailleurs, considérant le genre d'informations que livrent les documentaires étudiant les comportements des animaux dans leur habitat naturel, la narratrice admet trouver là des faits bien intéressants peut-être, mais pas si utiles : « facts which give the illusion of understanding » (144). Elle ajoute, à propos des naturalistes qui travaillent à de tels documentaires : « Ask a question and they have an answer to give; it will not tell us the thing we most want to know, that we all want to know. » (144) Butala ne spécifie pas quelle est cette chose que l'on souhaiterait connaître; mais l'ensemble de son récit nous laisse deviner qu'il s'agit de quelque chose de moins évident sans doute que ces « faits intéressants » à propos des habitudes alimentaires, reproductives ou migratoires des bêtes.

Ce qui intéresse plus particulièrement Sharon Butala dans ce texte, c'est l'expérience de la prairie comme lieu et comme présence, ainsi que l'influence de ce paysage sur elle-même et sur les autres. Le plus souvent, cette expérience, telle que la perçoit et la raconte l'auteure, s'inscrit mal dans une approche scientifique de la nature. C'est pourquoi l'auteure se tourne vers d'autres horizons de connaissance – moins usuels dans son contexte socio-culturel contemporain, mais plus adéquat pour traduire les réalités dont elle cherche à témoigner.

En ce qui concerne l'organisation de la matière de *The Perfection of the Morning*, notons simplement, aux fins de notre lecture, les quelques caractéristiques suivantes. Le récit est divisé en onze chapitres, chacun relatant ce qu'on pourrait appeler une « étape » ou un « horizon nouveau » dans l'apprentissage de la narratrice au contact de la Nature.

Dans l'ensemble, ces onze chapitres suivent une progression chronologique qui nous mène de la vie de la narratrice au seuil de son arrivée sur les Plaines, jusqu'à sa vie bien ancrée dans ce même paysage, après une quinzaine d'années. Cette progression dans le temps, qui inclut en outre des retours dans le passé (passé de la biographie personnelle de la narratrice, ainsi que différentes périodes de l'histoire de la région), organise la matière abondante et très variée de ce récit.

Par ailleurs, il est possible d'identifier quelques grands thèmes qui servent aussi à structurer ce texte qui va dans toutes sortes de directions. Nous retiendrons, pour la suite de notre lecture, trois grands thèmes principaux liés directement aux questions qui nous intéressent : le retour à la nature, les dimensions physique et métaphysique du paysage, et la parenté animale. Nous examinerons le traitement de ces thèmes – et des autres thèmes ou motifs qui leurs sont parfois associés – en cherchant à comprendre comment ils éclairent la représentation des relations entre l'humain et le monde naturel.

### **Comme un retour à la nature**

À première vue, *The Perfection of the Morning* se présente comme le récit d'un apprentissage, associé au *passage* d'un monde éloigné de la nature à un monde immergé dans la Nature – plus spécifiquement, d'une vie urbaine à une vie rurale (avec les caractéristiques que nous avons relevées dans l'examen des éléments autobiographiques). Toutefois, l'histoire personnelle de l'auteure donne au récit la tournure plus particulière d'un *retour* à la Nature. En effet, comme nous l'avons souligné dans le survol des faits autobiographiques, Sharon Butala est née et a passé les quatre premières années de sa vie

dans la nature sauvage du nord de la Saskatchewan. On se rappellera que ce passé est réprimé – presque jusqu’à l’oubli – dans la mémoire de la narratrice.

La portion du récit qui relate les premiers contacts avec le paysage des prairies et la vie sur le ranch met en lumière le « réveil » de cette mémoire réprimée contenant les premières impressions du monde naturel. Explicitement, la narratrice établit un mouvement entre ce qu’elle découvre en tant qu’adulte sur les prairies, et de lointains souvenirs qui remontent à la surface de sa conscience. Elle confie que dès la première visite au ranch de Peter (qui deviendra son mari), elle a des impressions de déjà vu :

They were incomplete, vague and unformed, and yet carried with them a puzzling tug of recognition, of memories that were more visceral even than images or fragments of conversations. Bewilderingly, I felt comfortable when I should have felt ill at ease; I felt at home when I should have felt lost. (6)

Dans cet environnement qu’elle ne connaît pas du tout, la narratrice, à son grand étonnement, se sent pourtant en terrain familier : « I felt transported to a familiar way of being and to a familiar place » (6). Elle comprendra éventuellement l’origine de cette sensation de familiarité. Au fil de ses premières visites sur le ranch, la narratrice retrouve graduellement des souvenirs d’enfance qui avaient été oubliés – en partie sans doute à cause d’une préférence à s’identifier en tant que femme urbaine :

[...] I began to remember what I had deliberately forgotten, how I had spent the first four years of my life in wilderness, living in log or hastily thrown together frame shacks in what we call the bush in northern Saskatchewan. I was conceived there, carried for nine months in my mother’s body there, knew no other place for those first formative years. (6)

Il est à noter que la narratrice évoque ici ses *origines* et ses *années formatrices*, et que c’est à cette dimension fondamentale de sa vie que sont associés les souvenirs d’une nature sauvage. Elle précisera quelques-uns de ces souvenirs – la lumière, l’herbe, les racines d’arbres, le hurlement des loups... Puis d’autres pans de sa mémoire d’enfance lui

reviennent : des étés à la ferme de ses grands-parents, des orages, la rivière Saskatchewan près d'un village où sa famille a vécu quelque temps... Ce qui ressort par ailleurs dans ce réveil de la mémoire, c'est que l'effacement (ou en quelque sorte la négation) des premiers rapports intimes avec le monde naturel était en partie motivé par un ensemble de valeurs que la narratrice avait fait siennes :

I was now beginning to remember the early childhood I had chosen to forget as both valueless and unsuitable for the person I had been trying to become. As I remembered it, I began slowly to reclaim it in surprise and delight, for in this new context it was valued, something to be proud of, a treasury of meaning, facts, knowledge. I didn't consciously think so at the time, but in some ways it began to seem that instead of coming to a new place, I had come home. (7)

En se réappropriant les expériences liées à ses années de formation parmi le monde naturel, la narratrice transforme le sens de ce qu'elle vit en s'installant dans ce nouveau paysage. Plutôt qu'une sorte d'exil (d'un univers urbain familier, vers un univers rural inconnu), le mouvement vers une existence sur les prairies devient un « retour chez soi » – le retour dans une vie parmi la Nature.

De plus, le récit laisse entendre que la narratrice désirait depuis longtemps déjà ce retour parmi la Nature, sans qu'elle ne le comprenne bien. Après avoir expliqué aux lecteurs quelle jeune adulte détachée du monde naturel elle avait été, et après avoir avoué le mépris qu'elle éprouvait alors pour les « rêveurs romantiques » souhaitant « retourner à la Nature » (10), Sharon Butala ajoute :

Yet driving home from some errand in Regina, late at night on a deserted and lonely highway, I often looked out my side window and saw above the hills a few small white stars, points of light in boundless darkness. Once, as I gazed up at them, my heart, a live thing in my chest, leaped, cracked and then hung there, aching. At that moment it seemed a thing apart from the *me* I knew, and it yearned with an intensity that was deeply sorrowful to go back to the immensity from which it declared itself to have come. (11)

Le décalage, illustré dans cet extrait, entre « the *me* I knew » et « my heart, a live thing in my chest » fait voir comment des aspirations profondes échappent à la conscience de la narratrice telle qu'elle s'identifie et se connaît (du moins dans le récit qu'elle crée à partir de son expérience). Il n'est pas anodin que cette « chose vivante dans sa poitrine » se manifeste en-dehors de la ville, lorsque la femme se retrouve seule sous le ciel. Son environnement urbain habituel – avec les valeurs, repères, codes et discours qui y sont associés – est le lieu fondateur et conducteur, pourrait-on dire, de cette identité (ce *moi*) que la narratrice reconnaît. Les grands espaces naturels, comme celui qu'elle traverse sur la route dans le passage cité, sont à la source de quelque chose d'elle-même qu'elle n'a manifestement pas appris à reconnaître, et certainement pas à développer : quelque chose qui est pourtant viscéral, intense, originel – c'est ce que suggère le texte. Cette dimension de son expérience humaine est précisément ce que la narratrice découvre plus tard, au cours de ses années vécues sur les Grandes Plaines. On pourrait dire aussi qu'elle apprendra à *redécouvrir* cette dimension de son rapport au monde, puisque cette chose vivante qui demande à retourner « to the immensity from which it declared itself to have come » contient la mémoire de ses origines et de ses premières années dans la nature sauvage. Il me semble important de garder à l'esprit cette particularité de la biographie de Butala puisqu'elle lui confère une perspective singulière sur les discussions autour de l'idée de rapprocher l'existence humaine de ses sources naturelles. Aussi, le récit qu'elle propose de sa propre expérience inclut des perspectives différentes sur cette question.

Par exemple elle confie que, toute jeune femme, elle éprouvait du mépris envers ceux qui manifestaient le désir de « retourner à la Nature » et jugeait que ceux-ci devaient tout ignorer des revers et des difficultés qu'implique une vie au milieu de la nature. (On

reconnaît à quel point c'est l'héritage de la légende familiale à propos de la terrible dureté de la vie « dans la brousse » qui informe ce jugement.) Après plusieurs années vécues dans le paysage des prairies, la même femme, ayant graduellement développé une perspective nouvelle, affirmera : « More and more I am coming to believe that our alienation from the natural world is at root of much that has gone so wrong in the modern world, and that if Nature has anything to teach us at all, her first lesson is in humility. » (92) À mesure que s'affine sa réflexion sur ce qu'implique une vie parmi la Nature ou, au contraire, éloignée de tout environnement naturel, la narratrice considère ce que l'humain perd peut-être en se détachant des sources de sa propre vie :

I begin to think that our technological prowess has outstripped, overwhelmed and in some cases destroyed abilities which we all once had, and which people who remain close to Nature have maintained. This would be of little consequence if technology were improving life and leading us on to greater things, but instead it destroys the natural world, and we thus lose a dimension of our humanity. (122)

La critique formulée dans ce passage, ainsi que l'ampleur de la perte éprouvée (celle de toute une dimension de notre humanité) sous-entendent qu'un mouvement de « retour » vers le monde naturel serait non seulement justifiable mais sans doute aussi souhaitable. Ailleurs, dans l'avant-dernier chapitre intitulé « Home », Butala relate les circonstances ayant conduit à la disparition des fermes familiales dans les Prairies canadiennes (174). La faillite de ces fermes s'accompagne de la disparition de communautés, de modes de vie traditionnels, ainsi que d'un fond de connaissances acquises dans une relation constante avec un environnement naturel. Durant la seconde moitié de la décennie 1980, l'auteure est non seulement proche témoin de cette débâcle, mais elle s'y trouve plongée par son appartenance à une communauté rurale de ranchers et fermiers. Depuis son point de vue particulier, infléchi par son passage d'un environnement urbain à un

environnement rural, l'auteure considère le désarroi des familles de fermiers, ainsi que l'ensemble des conditions ayant mené à cette crise :

North America, obsessed with the notion of progress and the technological means to achieve it, and increasingly urbanized, has failed to make a place for people on the land. Thousands of people, rural for generations, have been driven off it. We have raped our natural resources and despoiled them, overused pesticides, insecticides, chemical fertilizers and huge machinery to subdue Nature, and devalued the rural person and his/her way of life along with rural culture.

It seems to me unavoidably true that the plight of the farmers is directly related to *the question of our need as a species to come back to Nature*. (178-179, je souligne)

Dans ce passage, un mouvement de retour vers la Nature n'apparaît pas simplement comme une possibilité justifiable, mais bien comme un besoin, une nécessité pour l'espèce humaine. La transformation de la perspective de la narratrice – depuis celle de la jeune femme urbaine, jusqu'à celle de la femme mûre plongée dans l'effondrement d'une communauté rurale dont elle fait désormais partie – est radicale. On remarquera que l'auteure choisit de faire connaître à ses lecteurs non pas seulement le point de vue qui est le sien au moment d'écrire le récit, mais bien diverses modulations de son point de vue, selon les circonstances de sa vie. Cette transformation de son regard, telle qu'elle est présentée dans le texte, suggère combien les expériences et modes de vie façonnent – et refaçonnent – la manière qu'a un individu de concevoir les rapports entre l'humain et le monde naturel.

J'ajouterais que ce récit présente plusieurs « strates » d'un passé vécu dans un environnement naturel qui toutes informent le traitement du thème d'un retour à la Nature. En effet, en plus des premières années vécues dans « la brousse » du nord de la Saskatchewan (qui situent les origines personnelles de la narratrice dans une nature sauvage), *The Perfection of the Morning* évoque aussi le passé de colons et de fermiers des grands-parents de la narratrice, et de ses ancêtres irlandais, écossais et acadiens. De

plus, l'histoire du ranch Butala, esquissée brièvement, ainsi que l'histoire de la région des Plaines où se trouve celui-ci, situent la colonisation européenne de ce territoire au tout début du vingtième siècle; les fermiers dans le voisinage du ranch ne sont là que depuis deux ou trois générations. En somme, ce passé commun d'une vie près de la Nature est un passé relativement récent, avec lequel la narratrice et les personnages de son récit ont des liens de mémoire directs.

Par ailleurs, les paysages dans leur état sauvage – ici plus précisément les prairies d'origine – sont une présence immédiate dans le temps du récit de Sharon Butala. Si des terres ont été labourées pour la culture du blé, de vastes étendues de prairies sauvages demeurent. Le ranch Butala lui-même comporte des centaines d'acres de cet écosystème particulier. Au fil des deux décennies durant lesquelles l'auteure habite les Plaines, un ensemble de circonstances climatiques, économiques et politiques encouragera les fermiers à retourner la terre de larges portions de prairies encore intouchées, pour y cultiver massivement le blé. L'auteure assiste donc à la disparition irrémédiable de larges pans d'un paysage sauvage – un paysage rare. Ceci situe son récit dans un mouvement d'éloignement de la Nature, qu'elle éprouve douloureusement. À ce propos, il me semble important de mettre en perspective la situation particulière des écrivains de l'Amérique du Nord en ce qui concerne la nature sauvage (*wilderness*). Dans *The Practice of the Wild*, Gary Snyder nous rappelle combien dans cette partie du monde, la mémoire d'une nature sauvage en tant que présence familière est encore vive :

In the Far East, or Europe, the notion of an ancient forest or original prairie and all the splendid creatures that might live there is now a tale told from the neolithic. In the western United States it was the world of our grandmothers. For many of us today this loss is a source of grief. For Native Americans this was a loss of land, traditional life, and the sources of their culture. (Snyder, 1990, 96)

La nature sauvage constitue dans l'expérience et dans l'imaginaire nord-américain une réalité proche – peut-être encore présente par fragments dans certains lieux, peut-être tout juste disparue, sous nos yeux ou sous les yeux de témoins près de nous dans le temps. À cet égard, l'histoire des prairies que relate Sharon Butala témoigne à la fois de la proximité et de la rapide disparition de cette nature sauvage, ainsi que des liens forts qui se tissent, ou se défont, entre cette nature sauvage et les humains qui la côtoient de près.

Dans le chapitre intitulé « The Subtlety of Land », l'auteure raconte la conduite printanière des animaux lors d'une année toute particulière. Elle insiste d'abord sur le plaisir que procure ce voyage annuel à dos de cheval, à travers la prairie : « three days out on the prairie during a warm spring were paradise » (78). Puis elle décrit quelques-uns des plaisirs de cette traversée :

I knew the first time Peter took me across those miles of prairie that I loved to be there far from towns or even houses, on native shortgrass that had never been broken, where the grass hadn't been overgrazed and was full of birds' nests in the spring, and long-eared jackrabbits as big as small dogs, antelope in the distance, and coyotes that often followed us singing all the way. (78)

Un concours de circonstances fait en sorte que cette année-là, la narratrice ne peut pas prendre part à cette traversée printanière des quelques milles de prairies sauvages, foisonnantes de vies animales et végétales. Sa déception deviendra presque un deuil.

Avec plusieurs années de recul, elle constate :

Sometimes I think I'm still not over that loss. Especially since, during the good times, farmers bought all that land the rest of the gang traveled over on horseback that day, and plowed it up to turn it into a farm. Now, ten years later, the farming operation is failing, but you can't turn plowed-up shortgrass prairie back into the original terrain. *It's gone forever, or given a human life span, as good as forever, along with the wildlife that lived on it.* (81-82, je souligne)

Le paysage originel, la prairie « that had never been broken since the soil was deposited by the glaciers in the previous geological era » (52), tout à coup disparaît pour toujours.

La narratrice comprend que la si agréable traversée n'aura plus jamais lieu, même si on conduira encore les bêtes du même point de départ à la même destination les années suivantes. La végétation, les animaux, les nids d'oiseaux, les sons, les parfums et toutes les autres caractéristiques uniques à ce paysage sont désormais disparus. La « perte » des espaces sauvages qu'évoquait Gary Snyder dans le passage cité précédemment est donc ici une expérience immédiate, ressentie personnellement (et non pas un souvenir lointain dans la mémoire collective, ou encore l'expression générique d'un discours public au sujet de « l'environnement »). Dans cette optique, la notion de la nécessité d'un rapprochement entre les domaines social et naturel, que la narratrice met de plus en plus de l'avant au fil du récit, prend un sens précis, qui pointe vers l'idée d'un appauvrissement de la vie : en effet, un paysage perdu irrémédiablement implique une expérience humaine unique perdue aussi irrémédiablement. À propos de cette dernière traversée printanière des prairies sauvages, la narratrice s'interroge :

« If everything happens to teach you something, why was that taken away from me? What was I supposed to learn from that? » and answered myself, « To teach me how much the wild prairie means to me. » Years later, I was able to go further : to understand how precious it is, how unique, how deeply it might affect one, changing even one's understanding of life. (81)

L'importance de la conservation des paysages naturels, ainsi que du maintien de populations vivant selon des liens étroits avec ces paysages, est réitérée à plusieurs reprises vers la fin du texte. L'auteure, témoin de la rapide désintégration des fermes familiales dans sa région, et ayant longuement réfléchi à la culture et au mode de vie des premiers habitants de cette même région, formule le souhait de voir un jour sa société intégrer les valeurs et connaissances des fermiers et des Amérindiens, « into a workable salvation both for the land and for all of us as a species » (179). C'est la valorisation des

savoirs de longue date, issus de groupes humains vivant génération après génération en constante relation avec un environnement naturel particulier, qui est au cœur de l'idée de « retour à la Nature » développée dans le texte de Sharon Butala :

No society can afford to wipe out the whole class of people in whom the practical knowledge laboriously passed down by generations remains alive. Though we can't all live on the land, we have to keep a substantial roportion of us on it in order to reestablish and maintain our connection with Nature. (180)

Dans le propos de Butala, le maintien d'une connexion avec la Nature n'est pas seulement associé à la préservation de paysages et de modes de vie ruraux, mais plus largement aussi à la préservation de valeurs et de fondements culturels qui concernent l'ensemble de la société. S'adressant à son lectorat canadien, à la fin du vingtième siècle, l'auteure argue : « At the simplest level is the fact that all the values we cherish and that we consider to be the basis of our culture as a whole, and that provide for its continuity but that are difficult to keep alive in cities, live on in the country [...]. » (179) Que l'on soit d'accord ou non avec le point de vue de Butala à ce sujet, il demeure que son propos met en relief les rapports inextricables qui existent entre les composantes naturelles et culturelles des sociétés humaines, entre écologie et économie, entre les façons d'habiter le monde et les façons de vivre ensemble.

Enfin, soulignons comment la question du « retour à la Nature » est liée, dans *The Perfection of the Morning*, au motif de la « chute », qui est évoqué dès le début du récit. Rappelons-nous un des aspects de l'héritage familial de la narratrice (qui a été soulevé au début de notre lecture) : « This is how it was that my sisters and I grew up with the notion of the farm as a mythic paradise from which we had been expelled, by drought and bankers, and could never return. » (5-6) On se souviendra que la narratrice, lorsqu'elle était enfant puis jeune adulte, n'accordait que peu de valeur à ce « mythe » de la ferme

prospère qui survivait par la mémoire de sa mère. Remarquons ce qui cause cette chute hors du paradis : la sécheresse (*drought*) et les banquiers (*bankers*). Quelques décennies plus tard, une histoire semblable se déroule sous les yeux de la narratrice, cette fois-ci dans sa propre communauté d'adoption. Vers la fin des années 1980, après quelques années d'une exceptionnelle – et précaire – prospérité, les fermes familiales du sud-ouest de la Saskatchewan vont vers la faillite :

As if drought and the increase in input costs weren't bad enough, bank interest rates hit an astonishing high [...], and since nearly everybody ran their farms or ranches on operating loans, the fiscal system itself began to put people out of business, regardless of their continued ability to grow grain or raise livestock. (173)

Il apparaît donc que l'histoire se répète : encore une fois, pour des raisons similaires, des fermes familiales établies depuis plusieurs générations sont vouées à la faillite. Soulignons comment le point de vue de la narratrice devant de telles « chutes » évolue dans le temps et selon ses circonstances. La ferme « paradisiaque » des grands-parents maternels n'était pour elle qu'un mythe au fondement douteux, créé par sa mère à partir de souvenirs idéalisés. Plus tard, son expérience d'adulte dans une communauté rurale lui laissera la forte impression que ce qui disparaît soudainement dans la crise bouleversant sa région, c'est un mode de vie qui, sous certains aspects, semble idyllique :

As a result of economic stress rural life was changing so quickly that the old « traditional » life was getting harder and harder to find. I had moved from the city into a world I thought was in some ways idyllic and now, with truly breathtaking rapidity, it seemed it was dying. (175)

Le terme « idyllique » suggère lui-même une réalité idéalisée; cependant l'auteure – il faut le souligner – en module le sens par l'expression « *I thought was in some ways idyllic* ». Il reste que cette perspective renouvelée par l'expérience donne à la narratrice

un regard différent sur les récits « idéalisés » de ses parents, ainsi que sur ce que signifie cette crise pour l'ensemble de sa nouvelle communauté :

*My mother's golden memories of life on the farm, where she had lived till she was fourteen when her father lost it to drought and my father's lifelong but hopeless dream of going back to the farm, neither of which I had paid much attention to when I was growing up, came back to me now. Now I saw that this was where I had come from; these were my people, too, whether they accepted me or not, whether I felt fully at home among them or not. (182, je souligne)*

Devant les transformations dramatiques de sa communauté rurale d'adoption, la narratrice reconsidère et « reconnaît » la signification des souvenirs maternels et des rêves paternels auxquels elle n'avait accordé que peu d'importance. L'attachement à « la vie sur la ferme » qui imprègne l'histoire de ses parents, ainsi que la nostalgie qui l'accompagne (puisque cette vie appartient à un monde passé ou qu'elle leur est devenue inaccessible) prennent un sens nouveau dans l'imaginaire de Butala. Surtout, cette dernière s'identifie désormais elle-même à cet attachement et cette nostalgie.

Cet aspect du récit peut être éclairé par la notion de « chronotope idyllique ». Dans l'article cité en introduction, Micheal J. McDowell (1996) observe comment Bakhtin, dans son travail sur le roman, relève l'expression littéraire d'une transformation économique et historique dans les rapports qu'entretiennent les humains avec la nature. Il explique :

Bakhtin recognizes that historically a change occurred in how nature was perceived, from something in which we participate, to *landscape*, which Bakhtin says is « nature conceived as horizon » (« what a man sees »), and *environment* (« the background, the setting »). Picturesque « remnants » of nature became « scenes » or « views », surrounded by « closed verbal landscapes », and what is important to humans « begins to shift to a space that is closed and private » (*Dialogic* 143-44). Then « nature itself ceased to be a living participant in the events of life », Bakhtin says; « it was fragmented into metaphors and comparisons serving to sublimate individual and private affairs and adventures not connected in any real or intrinsic way with nature itself » (*Dialogic* 217). Much writing today continues to view nature solely as a backdrop to the really important things, which

are human matters divorced from a nature that remains « out there ». (Slovic, 1996, 378-379)

Si, comme McDowell l'affirme, une grande partie de la production littéraire contemporaine présente le monde naturel comme un « contexte » ou un « environnement » qui ne participe pas intrinsèquement aux événements de la vie humaine, des vestiges d'un rapport plus intime avec la nature persistent dans l'imaginaire. Ceux-ci peuvent prendre la forme de ce que Bakhtin nomme le « chronotope idyllique », qui tend vers une restauration d'un temps traditionnel. Dans le cadre idyllique tel qu'on l'entend ici, la vie humaine et la vie de la nature sont « conjointes ». Bakhtin décrit comme suit la relation particulière entre le temps et l'espace dans l'idylle :

an organic fastening-down, a grafting of life and its events to a place, to a familiar territory with all its nooks and crannies, its familiar mountains, valleys, fields, rivers and forests, and one's own home. Idyllic life and its events are inseparable from this concrete, spatial corner of the world where the fathers and grandfathers lived and where one's children and their children will live. (Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, 1981, 225)

C'est précisément cette conjonction entre la vie humaine et un territoire naturel que Butala perçoit en observant les gens de sa communauté rurale des prairies. Elle observe là une espèce de cohérence entre le temps, le lieu et la vie humaine, qui lui était inconnue :

I was beginning to see that one profound effect of viewing the world always from the same vantage point is to endow one with a sense of timelessness; that is, with a sense of there being time for everything, and also of a sense of the rhythmic nature of time : the cycle of the seasons, of the sun and the moon, which spills over also into the understanding of human life as cyclical. One is born, goes through infancy, childhood, adolescence, adulthood, maturity, old age. One dies at the same time as others are born, and so on. And this steady cycle of human life is very clear and immediate in rural life [...] (62)

Lorsque Sharon Butala est témoin de la débâcle des fermes familiales et de l'érosion des modes de vie traditionnels autour d'elle, sa référence à la disparition rapide d'un « monde

idyllique » pointe surtout vers la rupture de cette conjonction entre la vie humaine et la vie de la nature. Cette rupture est éprouvée personnellement, puisqu'elle lui est proche. Elle est également perçue dans ses implications plus larges. On l'a vu plus tôt dans notre lecture, l'auteure formule quelques commentaires sur la nécessité de conserver non seulement des espaces naturels mais aussi des populations habitant des espaces naturels – ces populations étant vues comme les dépositaires d'un savoir indispensable. Butala développe cette idée d'une façon particulière dans l'avant-dernier chapitre intitulé « Home », où elle déplore l'attitude de la société nord-américaine contemporaine à l'égard de la vie rurale. Elle écrit : « North America, obsessed with the notion of progress and the technological means to achieve it, and increasingly urbanized, has failed to make a place for people on the land. Thousands of people, rural for generations, have been driven off it. » (178) Au fil du chapitre, elle imagine qu'on fasse revivre des communautés rurales florissantes dans la campagne qui se déserte, des communautés qui seraient valorisées par la société entière. Elle songe à la possibilité d'une « relation renouvelée avec la Nature » (181).

La position de l'auteure encore une fois est singulière. Non seulement parce qu'elle est une nouvelle arrivée dans cette communauté, mais aussi parce qu'elle se trouve témoin de l'érosion d'un des derniers îlots de survivance d'un mode de vie rural traditionnel, qui se produit dans la foulée d'un mouvement généralisé de modernisation de l'agriculture déjà bien engagé à l'époque. Dans l'Amérique de la deuxième moitié du vingtième siècle, en marge d'une société où la nature a cessé de participer aux événements de la vie humaine (pour reprendre une expression de Bakhtin), Sharon Butala découvre un coin de pays où semble persister l'ordre « idyllique » des choses. Puis

soudain ce monde idyllique s'effondre. Dans plusieurs des réflexions de « Home », l'auteure tente apparemment de projeter dans l'avenir une nouvelle version de ce monde idyllique, plutôt que de penser que ce monde ne peut appartenir qu'au passé. (Voir notamment les pages 181 à 182.)

Ce que je voudrais souligner, concernant la présence du chronotope idyllique dans ce texte, c'est la façon dont il correspond à une réalité qui est traitée de différentes manières par la narratrice. Cette réalité est tour à tour ignorée (l'attitude de l'adolescente à l'égard des récits de ses parents), méprisée (l'opinion de la jeune femme devant les « romantiques » qui rêvent de retourner à la Nature), rencontrée et vécue (la découverte de la vie sur le ranch), observée de près (le regard porté sur la vie de Peter et des gens de sa communauté), critiquée (les remarques sur le rôle des femmes dans l'économie traditionnelle en place), appréciée et défendue (les commentaires qui s'apparentent à un plaidoyer en faveur de la conservation des fermes familiales), menacée (les observations sur les effets dévastateurs de la crise agricole), puis imaginée comme vouée à une inexplicable mais nécessaire restauration (la vision d'une campagne revalorisée, à nouveau habitée et florissante).

L'auteure donne donc à lire un commentaire complexe sur une conception idyllique des rapports entre humains et nature, malgré qu'elle présente aussi un point de vue personnel où s'affichent ses propres convictions.

### **Paysage physique et métaphysique**

Dans le cadre du thème d'un « retour à la Nature », le récit fonctionne, comme on l'a vu, de façon à montrer que le contact renouvelé avec un environnement naturel

provoque une remontée à la surface de souvenirs de la première relation – oubliée – avec le monde naturel. Je souhaite maintenant insister sur la qualité de ces souvenirs. Ceux-ci se manifestent surtout de façon sensorielle ou émotive : des impressions, des odeurs, des couleurs, de la lumière, le rappel d’une certaine atmosphère ou d’une émotion intense... Ces souvenirs qui reviennent graduellement à la narratrice au seuil de sa vie sur la prairie appartiennent au domaine du corps, des sensations :

What I could remember about that natural world from which our family had been separated by so little was a combination of smells, the feel of the air, a sense of the presence of Nature as a living entity all around me. *All of that had been deeply imprinted in me, but more in the blood and bone and muscles* – an instinctive memory – than a precise memory of events or people. I remembered it with my body, or maybe I remembered it with another sense for which we have no name but is no less real for that. (8, je souligne)

Dans le même esprit, les portions du récit qui relatent les premières années vécues sur le ranch mettent l’emphase sur la qualité physique des nouvelles expériences. Par exemple, de sa première participation à la conduite hivernale des animaux, la narratrice dira : « it had been invigorating, simple, *firmly tied to a physical reality* that I had been missing » (15, je souligne). Le texte comporte plusieurs évocations d’activités ou d’expériences ancrées dans une telle réalité physique : les parfums et la qualité de l’air sur la prairie au printemps; le froid et le vent dont il faut se protéger lors de la conduite hivernale des bêtes, puis la fatigue éprouvée après quelques jours de cette traversée; les puissantes sensations qui guident parfois la narratrice vers certains sites durant ses promenades; la joie ressentie à la vue de chaque naissance durant les périodes de vèlage sur le ranch; le plaisir de sentir tomber la pluie après une longue saison sèche; les gestes qui composent le quotidien, comme pomper l’eau ou ramasser du bois d’allumage; etc.

La narratrice, découvrant l'effet de cette réalité physique à laquelle s'arrime sa nouvelle vie à la campagne, tente d'expliquer :

It was a world where things were what they seemed to be; where they were clear and simple and made a kind of sense so elemental that I didn't have to learn them and I didn't have to think at all with my mind. *I thought instead with my bones and my muscles, with some deeply human place in my gut.* (46, je souligne)

On remarquera ici que cette « pensée procédant des os et des muscles », que l'auteure imagine à l'œuvre dans cette existence parmi la Nature, fait écho à la « mémoire imprégnée dans le sang, les os et les muscles » qui était évoquée plus tôt.

Le vaste paysage des prairies sauvages constitue lui-même une présence physique, que la narratrice approche d'abord d'une façon sensorielle et émotive. À propos de ses premières années dans ce paysage, elle raconte : « I was merely looking at the prairie as a human being, savoring it for its beauty which engaged all the senses and brought with it a feeling of well-being, contentment and often even joy. » (82) Ce même paysage, à savourer avec tous ses sens, lui apparaîtra aussi éventuellement dans sa dimension métaphysique; plus précisément, la narratrice découvrira l'effet de ce lieu particulier sur l'esprit humain :

It is geology stripped bare, leaving behind only a vast sky and land stretched out in long, sweeping lines that blend into the distant horizon with a line that is sometimes so clear and sharp it is surreal, and sometimes exists at the edge of metaphysics, oscillating in heat waves or, summer or winter, blending into mirages and the realm of dreams and visions which wavers just the other side of the horizon. The Great Plains are a land for visionaries, they induce visions, they are themselves visions, the line between fact and dream is so blurred. What other landscape around the world produces the mystic psyche so powerfully? Sky and land, that is all, and grass, and what Nature leaves bare the human psyche fills. (88)

Ce que je souhaite mettre en lumière dans cette portion de l'analyse, c'est le rapport qui est établi dans *The Perfection of the Morning* entre le développement d'une expérience physique immédiate du monde naturel, et celui d'une expérience spirituelle liée au monde

naturel. Remarquons d'emblée que dans le contexte social et culturel où s'inscrit le propos de Sharon Butala, la spiritualité est le plus souvent conçue comme une catégorie relevant du domaine abstrait, et même jusqu'à un certain point opposée à la réalité du monde physique. Cependant le récit de Butala évoque une conception et une expérience de la spiritualité se rapprochant davantage de celles des cultures animistes; de telle sorte que la présence et les manifestations du monde naturel apparaissent comme la source même de l'expérience spirituelle humaine. Voyons donc comment se déploie cette relation entre le paysage et l'esprit.

Au cours des années de sa nouvelle vie sur la prairie, la narratrice a des contacts directs et répétés avec le paysage, les plantes, les animaux sauvages et domestiques, avec le temps qu'il fait, l'allure du ciel, la pluie qui tombe ou qui manque, le soleil, les phases de la lune, la neige le vent... Et c'est manifestement le contact soutenu avec tous les aspects de cette réalité physique qui entraîne une sorte d'éclosion spirituelle chez la narratrice. Celle-ci confie : « It was not until I moved into the country to live that my significant dreaming really began. » (88) Cette expérience n'est pas unique; l'auteure se rappelle entre autres le témoignage d'une amie ayant connu elle aussi une effervescence des rêves après s'être installée à la campagne : « She attributed these [vivid, meaningful dreams] to the influence of the landscape in which she now made her home. » (88-89) Considérant les possibles implications de ces expériences personnelles, Sharon Butala réfléchit à l'importance accordée aux rêves dans certaines cultures traditionnelles, et particulièrement chez les Amérindiens des Grandes Plaines. Il est concevable, suggère-t-elle, que les rêves et visions proviennent du paysage lui-même – des forces naturelles présentes là :

I think that significant dreaming is one way in which Nature influences and changes the individual, developing in her/him an awareness of Nature as more than mere locale, or a setting, a context, as more than beauty, as more than something that is merely Other. (90)

Plus précisément, l'auteure avance que les rêves, chez les sociétés traditionnelles vivant en contact étroit et continu avec un environnement naturel, constituent probablement un instrument de connaissance procédant de la Nature : « surely it was Nature which, whether with will and intention or not, taught, allowed, gave them dreams as an instrument of knowledge » (91). Cette idée apparaît d'autant plus plausible à la narratrice qu'elle s'est trouvée à maintes reprises « guidée » sur les prairies par des forces et des sensations échappant à sa compréhension, vers des sites où elle découvre des vestiges de cercles de pierres ayant servi à des cérémonies amérindiennes. Butala, qui soutient n'avoir eu alors qu'une connaissance très limitée des croyances et rituels des Amérindiens des Grandes Plaines, se trouve entraînée – par le paysage lui-même, semble-t-il – dans l'univers spirituel des peuples des Plaines.

Avec la prudence qu'elle affiche lorsqu'elle aborde la question de ses rapports avec les cultures amérindiennes, l'auteure réfléchit à ses propres expériences avec les lieux sacrés du paysage, à ses rêves habités par des esprits-animaux, ce dans le contexte de ses recherches sur la spiritualité des premiers habitants des Grandes Plaines. Peut-être que les affinités qu'elle perçoit entre ses propres expériences sur la prairie et certains éléments de la vie spirituelle des Amérindiens des Plaines s'expliquent par l'influence de la Nature dans ces paysages particuliers : « Rather than reconstructing or copying Native beliefs, these understandings of the spirit world, it seems to me, come with Nature, come out of Nature itself; come with the land and are taught by it. » (112) Ces remarques s'inscrivent dans le cadre plus large d'une réflexion qu'entreprend l'auteure au sujet des

différentes voies de connaissance entre les humains et le monde naturel. Butala s'intéresse à des formes de connaissance qui lui semblent de plus en plus significatives à mesure que se développe son propre « apprentissage dans la Nature », mais qui par ailleurs sont largement discréditées ou méconnues dans un contexte contemporain caractérisé, d'une part, par la prépondérance d'un mode de vie éloigné du monde naturel et, d'autre part, par une valorisation du savoir scientifique par-dessus toute forme de connaissance<sup>28</sup>. La narratrice s'intéresse notamment aux états altérés de conscience, aux intuitions, à la possibilité de percevoir à l'aide d'autres régions du corps que celles associées aux sens reconnus, à des modes de communication inusités entre humains et animaux, ainsi qu'aux influences qui circulent entre les humains et un territoire naturel familier. Nous n'examinerons pas chacune de ces questions en détails; nous insisterons plutôt sur ce qu'elles ont en commun, et sur ce qu'elles mettent toutes en lumière dans le texte.

D'abord, soulignons que dans l'ensemble, l'accès à ces divers modes de connaissance du monde dont discute l'auteure implique un certain degré d'immersion dans un environnement naturel. Réfléchissant aux possibilités de raviver et cultiver des habiletés perceptives émoussées par une existence immergée dans des environnements artificiels, Butala propose ce qui suit :

We are, after all, a part of Nature too. Why should we not be more capable of being tuned into her than, in our urbanized, mechanized, indoor lives, we have memories of? If, put in a natural environment, being still and alert to new sensation, expecting only whatever happens and nothing more nor less, accepting such sensation as real and acting on it gives us new information about the world and/or extends our understanding of our place in creation, then it seems to me a practice worth pursuing. [...] It is possible that if we spent more time alone and in Nature our

---

<sup>28</sup> Cette réflexion traverse l'ensemble du récit, cependant elle est développée plus particulièrement dans les chapitres intitulés « Riding and Walking », « The Subtlety of Land » et « Knowing ».

intuitive abilities – *another way of gathering information about the world* – would strengthen. (122-123, je souligne)

La présence attentive et prolongée de l'individu parmi des paysages naturels, suggère l'auteure, pourrait rétablir ou renforcer des habiletés perceptives humaines aujourd'hui étiolées ou oubliées, élargissant par le fait même notre connaissance du monde. Mentionnons ensuite que toutes ces « façons de recueillir de l'information sur le monde », sur lesquelles se penche la narratrice, ont en commun de ne pas être validées scientifiquement. De plus, suivant le propos de l'auteure, la plupart de ces manières de connaître le monde ne sont reconnues, ou du moins articulées en tant qu'expérience possible, que par une faible proportion de la population (dans le contexte nord-américain de la fin du vingtième siècle). Dans de telles circonstances, la narratrice éprouve la difficulté de légitimer l'éventualité même de ces modes de connaissance – qui par ailleurs sont admis et cultivés dans d'autres contextes culturels, passés ou présents (l'auteure se réfère notamment à des pratiques chez des peuples de chasseurs autochtones dans différentes régions du globe). Butala laisse clairement entendre qu'elle regrette que de telles expériences subjectivement significatives soient le plus souvent niées, ridiculisées ou tenues pour des superstitions, et qu'il devienne donc ardu d'en discuter sérieusement :

I think we have so allowed the scientific approach to the world to take over our perceptions that we are afraid to mention such experiences for fear of being laughed at or vilified. When we do, we find ourselves stammering, struggling for words, never being able to convey in language to our own satisfaction exactly what it felt like or looked like or what sensations it evoked in us. We struggle against skepticism, our own as much as anyone else's, and in time we lapse into silence about them and a whole, valuable dimension of human experience remains unsung and unvalidated. (55)

Ces dernières remarques de Sharon Butala rappellent sous certains aspects les propos que tient Neil Evernden dans le premier chapitre de son essai *The Natural Alien*

(1993 [1985])<sup>29</sup>. En effet, dans ces pages Evernden confronte le traitement que nous réservons, respectivement, à notre expérience subjective du monde naturel et à notre connaissance de ce monde à travers le modèle proposé par la science. L'essayiste met en évidence la tendance de notre culture contemporaine à dévaloriser la signification des expériences subjectives de la nature (Evernden propose la poésie de Wordsworth comme exemple de témoignage d'une telle expérience de la nature), pour n'admettre en définitive que la vérité du modèle scientifique. Pourtant, avance Evernden, nous faisons tous, comme Wordsworth ou d'autres poètes, l'expérience des atmosphères et des présences de la nature; dehors, parmi des paysages naturels, le monde peut nous apparaître rempli de sens, de valeur, de couleurs. (Evernden, 33) Alors l'auteur demande pourquoi une connaissance de la nature passant par l'abstraction proposée par la science impliquerait nécessairement de nier la validité d'une appréhension subjective de la nature :

[...] we do experience such things, whether or not we attribute any significance to them. And since we do experience them, just as we experience the size or shape of the items in a landscape, it is not curious that we judge one experience to be real, the other a fabrication? [...] Like Wordsworth, we all bring the weight of our own experience to bear against the model of the world proposed by science. But unlike him, we fail to recognize the paradox of choosing to believe the abstraction in preference to the experience. (Evernden, 33)

L'auteur de *The Natural Alien* met ici en évidence l'incrédulité avec laquelle nous traitons notre propre relation subjective avec le monde naturel, ainsi que l'information que nous tirons de cette relation, dans un contexte culturel où l'approche scientifique du monde supplante dans notre esprit les autres interprétations possibles – plutôt que de s'y

---

<sup>29</sup> Ce titre apparaît d'ailleurs dans la liste des sources bibliographiques figurant à la toute fin de *The Perfection of the Morning*.

ajouter en tant qu'une interprétation parmi d'autres possibles, selon les circonstances. Neil Evernden comme Sharon Butala invitent donc les lecteurs à reconsidérer les relations entre l'humain et la nature en prenant compte des expériences subjectives et immédiates – même celles qui cadrent mal avec le modèle scientifique officiel – en tant que sources pertinentes de connaissance du monde naturel.

Les formes de rapport au monde que découvre la narratrice au fil de ses années sur la prairie constituent de toute évidence pour elle une nouvelle source de connaissances, dont elle n'avait pas soupçonné l'existence auparavant. Réfléchissant à la transformation qu'a opérée sur elle la présence des Plaines dans sa vie de tous les jours, la narratrice explique : « I'd been missing something from my understanding of the world and this new understanding involved more than other people and more than my intellect, but was also physical, somatic, *an intermingling of place and person.* » (114, je souligne) On remarque en effet que les diverses expériences de rapports avec la nature dont il est question dans ce texte impliquent que la relation entre l'humain et la Nature opère à double sens – ou plus exactement qu'elle circule entre l'un et l'autre. Dans tous ces rapports qu'évoque le récit, l'humain n'est jamais le seul sujet articulé ni le seul agent de transformation. Considérant les effets subtils qu'exerce sur elle-même, et sur les gens autour, le paysage des Grandes Plaines, la narratrice songe aux capacités transformatrices de la Nature : « in our own human arrogance we assume we can affect the land but it can't affect us – except in practical ways: hurricanes, floods, drought – when there are plenty of ways we might find that the land – Nature – is affecting us without our being aware of it » (87). Un peu plus loin, l'auteure réitère sa conception des relations pouvant

se développer entre les humains et un environnement naturel avec lequel ils entretiennent des contacts prolongés :

Close proximity to a natural environment – being in Nature – alters all of us in ways which remain pretty much unexplored, even undescribed in our culture. I am suggesting that these ways in which such a closeness affects us, from dreams to more subtle and less describable phenomena, are real, and that we should stop thinking, with our inflated human ego, that all the influence is the other way around. (92)

Les propositions de Sharon Butala renvoient à une conception du monde qui se rapproche de l'animisme (sans qu'elle ne s'y réfère explicitement dans son texte); et c'est apparemment la contradiction profonde entre une expérience personnelle de la nature s'apparentant à l'animisme, et un contexte socio-culturel posant l'humain comme seul sujet conscient, articulé et capable d'initier toute communication signifiante qui se trouve au cœur du malaise qu'exprime l'auteure. En effet, celle-ci se heurte aux difficultés de faire valoir la réalité d'une communication ou d'un enseignement adressés aux humains mais provenant de non-humains. L'auteure ne cache pas l'inconfort où la placent les idées qu'elle met de l'avant dans son texte. Elle livre néanmoins le récit de ses rêves, visions et expériences extraordinaires, même si son propre bagage social et culturel lui indique qu'on la prendra sans doute pour une folle, une idiote, ou une romantique qui se fait des illusions. (116 et 189) Évidemment le malaise qu'exprime l'auteure est fonction du contexte culturel auquel elle appartient. À quelques reprises, elle imagine qu'elle réagirait peut-être différemment suite à certaines de ses expériences dans la Nature, si son héritage culturel était Amérindien (voir notamment 148-149).

Un article de Christopher Manes (1996) intitulé « Nature and Silence », qui explore la question de l'animisme dans une perspective d'éthique environnementale, est utile

pour mieux situer les réflexions de Sharon Butala. Manes ouvre son texte en rappelant à son lectorat (nord-américain de la fin du vingtième siècle) que la nature est effectivement tenue pour muette dans notre culture; le statut de sujet articulé étant exclusivement réservé à l'humain. Toutefois, cette conception des rapports entre humain et non-humain ne va pas de soi; elle est le résultat d'un parti pris intellectuel et philosophique dont l'auteur retrace les sources dans les discours de la Renaissance et des Lumières. Manes propose une vision alternative des relations entre l'humain et la nature – vision ayant existé de tout temps, dans différentes cultures, y compris dans des traditions de l'Occident :

In contrast, for animistic cultures, those that see the natural world as inspirited, not just people, but also animals, plants, and even “inert” entities such as stones and rivers are perceived as being articulate and at a times intelligible subjects, able to communicate and interact with humans for good or ill. In addition to human language, there is also the language of birds, the wind, earthworms, wolves and waterfalls – a world of autonomous speakers whose intents (especially for hunter-gatherer peoples) one ignores at one's peril. (Manes, 1996, 15)

Christopher Manes nous fait remarquer combien, dans le contexte occidental contemporain, de telles notions sont d'emblée déconsidérées et reléguées aux domaines de l'irrationnel et du superstitieux. Pourtant, rappelle Manes, la vision animiste du monde constitue une phénoménologie de la nature complexe, qui traverse l'histoire humaine de façon universelle et qui persiste dans le temps. Dans le but de concevoir ce qu'on pourrait appeler des dispositions animistes, hors du strict contexte d'une culture animiste à proprement parler, Manes propose la notion de « sujet animiste », qu'il définit comme « a shifting, autonomous, articulate identity that cuts across the human/nonhuman distinction » (Manes, 18). Puis il ajoute : « Here, human speech is not understood as some unique faculty, but as a subset of the speaking of the world. » (18) Avec ces idées à

l'esprit, il est possible de mieux saisir le sens des divers échanges qu'évoque Sharon Butala dans son récit – échanges entre l'humain et différents éléments du paysage. En effet, toutes sortes de communications traversant les frontières entre humain et non-humain deviennent possibles dans une Nature *animée* de la sorte.

De plus, l'auteur de « Nature and Silence » insiste sur les implications d'une conception animiste du monde; et ces implications sont justement en cause dans les propositions de Sharon Butala. Manes souligne : « To regard nature as alive and articulate has consequences in the realm of social practices. *It conditions what passes for knowledge about nature and how institutions put that knowledge to use.* » (15-16, je souligne) La question de ce qui est jugé recevable en tant que connaissance de la nature est précisément ce qu'explore Butala dans son chapitre intitulé « Knowing », et ailleurs aussi au fil du texte. L'auteure, découvrant elle-même des manières de « recueillir de l'information sur le monde » dont elle n'avait pas conçu la possibilité auparavant, réfléchit aux implications de ses découvertes personnelles. Si le passage d'un environnement urbain à un environnement rural, d'une vie éloignée de la Nature à une vie immergée dans la Nature, peut entraîner chez elle une si profonde transformation des perceptions, alors les relations possibles entre les humains et le monde naturel sont peut-être beaucoup plus complexes et variées que ne l'admet le discours officiel de notre culture. C'est en tout cas ce que suggère l'auteure.

À propos de divers phénomènes de communication inusités entre des humains, des animaux et des paysages dont elle a lu des récits et descriptions, Sharon Butala écrit :

They are sometimes called intuition, and the knowledge thus gained, relationships thus established, I had placed in the realm of myth, in the true sense of the word. I did not completely discount them. I thought them either out of dreamtime, a time past, or belonging only to Aboriginal people still leading traditional lives; I had not

considered such understanding of and through Nature – such relationships – as a possibility for anybody I knew, much less for myself. (115)

Deux éléments retiendront notre attention. D’abord la narratrice associe ces phénomènes à un domaine mythique et spécifie : « myth, in the true sense of the word ». Alors nous tenterons dans la suite de notre lecture de cerner le sens qu’il faut donner ici au terme « mythe ». Puis le passage cité ci-haut, compris à la lumière de l’ensemble du récit, laisse entendre que durant des années vécues sur les prairies, cette dimension mythique de la Nature lui deviendra – au moins partiellement – accessible : « I began to see not only the visible landscape but the invisible one » (113). Plus loin elle écrit encore : « Feeling myself alone in Nature, turning to it as one might another person, I became sensitive to it in these mythical ways, ways I had little understanding of. » (116-117) Cette découverte d’une dimension mythique de la Nature est cruciale dans le récit d’apprentissage de Sharon Butala. Il est notable que le premier chapitre place le livre entier sous le signe de l’esprit coyote (*Dream Coyote*)<sup>30</sup>, et que les toutes dernières lignes du texte évoquent – à l’instar du dernier passage cité – la découverte d’un univers mythique à même le paysage : « In the purity of the morning, I understand how much more there is to the world than meets the eye, I see that the world fails to dissolve at the edges into myth and dream, only because one wills it not to. » (191)

La signification du « mythe » dans ce texte, ainsi que la découverte que fait la narratrice d’une dimension « mythique » de la Nature peuvent être mieux saisies à l’aide de l’essai de Sean Kane intitulé *Wisdom of the Mythtellers* (1998). Kane y propose une étude comparée des traditions orales de différentes régions du monde (celles des

---

<sup>30</sup> Nous examinerons de près les manifestations et l’importance de l’esprit coyote, dans la prochaine partie intitulée « Parenté animale ».

Aborigènes Australiens, des Haidas de la côte nord-ouest du Pacifique, des Celtes et des Grecs), avec une emphase sur la notion de *relation*, dans une perspective à la fois culturelle et écologique. Kane nous rappelle que dans une vision *mythique* du monde, «one encounters all the intelligent energies of animism – that is, of a nature seen as having mentality (*animus*) » (Kane, 35). L'univers mythique dont il est question dans *The Perfection of the Morning* implique en effet une conception animiste de la Nature. Sean Kane précise également : « The proper subject of myth is the ideas and emotions of the Earth. » (Kane, 34) *Wisdom of the Myhtellers* met de l'avant une définition du mythe ancrée dans la préhistoire (les exemple étudiés expriment les réalités du Paléolithique, du Mésolithique et du Néolithique). L'auteur suggère que la définition préhistorique du mythe pointe vers *un langage émotionnel et philosophique de coévolution avec la nature*. (Kane, 33) Il insiste sur la différence entre cette conception du mythe et celle mise de l'avant par l'histoire – peuplée de dieux et de héros issus de civilisations hautement hiérarchisées :

History has been brutal to nature and therefore brutal to myth, which it has defined by the Latin equivalent of the Greek word as *fabula*, a persistent lie. Myth is felt by history to be untrue because it articulates a reality that exists outside the more provable worlds that men and women construct for themselves. (Kane, 34)

Le point de vue de Kane à ce sujet fait écho à la question des différents modes de connaissance relevée dans le texte de Sharon Butala. Il faut noter que l'auteur de *Wisdom of the Myhtellers* fait valoir les connaissances pratiques que recèlent les mythes, en même temps que leur dimension de mystère – un savoir pratique sur des aspects concrets de la nature n'excluant pas, dans cette perspective mythique, la conscience d'un mystère. Comparant l'esprit scientifique moderne à l'esprit mythique, l'auteur avance :

Our oral ancestors knew something that the scientific mind doesn't know [...]. They knew that we live in a world of mysterious relationship.

The whole world seems alive with relationships we cannot see, except as they make their presence felt in other relationships which we *can* see. (Kane, 39-40)

Kane développe une explication fort intéressante au sujet des relations écologiques : celles perceptibles à même le paysage, puis celles mystérieuses et cachées qui les soutiennent. Toutefois, dans le cadre de notre lecture, nous nous limiterons aux éléments de son propos qui éclairent le plus directement le texte de Butala. C'est le rapport entre le monde visible et le monde invisible, entre les paysages physique et métaphysique, qui nous intéresse particulièrement ici. La perspective de Sean Kane sur le monde tel qu'il est compris par la pensée mythique permet d'envisager la nature tout entière comme animée de multiples esprits<sup>31</sup> unis par des réseaux de relations infiniment complexes – dont les humains font partie – et conçoit la possibilité que certains lieux fassent sentir plus intensément ces relations. D'une façon générale, l'auteur suggère que les mythes sont, non pas des histoires à propos de dieux abstraits, mais bien à propos de « quelque chose de mystérieux », qui est intelligent, invisible, entier. (Kane, 45) Ce « quelque chose de mystérieux » s'entend à la fois dans son caractère d'ubiquité et dans ses manifestations particulières. Afin d'illustrer cette conception, Kane se réfère au terme *Manitou* dans la langue Ojibwa :

*It can mean a Spirit Being, like the Great Spirit whose presence is felt everywhere; it can also and at the same time mean a feeling of "something mysterious" happening in a place. In the Ojibwa language, the word ba means a strait, a narrowing in the river. The Canadian province called Manitoba derives its name from a narrowing in a river where the presence of mystery is felt. "There's*

---

<sup>31</sup> Précisons que dans le contexte de notre discussion, les concepts « esprit » (avec son qualificatif « spirituel »), « *animus* » (que Kane traduit en anglais par *mentality*), ainsi que les notions « intelligence » ou « *mind* » auxquelles recourt aussi Kane, font tous référence à cette qualité *animée* (« *inspired* », écrivait Christopher Manes dans l'article cité plus tôt) de la Nature dans une conception animiste.

something mysterious happening at this narrowing of the river; there's something mysterious going on around here." (Kane, 46, je souligne)

Ceci s'apparente à ce dont cherche à rendre compte Sharon Butala. On l'a vu dans un passage cité plus tôt, la narratrice trouve dans ce paysage de prairies sauvages une terre de visions, qui semble exister aux limites des mondes physique et métaphysique (88). Elle apprend à avancer sur la prairie « with a sense of awe and reverence at entering a powerful mystery » (126). Dans un tel lieu, explique-t-elle, « a sense of being in the presence of some great consciousness, other than one's own, begins to grow » (127). Dans la vision mythique du monde, certains lieux sont singulièrement riches et denses de mystère. Gary Snyder, dans *The Practice of the Wild* (1990), résume bien ce qu'il en est de ces lieux extraordinaires dans la Nature *animée* des cultures anciennes :

Certain places are perceived to be of high spiritual density because of plant or animal habitat intensities, or associations with legends, or connections with human totemic ancestry, or because of geomorphological anomaly, or some combination of qualities. These places are gates through which one can – it would be said – more easily be touched by a larger-than-human, larger-than-personal, view. (Snyder, 1990, 100)

*The Perfection of the Morning* témoigne d'une rencontre avec un tel lieu : un paysage visible qui semble s'ouvrir sur un paysage invisible.

### **Parenté animale**

Parmi les expériences d'apprentissage que raconte Sharon Butala, les rencontres avec des animaux occupent une place importante. Celles-ci mettent en scène des animaux sauvages de la prairie, des animaux domestiques et semi-domestiques du ranch, ainsi que des esprits animaux qui apparaissent en rêve. Tous ces contacts sont particulièrement significatifs pour la narratrice, qui confie :

Of all the interesting, strange and beautiful things I have seen and felt living here in the landscape, none have stirred and puzzled me more than my encounters with animals. I say « puzzled » for want of a better word : these encounters have struck a chord as deep as life itself, have opened up a darkness inside me *resonant with knowledge that chooses to shape itself as questions rather than answers*. (148, je souligne)

Ce savoir qui se formule sous forme de questions relève du mystère; et la narratrice, face au mystère de ces rencontres, réagit de deux façons : elle est émue (*stirred*) et intriguée (*puzzled*). Ces deux réactions évoquées dans le passage cité seront réitérées à maintes reprises au fil du récit.

Nous nous intéresserons donc, dans cette dernière portion de notre lecture de *The Perfection of the Morning*, aux représentations des relations entre humains et animaux qui sont déployées tout au long du texte, avec une attention particulière portée au chapitre intitulé « Animal Kin ». Soulignons d'emblée quelques aspects remarquables de ce chapitre, qui nous renseignent déjà sur la conception des rapports entre humains et animaux mise de l'avant par l'auteure. D'abord on se souviendra que dans l'examen du caractère autobiographique de ce texte, nous avons relevé chez l'auteure une volonté d'inclure dans son récit des événements relevant de « la vérité de l'imagination » (xiv) : rêves, visions, rencontres avec les esprits d'une Nature animée. Dans le chapitre intitulé « Animal Kin », l'importance accordée à de tels événements apparaît considérable. Aussi, plusieurs des contacts et des expériences avec des animaux appartenant au paysage physique (le ranch et les prairies tout autour) sont relatés d'une façon qui connote l'univers métaphysique du mythe et du rêve (le *dreamtime*, plus précisément – nous y reviendrons). Ceci fait en sorte que le récit conjugue sans cesse rêve et réalité, mythe et monde de tous les jours, très remarquablement en ce qui concerne les animaux. Alors nous ferons de même dans notre propre lecture. Nous considérerons les aspects concrets

de l'évolution du rapport qu'entretient la narratrice avec les animaux, puisque la situation nouvelle du travail et de la vie quotidienne sur un ranch transforme l'idée qu'elle se fait du monde animal. Nous examinerons aussi les relations entre la narratrice et des esprits animaux figurant dans ses rêves. Enfin, nous nous intéresserons aux situations « à la frontière de deux mondes » : ces rencontres avec des animaux en chair et en os, qui sont pourtant imprégnées des mêmes qualités que les rêves et visions.

### *Vivre avec des animaux*

Les premières pages de « Animal Kin » tracent les grandes lignes d'une histoire personnelle de relations avec le monde animal. Cette histoire commence par la peur des animaux sauvages qui domine les souvenirs d'enfance de la narratrice : les ours que ses parents s'efforcent d'éloigner de la maison, les hurlements des loups entendus depuis la cour d'école. Ces souvenirs empreints de frayeur sont clairement associés dans le texte à la légende familiale de la terrible et rude vie « dans la brousse ». Par la suite, il semble que la vie de Butala se dépeuple, pour ainsi dire, de présences animales significatives : elle ne se rappelle aucune expérience personnelle avec des animaux, ni aucun sentiment fort pour eux.

À son arrivée sur le ranch, la possibilité de côtoyer une faune qui ne lui inspire pas de crainte (contrairement aux ours et aux loups de son enfance) est source d'un grand plaisir pour la narratrice. Aussi se réjouit-elle de voir au quotidien les antilopes, faisans, tétras, cerfs et coyotes qui se promènent aux environs de la maison. La narratrice laisse entendre que ce premier rapport est plutôt superficiel, que les animaux sauvages ne sont alors pour elle qu'un agréable spectacle. Du contentement qu'elle ressentait à observer à loisir des bêtes sauvages chaque jour, Butala se rappelle : « It was like living in your own

private zoo. » (133) Ces bêtes sauvages qu'elle ne craint pas, qu'elle ne connaît pas non plus, n'ont pas encore de profondeur ou de substance à ses yeux; elles ne sont guère plus que des « interesting and beautiful cardboard cutouts » (133). Considérant en rétrospective ses premières impressions des animaux faisant partie de la vie du ranch, la narratrice admet : « The nature of animals was only one more aspect of rural life about which I had a lot to learn. That it is an aspect at the absolute core of it, I also had to learn. » (133)

C'est en grande partie en observant Peter (son mari, ayant passé toute sa vie sur le ranch) que la narratrice apprend à mieux connaître les animaux, et réfléchit aux rapports qui nous unissent à eux. Regardant Peter et ses amis travailler avec le bétail, elle songe que malgré le respect et l'admiration des hommes pour ces bêtes, malgré aussi que des liens familiers se tissent visiblement entre les uns et les autres, une distance éternelle demeure entre humains et animaux. Cette distance qu'elle perçoit ne semble pourtant pas infranchissable, selon les circonstances et selon les personnes impliquées. Peter apparaît dans le texte comme un personnage particulièrement apte à interagir avec le monde animal, de sorte qu'en l'observant la narratrice approche des formes de complicité et de communication qui sont hors du registre de ses propres expériences avec les animaux. Par exemple, elle raconte ce qui suit.

Peter et elle sont descendus de leurs chevaux et attendent que le bétail ait fini de s'abreuver avant de reprendre la route. Plus d'une heure passe. Alors le cheval de Peter s'approche de celui-ci et lui effleure une jambe d'un de ses sabots. Devant le geste de cet animal imposant, la narratrice est saisie de crainte et d'étonnement. Cependant Peter a compris : « He wants to go. » (136) La femme est surprise de réaliser tout à coup, non

seulement que le cheval puisse avoir sa propre idée sur le cours des choses, mais aussi qu'il parvienne à se faire comprendre d'un humain :

I had never thought that a horse might have an opinion, that it would occur to him that he might be allowed an opinion or a desire as pets are, or that he thought at all. He weighed about twelve hundred pounds, and seemed to me to have no way to communicate, yet he had stroked Peter's leg gently, aware of his power, but careful not to hurt him. From that moment on my attitude toward semi-domesticated animals like this one began to change. I became less afraid and more curious about them, and also more accepting of them as fellow creatures with innate natures of their own. (136)

Le soin que prennent apparemment les chevaux de ne pas blesser les gens malgré leur immense force impressionne la narratrice, et joue sans doute un rôle important dans la transformation de son point de vue sur les animaux en général. Elle le mentionne dans le passage cité ci-haut, et ailleurs aussi dans le texte. Notamment elle remarque, en regardant Peter travailler avec des chevaux en course dans le corral : « I saw how they seemed to be carefully trying not to hurt him, although they might easily have run him down and killed him. » (134) En fait, ce qu'elle observe, c'est non seulement ce comportement prévenant des chevaux, mais aussi une interaction confiante entre les chevaux et l'homme, qui parmi eux fait des gestes, les appelle, parvient à arrêter la course de certains à qui il parle ensuite doucement. La narratrice est donc témoin, lors de tels moments, de relations entre humains et animaux empreintes de formes de complicité, de confiance, de communication – réciproques – qu'elle-même ignorait jusque là; et ces nouvelles données contribueront à refaçonner ses idées sur le monde animal.

Les relations dont est témoin l'auteure incluent aussi les animaux sauvages. Elle raconte par exemple comment Peter, durant les périodes d'irrigation des champs, déplace les très jeunes faons qui s'y trouvent parfois, afin d'éviter qu'ils ne soient arrosés. La

narratrice s'inquiète alors que la mère du faon ne retrouve plus son petit à son retour; toutefois, Peter est certain de ce qu'il fait :

« Watch, » he would say. « When they're this young they don't even move when you come near them. » Then he would bend down, pick up the trusting fawn in his arms, carry it to the closest grass-covered dike, and place it gently down where the irrigation water couldn't reach it. I worried about the mother locating her baby, but he said, with the confidence born of experience, « Don't worry. It won't take her a minute to find him. » (77)

En effet, rapporte le texte, la mère retrouvait vite son faon chaque fois. C'est encore un rapport de confiance qui ressort de la description que fait l'auteure de cette scène : une confiance humaine qui a sa source dans la familiarité de toute une vie avec un paysage et ses habitants; une confiance de l'animal qui se manifeste en retour.

Dans les épisodes du récit qui mettent en scène Peter et des animaux, il apparaît que celui-ci maîtrise des modes de communication et des types de relations avec le monde animal qui échappent à la narratrice. Celle-ci en perçoit les manifestations, les échanges, les effets; toutefois elle y reste partiellement étrangère. On pourrait avancer que Peter est la figure du texte qui sait interpréter les langages animaux d'une façon spontanée – un peu comme quelqu'un qui, ayant grandi en entendant parler chaque jour plusieurs langues, devient polyglotte et comprend tout naturellement d'autres langues que sa langue maternelle. Cette espèce de polyvalence acquise dans ses rapports étroits avec divers animaux donne à Peter une perspective fort différente de celle de la narratrice – surtout à ses débuts sur la prairie. En effet, il semble que Peter conçoit d'emblée que chaque animal ait une conscience qui lui est propre, qui n'est pas une conscience humaine et qu'il ne convient pas de juger selon des critères humains. L'auteure se rappelle avoir un jour demandé à propos des vaches : « They really aren't very smart, are they? » À quoi Peter, surpris de cette remarque, répond : « They know what they need to

know. » (67) La narratrice réalise alors qu'elle envisage sans doute les animaux sous un angle qui lui laisse mal saisir leur propre réalité; aussi s'efforcera-t-elle continuellement d'ajuster sa manière de percevoir le monde, en tenant compte de chaque nouvelle expérience.

C'est évidemment son immersion dans cet environnement depuis toujours (« a lifetime of immersion in it », écrit Butala) qui confère à Peter sa compréhension particulière des animaux du ranch et des prairies. La narratrice, pour sa part, a l'impression d'à peine entrevoir cette compréhension en tant qu'apprentie dans les multiples enseignements qui viennent avec une vie quotidienne parmi ce paysage. Son récit témoigne de ses efforts pour élargir le champ de ses perceptions et ainsi mieux saisir les relations unissant sa propre vie à toutes celles des prairies. Dans cette optique, Peter figure à la fois un modèle à étudier et un adjuvant à sa compréhension du phénomène. La narratrice confie : « I didn't yet have any idea what this deeper knowledge might be, but I watched Peter closely and tried to see what he saw. » (77) Alors elle l'observe dans ses interactions familières avec la prairie et ses animaux, en cherchant à apprendre de lui. En même temps, la narratrice développe un rapport à la Nature et au monde animal qui lui est propre, un rapport personnel qui passe par une réalité spirituelle.

Je tiens à souligner l'absence dans le récit de Sharon Butala de références à plusieurs aspects de *l'élevage* sur un ranch. Quelques scènes évoquent le travail avec les chevaux et le bétail (les déplacements en compagnie des bêtes pour les mener à un point d'eau ou un pâturage frais; les traversées entre les prés d'été et la ferme d'hiver; les soins apportés aux animaux; le travail dans le corral en vue de préparer des chevaux à être

montés...). Cependant, on ne peut qu'imaginer que le bétail élevé sur le ranch est – au moins en partie – destiné à l'abattage. L'auteure n'en fait pas mention.

Un autre ouvrage de Sharon Butala, un roman intitulé *Luna* (1988) qui met en scène des familles de ranchers du sud-ouest de la Saskatchewan, présente certaines réalités liées à l'élevage de bétail pour l'abattage. Dans une scène décrivant la journée où il faut trier le bétail prêt à envoyer à l'encan, la protagoniste ressent une certaine détresse à entendre les réactions des vaches et veaux qu'on a séparés. Puis elle se ressaisit :

It was better not to think about it. We have to eat, she reminded herself. We're cattle ranchers, we raise cattle, that's how we make our living. If we didn't do it, somebody else would. And at least here the cows are free to move around and graze on the open range. They aren't prisoners in those terrible feedlots [...]. But I suppose it really isn't right, she thought. None of it, but I musn't think about that. (Butala, *Luna*, 160)

Ce passage tiré d'une autre de ses œuvres laisse songer que certaines réalités de la vie sur un ranch sont source de malaise, ou du moins que l'auteure n'est pas certaine de la façon dont elle pourrait les aborder par l'écriture.

On remarquera que Butala inclut aux pages 141 à 145 du chapitre « Animal Kin » dans *The Perfection of the Morning* un commentaire sur la chasse, qui tourne principalement autour du « dilemme de la chasse » (143). L'auteure ne prend position ni pour ni contre la chasse, cependant elle insiste sur la nécessité de faire preuve d'un respect tel qu'on en reconnaît les signes dans les rituels amérindiens entourant non seulement la chasse, mais également la préparation de la viande et la disposition des différentes parties de l'animal. Cette discussion sur le « dilemme de la chasse » laisse

entendre un possible « dilemme de l'élevage »<sup>32</sup>, sur lequel l'auteure préfère apparemment rester silencieuse.

### *Rêves et esprits animaux*

Du paysage physique où vivent des animaux en chair et en os, passons vers le monde du rêve peuplé d'esprits animaux.

On l'a souligné, le récit de Sharon Butala est placé sous le signe de l'esprit coyote. Dans le tout premier chapitre, intitulé « Dream Coyote », figure la description du rêve de l'esprit coyote, qui correspond dans la biographie de l'auteure à la première année vécue sur le ranch. Il s'agit donc d'un rêve associé à un moment de passage dans une réalité nouvelle. Non seulement ce rêve signale-t-il le passage d'une vie citadine à une vie rurale et immergée dans la Nature, mais il signale également à la rêveuse l'accès à une réalité hors de l'ordinaire. Dans ce rêve, un coyote blanc émergeant de l'obscurité, boitant sur trois pattes, passe tout près de la femme et la regarde droit dans les yeux. Celle-ci reconnaît la qualité particulière du rêve – « the intense, rich mystery and beauty of the dream » (17). Elle se rappelle : « Even then, knowing nothing of these things, I knew by the silver-white color of its thick coat that it was a spirit-animal. It was clear I was out of the realm of everyday life; I was in an archetypal realm, a limitless, timeless world of pure wilderness. » (16) Remarquons d'abord que la référence au domaine des archétypes nous laisse déjà savoir, au seuil du texte, que l'auteure s'intéresse au rêve dans une perspective jungienne; la liste des sources bibliographiques apparaissant à la fin du livre le confirme. Cette liste inclut aussi le *Primitive Mythology* de Joseph Campbell, qui

---

<sup>32</sup> À ce sujet, un essai fort intéressant de Jocelyne Porcher (2011) intitulé *Vivre avec les animaux : une utopie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, propose une discussion autour de la nécessité d'une « bonne vie » et d'une « bonne mort » pour les animaux d'élevage, soulignant que dans l'élevage comme dans la chasse, l'abattage des animaux a été ritualisé au cours de l'histoire humaine, pour pouvoir être assumé.

aborde les relations entre mythes et rêves en prenant en compte les travaux de Carl Jung – particulièrement l'idée des archétypes. Sharon Butala se référera explicitement à Campbell plus loin dans le texte, lorsqu'elle se penche sur la notion de *dreamtime*. C'est après avoir proposé que les rêves sont une voie qu'emprunte la Nature pour s'adresser aux humains que la narratrice tente de définir en quoi consiste ce *dreamtime*, que l'on retrouve dans les mythes de création partout dans le monde :

This was a timeless time, a time before time, when animals, plants and people could become one another and the formations of the earth were taking shape. It is called, in mythologies around the world, dreamtime, and out of it spring stories and legends about archetypal creatures, sometimes gods, whose manifestations remain now in the fallen time.

It seems, too, that on some level this timeless time still exists in another realm, and those peculiarly blessed – including, but never exclusively, shamans – may still go there. In this realm many strange things can happen : animals can converse with humans and vice versa; the dead may appear and speak, or creatures from the dreamtime thought by some of us to be merely metaphoric. The earth becomes more beautiful, approaches, even achieves, perfection, and everything in it and on it is imbued with meaning. And especially the sense of the ticking of time vanishes. (91)

Il semble donc que l'auteure associe son propre rêve du coyote à cette réalité extraordinaire du *dreamtime* mythique, puisqu'avec ce rêve elle se sent accéder à « an *archetypal* realm, a *limitless, timeless* world of *pure wilderness* <sup>33</sup>», où il devient possible qu'un esprit animal apparaisse à une femme pour lui communiquer un message. Aussi, le sens de ce mystérieux message intrigue longtemps la narratrice. Ce rêve lui est cher, il la fascine, et elle cherche à en tirer une signification : « I puzzled over it for days without making any progress in its interpretation. » (16-17) Le verbe *puzzle* sera répété à maintes reprises dans la suite du texte. Ce rêve, ainsi que d'autres visions, plongent la narratrice

---

<sup>33</sup> Ici, le terme *wilderness* renvoie sans doute, non pas tant à de grands espaces sauvages, qu'à l'idée d'une réalité qui précède et excède toute catégorie par laquelle l'esprit humain ordonne le monde. Cette façon d'entendre *wilderness* (ou *wildness*, selon le vocabulaire préconisé par chaque auteur) sera amplement examinée dans le dernier chapitre, portant sur le texte de McKay; alors nous ne nous y attardons pas maintenant.

dans des recherches, des réflexions et interprétations qui occupent son esprit durant des années parfois. Le rêve du coyote, comme d'autres qui suivront, accompagne littéralement la femme dans ses apprentissages : la figure de l'esprit coyote devient un véritable guide pour celle-ci.

Avant d'examiner un prochain rêve mettant en scène des figures animales, il faut souligner que dans le récit, le rêve de l'esprit coyote a un effet similaire à celui qu'ont les premiers contacts avec la vie du ranch et des prairies. On se souvient que les premiers contacts avec cet environnement provoquent chez la narratrice la remontée à la surface de souvenirs lointains d'une intimité avec la Nature connue durant l'enfance. Semblablement, le rêve du coyote ramène à la mémoire de la narratrice deux visions oubliées depuis longtemps : l'une datant du jour de sa Première Communion, l'autre ayant eu lieu peu de temps après la naissance de son enfant. Nous n'examinerons pas ces visions, cependant nous relèverons ceci : Butala identifie sa vision après la naissance du petit à une catégorie d'expérience spirituelle que des philosophies orientales nomment « Universal Oneness », et qui constituerait « the basic vision of the universe » (19). Dans la vision de Butala, l'enfant, les herbes, les arbres, le ciel sont visiblement tissés du même matériel, qui est vivant. (18-19) Donc, le récit montre que le rêve de l'esprit coyote (qui apparaît au seuil de la nouvelle vie parmi la Nature) ramène avec lui la vision oubliée de « l'Unité de l'Univers », avec sa beauté, son intensité et son mystère. C'est comme émanant d'une même réalité, que la narratrice considère alors ces visions et qu'elle cherche à les déchiffrer :

Puzzling over them, surrounded as I was by miles of prairie still in the state it had been in since the glaciers had melted back ten thousand years before, [...] I began to have the first intimations that there was in Nature much more than met the eye, something that existed in back of it. I did not know what that something was, I

didn't even expect ever to know, but nevertheless I strained every day to catch a glimpse of it. I thought if I could just see it, maybe I would understand it and that understanding would show me how to live. (20)

Cette attitude est réitérée au fil du texte : la narratrice cherche, à l'aide de ses visions, à percevoir des bribes de ce « quelque chose de mystérieux » que lui semble receler la Nature, et dont la compréhension lui servirait de repère.

Un deuxième rêve mettant en scène des esprits animaux est consigné à la fin du troisième chapitre. Ce rêve correspond dans la biographie de l'auteure à la cinquième année de vie sur le ranch. Cette période en est une de profonde transformation, durant laquelle la narratrice éprouve à quel point le passage d'une vie urbaine à une vie rurale fait graduellement d'elle une personne très différente. Dans le rêve, un hibou de taille humaine, superbe, au plumage brun et turquoise, regarde la femme qui se trouve sur le porche de la maison. Puis il se heurte plusieurs fois à la porte comme s'il tentait d'aller la rejoindre. Durant ce temps, un aigle géant et magnifique, dont les ailes couvrent toute la cour du ranch, plane dans le ciel. La femme jette un coup d'œil au hibou, qu'elle ne laisse pas entrer, pendant qu'elle observe l'aigle avec émerveillement. Butala raconte :

I puzzled over the meaning of the dream. All I knew was that it was far too wonderful to be ignored or dismissed. I knew as well as I'd ever known anything that, although I had no idea how I would do it, I would have to find out what it meant. So beautiful, so mystical a dream must have something to do with the new life I was leading, but I did not know exactly what. (57)

Au fil du récit, elle tentera des interprétations, s'efforçant de trouver des correspondances entre les événements de sa vie et la symbolique de ces rêves qu'elle reconnaît comme singulièrement signifiants. Ces interprétations ne retiendront pas notre attention puisqu'elles sont liées en grande partie à des considérations personnelles et autobiographiques sur lesquelles nous n'insistons pas dans le cadre de cette étude. Ce sur

quoi je souhaite insister, c'est l'attitude même de la narratrice à l'égard de ces rêves : la façon qu'elle a de les reconnaître comme des visions aux qualités singulières, et de chercher à en percevoir le sens, portée qu'elle est par la conviction que ces visions recèlent quelque enseignement important émanant de la Nature.

Dans cette perspective, les animaux qui se présentent dans ses rêves deviennent des guides, des « émissaires de la Nature », comme l'auteure l'écrit à la fin de « Dream Coyote ». Ceci est cohérent avec une vision mythique du monde telle que la décrit Sean Kane dans l'ouvrage déjà cité : « It seems that animals know things we don't know – they have certain things to teach us. Little wonder, then, that our ancestors revered the animals as teachers and guides to a world of mystery, thinking of them as creatures of power. » (Kane, 1998, 44) L'apparence surnaturelle des animaux figurant dans les visions décrites par Butala les montre en effet comme des créatures aux pouvoirs remarquables. De plus, les gestes que posent les animaux dans ces rêves (s'approcher, regarder dans les yeux, survoler la cour, tenter d'entrer dans la maison) suggèrent que ceux-ci tentent d'établir un contact avec la femme, qu'ils se proposent en quelque sorte comme guides vers ce monde dont ils émanent. C'est en tout cas de cette façon que semble les envisager Sharon Butala tout au long du texte.

### ***Rencontres comme rêvées***

La disposition d'esprit que montre la narratrice à l'égard de ces émissaires de la Nature ne concerne pas que les animaux rêvés. En effet, le chapitre « Animal Kin » relate plusieurs rencontres avec des animaux sauvages de la prairie, et le récit de chacune de ces rencontres connote fortement les qualités du *dreamtime*. De plus, la réaction de la narratrice à ces événements ressemble à celle qu'elle a face à ses rêves d'esprits animaux.

À propos de ses diverses rencontres avec des animaux sauvages, Butala écrira d'ailleurs qu'elles ont aiguisé sa curiosité à leur sujet, en précisant : « not curiosity of a casual kind so much as a growing sense of a deep mystery that needed solving before it would be possible to live easily in this landscape » (136).

En se promenant dans un endroit où elle a l'habitude de marcher, la narratrice découvre un jour le crâne d'un jeune cerf (*yearling*), dont la blancheur laisse deviner que l'animal est mort depuis longtemps déjà. Le crâne ne porte pas les marques de dents d'un coyote qui l'aurait amené là pour le mâchouiller. La femme se demande donc comment ce beau crâne, qui n'y était pas quelques jours auparavant, s'est trouvé là sur sa route. La beauté du crâne la fascine : « It was a beautiful skull : bleached to a pristine whiteness, small, delicate, with slender antlers swelling outward, then curving gracefully inward to point to each other in perfect symmetry. » (145) La femme prend le crâne dans ses mains pour l'admirer, songeant qu'elle n'a jamais rien vu d'aussi gracieux. En levant la tête, elle aperçoit vingt-deux cerfs muets, formant un long rang régulier, qui la regardent calmement. Elle se rappelle ainsi sa réaction :

The moment was, as Aldo Leopold says of the beauty of a flight of cranes, « as yet beyond the reach of words. » I felt blessed in having found so perfect a skull; when I turned and saw the deer hovering over me, watching me as I picked it up and admired it, holding it with reverence, as if it were somehow holy, it seemed to me as if they had given me the skull, as if it were a gift to me. (146)

La beauté parfaite du crâne, les circonstances de sa présence, l'apparition des vingt-deux cerfs, ainsi que le langage du sacré qu'utilise l'auteure pour décrire la scène (*blessed, reverence, holy*) confèrent à l'événement une qualité surnaturelle. La narratrice interprète la situation comme un cadeau qui lui est offert par les animaux. Elle confie plus tard que de tels événements lui donnent chaque fois l'impression de s'approcher d'une plus fine

compréhension de la vie. Les animaux sauvages figurant dans de telles rencontres jouent donc aussi un rôle de guides, à l'instar des animaux rêvés.

Dans l'environnement du ranch, les coyotes sont une présence habituelle : on les entend chanter chaque soir, on les voit sur la prairie, et souvent ils suivent les cavaliers à quelque distance durant leurs déplacements. Bien qu'ils s'approchent parfois tout près, la narratrice a appris à ne pas les craindre puisque Peter lui assure qu'à sa connaissance, aucun coyote n'a jamais attaqué un humain. Un jour toutefois, lors d'une promenade où elle se retrouve seule loin de la maison, la narratrice aperçoit deux coyotes qui se dirigent vers elle. D'un coup, elle est terrorisée : « in that instant, in a flash of understanding, I saw that two coyotes were circling me as they would prey » (137). Elle s'enfuit en courant, puis quand elle s'arrête pour reprendre son souffle, elle a l'impression d'avoir couru sur place. Elle a soudain l'idée de frapper des mains pour tenter d'éloigner les bêtes – comme elle a vu son père le faire lorsqu'elle était enfant. Elle perd de vue un des coyotes. L'autre, qui continuait à courir vers elle, s'arrête puis lui jette un regard qu'elle perçoit comme « dégoûté », avant de s'éloigner pour de bon. Sharon Butala insiste sur les circonstances hors du commun qui entourent cet événement :

Besides the puzzling perception that I had not run any distance, there was also the circumstance of the weather. [...] It was late fall, but it had been ninety degrees Fahrenheit for three or four days in a row, and this was so strange at this time of the year that *the prairie had taken on an otherworldly aspect*; there was a tension in the air; I felt that something was about to happen, something out of the ordinary; I was waiting for it. (137-138, je souligne)

La description suggère que le paysage soit devenu mystérieux comme en présage d'un événement extraordinaire. Par après, la narratrice se demandera si cette rencontre avec les deux coyotes n'était pas justement cet événement extraordinaire qui se préparait, qu'elle

attendait, et qu'elle aurait raté en se laissant emporter par son ancienne peur des animaux sauvages :

I was not only terrified, I was chagrined. If it is true that no coyote has ever attacked a human, and I believe it is, then what did they want? I couldn't help but feel that this might have been the opportunity I'd been waiting for to actually communicate in some direct way with a wild animal, that if I'd not been such a coward and had stood my ground, something enlightening might have happened. (138)

La narratrice interprète l'événement comme une rencontre manquée, une occasion rare d'apprendre quelque chose d'éclairant qu'elle n'aura pas su saisir. Cette idée la trouble, si bien qu'elle revient à cet épisode à la toute fin du chapitre, pour tenter de s'expliquer sa réaction décevante. De ses recherches et lectures, elle comprend que les croyances traditionnelles amérindiennes affirment la réalité du *dreamtime* autant que celle de la vie concrète du monde physique. Pour sa part, elle éprouve des difficultés à conjuguer ces réalités :

That is how it is that, seeing a coyote in flesh and blood I am afraid, or see him as Other more than I see him as a fellow creature with whom I might possibly communicate, despite the fact that in a breathtaking dream a coyote looked meaningfully at me and I wasn't afraid. (148)

S'il peut sembler tout à fait raisonnable de craindre l'approche inhabituelle de deux coyotes en chair et en os, Butala considère sa réaction non pas en tant que telle, mais plutôt en regard de son rapport privilégié avec un coyote qui lui est apparu en rêve. L'espèce d'incohérence qu'elle perçoit dans sa propre attitude lui fait dire : « Despite my awe, my sense of blessedness, my overwhelming gratitude for these visions and dreams, in practical ways, most of the time, I carefully hold the two worlds apart. » (149) D'après le récit qu'elle en fait, la rencontre prometteuse avec les deux coyotes aura donc été interrompue par la narratrice elle-même.

Une autre rencontre exceptionnelle avec un coyote se verra interrompue; cette fois, par une intervention extérieure. Durant près d'une semaine, un coyote atteint de la gale visite la cour du ranch, se laissant approcher par les humains et les animaux de la place. Contre toute attente : « The coyote didn't run away or make any move to threaten us. » (139) Le comportement de l'animal est inusité, aussi la narratrice se questionne-t-elle sur la confiance qu'il manifeste à leur égard. Ni son mari ni elle-même ne chassent, ils tolèrent volontiers ratons laveurs, moufettes et autres bêtes que d'aucuns considèrent comme des nuisances : peut-être le coyote le sait-il. Cette tranquille fréquentation, qui promet une familiarité grandissante entre la maisonnée et l'animal sauvage, s'interrompt brusquement. En marchant, Butala aperçoit le corps du coyote galeux gisant au bord de la route. Elle en conclut qu'un passant, voyant cet animal condamné par la maladie, l'a abattu. Elle en reste bouleversée :

It seemed to me that he had come in out of the wild propelled by the same curiosity about humans that humans have when they try to get close to wild things, and I treasured his presence, *felt there was something magical about his having come to us*. I mourned that little coyote to an extent that surprised even me. His sudden death left me with a sense of a gap, an abrupt truncation of an experience that promised to yield more. (140, je souligne)

Dans cet épisode, l'auteure n'évoque pas une atmosphère mystérieuse comme elle le faisait dans les deux exemples précédents. Néanmoins elle insiste sur le caractère extraordinaire de ce contact avec un animal sauvage, et elle attribue une qualité « magique » au comportement du coyote.

***What might be learned from Peter asleep among his animals on the prairie***

Un dernier épisode mettant en scène des animaux retiendra notre attention. Celui-ci a la particularité de mettre également en scène le personnage de Peter. Dans le deuxième chapitre, intitulé « Belonging », la narratrice raconte une de ses promenades. Un après-

midi d'été, elle se rend sur une colline. De là, elle aperçoit au loin, tout en bas, une vingtaine de vaches qui paissent ainsi que le cheval de Peter puis un couple d'antilopes qui broutent tranquillement. La femme est témoin de la scène sans que sa présence ne soit remarquée. À distance, elle perçoit quelque chose qui semble unir toutes ces créatures :

All of them were oblivious to my presence and paying no attention to each other, as if they were all members of the same contented tribe on that still, hot afternoon, under that magnificent dome of sky, and in the midst of those thousands of acres of short, pale grass. (24)

Ce qui la bouleverse, c'est de constater que Peter fait apparemment partie de cette « tribu » contente sous le ciel d'été. Elle décrit ce qu'elle voit : « in the midst of his animals, lying facedown in the grass, head on one bent arm, hat shielding his eyes, Peter lay sound asleep » (24). Sa réaction indique clairement qu'elle perçoit cette scène comme une de ses visions :

I stopped dead in my tracks, overcome with an emotion I couldn't identify : [...] something was happening here that was beyond my experience and my understanding, but that meant something – something significant; I could feel it in my heart and in my gut – which my brain couldn't grasp, couldn't name or classify. (24)

Elle retourne vite vers la maison, en faisant attention de n'être ni vue ni entendue – de ne pas briser l'enchantement, semble-t-il. Durant son trajet de retour, elle se sent « full of silent wonder » (24).

C'est à la fin du chapitre que la scène décrite ci-haut prend explicitement valeur de vision dans le texte. D'abord, tout comme les rêves sont en quelque sorte « nommés », pour être ensuite invoqués à plusieurs reprises au fil du récit (le rêve de l'esprit coyote; le rêve du hibou et de l'aigle), cette scène est cristallisée par une expression qui réapparaît – avec quelques variations : « Peter asleep on the ground with his animals » (37); « Peter asleep on the grass among the animals » (37); « Peter asleep in the grass among his

animals » (37); « Peter asleep among his animals on the prairie » (47). De plus, la narratrice considère cette vision comme un repère dans son apprentissage, « a deeply significant moment », porteur d'un enseignement qu'il lui revient de déchiffrer et comprendre. Le rapprochement entre cette scène et l'univers des rêves et visions est déclaré : « The moment was like my dream-visions in that whatever its significance was, I *felt* it rather than verbalized it or assimilated it intellectually. » (37) Comme elle le fait pour toutes ses expériences de cette nature, elle cherche à en interpréter le sens :

In secrecy I pondered over Peter asleep on the grass among the animals, wondering what it meant, feeling that there was, just out of my grasp, a message that once deciphered would be the key to understanding my new world which in turn would provide the foundation I was missing [...]. For I was beginning to see that this new world I'd come to live in was different from my old one, not because of education, class or social structure, but because of whatever it was I had seen that so moved and troubled me the day I'd found Peter asleep in the grass among his animals. (37)

La façon dont Peter connaît et habite son paysage ainsi que sa manière d'interagir avec les animaux domestiques ou sauvages exercent sur la narratrice une profonde impression. Nous l'avons mentionné plus tôt, Peter fait figure de modèle à étudier et de guide; il encourage et facilite le développement des rapports entre la narratrice et l'univers naturel des prairies. Cela se lit par exemple dans le passage suivant : « Peter taught me to see the grassland through his eyes and to love it as he did. » (52) Et encore : « As I learned the geography of the wilderness, Peter was teaching me about the animals and birds which inhabited it. » (42) Ce rôle de guide vers le monde naturel que joue Peter dans le récit est également illustré dans certaines scènes. Par exemple, la narratrice raconte comment à ses débuts sur le ranch, elle craignait d'approcher les chevaux sauvages qu'on rassemblait dans le corral, préférant rester en sûreté de l'autre côté de la clôture. Par une fin de journée tranquille où les chevaux semblent particulièrement

calmes, elle se laisse convaincre par Peter qui l'invite à le rejoindre dans le corral. Elle décrit ainsi le moment :

We walked slowly from the gate into the center and stood looking from horse to horse. Peter talked about them [...]. A kind of peaceful hush had settled over the corral. We stood till we grew tired and then walked a few feet more to sit in a relaxed silence on the edge of an empty feedtrough.

We sat a long time together with the horses. Once or twice one of Peter's saddle horses strolled over and put his nose down to us. We didn't move and he wandered quietly away again. As we sat there *a kind of enchanted mood descended over us and over the corral, as if the two of us were, for that little time, a part of whatever the horses were, caught in the same spell*, till the sun descended below the horizon and it was almost dark. (135, je souligne)

La scène prend des qualités « mythiques » dans cette description. Une sorte d'enchantement se répand sur le corral, les chevaux, la femme et l'homme; et une union entre humains et animaux semble procéder de cet enchantement. Considérée sous cet angle, la présence active de Peter dans cette scène permet à la narratrice de participer elle-même à quelque chose qui s'apparente à ce qu'elle a perçu, comme témoin distant, en surprenant un jour l'homme qui dormait dans l'herbe parmi ses animaux. Les similarités entre les descriptions des ces deux scènes (l'atmosphère particulièrement paisible, le moment de repos que partagent les créatures, le silence) tissent des liens entre elles.

Dans l'ensemble du texte, Peter apparaît comme une figure inextricablement liée au paysage. Au tout début de son récit, lorsque Sharon Butala se rappelle ce qui l'attira chez cet homme et ce qui lui fit décider d'aller vivre avec lui, elle songe : « looking back, I see such a complicated mix of factors : the man, yes, but also the greenness and beauty of the landscape » (2). Le mariage avec cet homme inséparable de son paysage correspond à l'entrée dans une vie intimement liée à la Nature : « Despite the powerful feelings surfacing in me, it really didn't occur to me that when I married I was going into a life in

Nature. » (15) Alors que les références de la narratrice et sa longue expérience d'une vie urbaine font en sorte qu'elle doive tout apprendre de la vie sur le ranch, des caractéristiques du paysage et des animaux, l'expérience et les références de Peter sont toutes liées à ce paysage de prairies. La narratrice remarque « how at ease he is on the prairie, completely at home, how familiar he is with the habits of the cattle, horses and wild animals of the plains, with the grasses and the wind » (130). Sous cet angle, Peter incarne cette compréhension du monde que l'auteure décrit comme « an intermingling of place and person » (114); compréhension qu'elle-même s'efforce de développer, et qui requiert non seulement une disponibilité mais aussi beaucoup de temps. La narratrice découvrira au fil des années que ce « mélange du lieu et de l'individu » se produit peut-être en partie sans qu'on en ait conscience. Comme elle le suggère dans le chapitre « The Subtlety of Land », les paysages exercent sans doute une influence sur les humains qui les côtoient et les habitent. Au début de son récit, Butala songe à sa première visite au ranch en ces termes : « As I sat on the rail watching and listening that day a new world was washing slowly over me, *seeping in without my noticing*, a slower world, and a timeless one that resonated with a sense that it must always have been there in just this way and always would be. » (4, je souligne) Cette même expression est utilisée ailleurs pour évoquer l'expérience de la conduite printannière du bétail à travers la prairie : « As you ride, *the prairie slowly seeps into you.* » (79, je souligne) Puis l'expression réapparaît au cours d'une réflexion sur les différences entre les gens de la ville et les gens de la campagne. À ceux qui jugent que les femmes et les hommes ruraux n'apprécient pas vraiment la beauté naturelle parmi laquelle ils vivent, Butala répond :

It is one thing to come from the city and be overwhelmed by the beauty of Nature and to speak of it, and another thing entirely to have lived in it so long that *it has*

*seeped into your bones and your blood and is inseparable from your own being, so that it is part of you and requires no mention or hymns of praise.* (78, je souligne)

Outre la réitération de l'idée du monde naturel s'infiltrant jusqu'au plus profond de l'être humain, on notera dans cet extrait quelques éléments. D'abord remarquons que l'auteure ramène ici l'image des impressions de la Nature inscrites dans le corps – les os et le sang – qu'elle avait par ailleurs évoquée pour tenter de traduire la qualité de ses lointains souvenirs de la nature sauvage. Ensuite, on entend l'écho de la notion formulée par l'auteure comme « an intermingling of place and person », dans le passage déclarant que la beauté d'un lieu naturel devienne au fil d'une vie « inseparable from your own being ».

Manifestement le personnage de Peter incarne dans le récit cette forme de rapport au monde décrite dans le dernier extrait cité. (Plusieurs moments du texte, autres que les quelques-uns abordés ici, le montrent intimement lié aux prairies sauvages.) La narratrice l'observe et cherche à saisir précisément ce qui distingue son propre rapport au monde de celui de son mari inextricablement lié à son paysage. Cependant, au fil des saisons et des années, le paysage et ses présences se sont infiltrés lentement dans les perceptions de la narratrice, dans sa manière d'être en relation avec le monde. Dans l'avant-dernier chapitre, intitulé « Home », au cœur de la débâcle qui bouleverse la vie des fermiers et ranchers de sa région d'adoption, elle constate : « Every blade of grass, every trill from a redwinged blackbird, every sparkle of sun on the Frenchman River that trickled past our house at the hay farm seemed more precious. » (183) Envisageant l'éventualité que le ranch Butala soit lui-même compromis par les conséquences de la crise en cours, l'auteure est soudain saisie par le profond sentiment d'appartenance qui l'unit désormais à ce lieu :

At home walking in the hills or down narrow country roads, I tried to imagine life without this space, this welcome, close presence of grass and sky. [...] For without my realizing it, instead of being unable to imagine spending the rest of my life in the country, I found to my surprise that now I couldn't imagine how I might survive if I had to leave it to go back to the city to live. (183)

Si tout au long de son récit Sharon Butala met en évidence les transformations de sa perspective sur le monde et de ses perceptions, c'est dans les dernières pages qu'elle affiche ce qu'on pourrait appeler la transformation de son « appartenance ». Le vaste paysage des prairies fait dorénavant partie d'elle-même, et réciproquement. L'émergence de cette appartenance nouvelle est sans doute le changement qui s'est produit le plus imperceptiblement. C'est aussi le changement où se révèle le plus clairement l'influence d'un paysage sur l'individu. Butala écrit : « Close proximity to a natural environment – being in Nature – alters all of us in ways which remain pretty much unexplored » (92). Très graduellement, sans trop s'en apercevoir, la narratrice aura approché cette forme de compréhension qui passe par ce qu'elle nomme « an intermingling of place and person ». Bien que, à la différence de Peter, elle ne provienne pas de ce paysage de prairies, après les années dont témoigne *The Perfection of the Morning*, elle devient de ce paysage.

Cependant cette appartenance en devenir se déclare dans le récit au moment même où la communauté d'appartenance (incluant le paysage et le groupe social qui l'habite) semble vouée à l'effondrement. Ces circonstances placent encore une fois la narratrice dans une de ces situations « à la frontière de deux réalités » qui caractérisent son discours.

Porteuse d'une éducation, d'un héritage culturel ainsi que de l'expérience d'un mode de vie qu'elle parvient difficilement à mettre en relation avec les réalités de la vie rurale qu'elle apprend à connaître. En marge – en tant que nouvelle arrivée – du tissu social de sa communauté d'adoption, caractérisée par des rapports entre les humains et les lieux qui se tissent de génération en génération. Habitée par une formation universitaire en sciences humaines à un type de rationalité qui s'accorde mal aux phénomènes qu'elle s'emploie à saisir et interpréter. Mal à l'aise pour exprimer certaines formes de connaissance et de relation au monde qui restent inommées dans la littérature scientifique, mais qui font de plus en plus partie de sa propre expérience. Curieuse des conceptions du monde des Premières Nations ayant habité le territoire où elle-même vit désormais, y reconnaissant un rapport au paysage avec lequel elle se sent des affinités; mais quand même étrangère à ces conceptions du monde du fait de son héritage socio-historique. La narratrice de *The Perfection of the Morning* tente sans cesse de conjuguer des expériences, des langages, des pensées, des modes de connaissance, auxquels elle est toujours partiellement étrangère, ou desquels elle se trouve à distance. Le rapport subjectif au monde qu'elle exprime ne dissimule pas la complexité et les tensions de sa position, ni l'inconfort, voire parfois la confusion qui en découlent.

Les épisodes, que nous avons examinés, relatant ses rencontres « interrompues » avec des coyotes me semblent figurer un aspect fondamental de la relation entre la narratrice et le monde naturel. À quelques pas, semble-t-il, d'une rencontre exceptionnellement significative avec une dimension de la Nature (on se souvient de l'importance de l'esprit coyote dans l'économie du récit), l'occasion se dérobe, la vision s'évanouit. Dans ces scènes, tout se passe comme si la narratrice restait au seuil de ce

paysage métaphysique sur lequel lui semble s'ouvrir le paysage physique. Aussi, l'ensemble du texte laisse cette impression que la narratrice se trouve toujours, au regard de la Nature, au seuil d'une connaissance et d'une appartenance. À la toute fin de son récit, elle affirme : « Now *I begin* to understand the meaning of that vision. » (191, je souligne)

## Chapitre 4

### *Vis à Vis*

#### Envisager

Dans une note d'introduction, Don McKay situe précisément la réflexion ayant motivé l'écriture de *Vis à Vis : Field Notes on Poetry & Wilderness* (2001)<sup>34</sup> : « These essays, and the related long poem, were written over the last decade of the twentieth century, a decade in which I was determined to come to grips with the practice of nature poetry in a time of environmental crisis. » (9) Cinq courts textes composent le recueil : *Baler Twine; Matériel; Remembering Apparatus; The Canoe People; The Bushtits' Nest*. Plus précisément, ce sont trois essais et deux volets d'un long poème qui forment l'ensemble. Tous les textes traitent, de façons variées, des relations existant entre le langage et la nature sauvage, et plus particulièrement du rapport entre le poète de la nature et le monde qu'il s'efforce de traduire par l'écriture.

Sur le plan formel, *Vis à Vis* se présente comme un assemblage hétéroclite, réunissant différents genres littéraires, différents types et registres de discours, ainsi qu'une diversité de points de vue sur les questions abordées. L'ouvrage réunit principalement les genres littéraires de l'essai et de la poésie; il inclut des notions d'histoire naturelle, de philosophie, des extraits de poèmes (d'autres poètes que McKay lui-même), des références à des mythes et légendes, des anecdotes personnelles, ainsi que

---

<sup>34</sup> Les citations tirées de ce texte renvoient à l'édition figurant dans la bibliographie de cette thèse. Par souci de concision, pour chaque référence à cet ouvrage, seule la page est indiquée entre parenthèses.

trois gravures. Il est à noter que la prose de ces essais déploie un style où se côtoient le langage académique et le ton familier, les concepts théoriques et les remarques personnelles, les modes descriptif et poétique. McKay cherche manifestement à présenter une perspective variée et dialogique, à mettre en relation différents points de vue sur la question qui l'occupe. Particulièrement, l'auteur travaille à maintenir un équilibre entre les conceptions idéelles et la connaissance par l'expérience immédiate. Ce souci est évident, par exemple, dans un passage où McKay se penche sur la notion de « *home* », en se référant d'abord aux idées des philosophes Emmanuel Levinas et John Berger, pour ensuite ajouter : « *But this needs to be balanced with our intuitive sense that home is also the site of our appreciation of the material world [...]* » (23, je souligne). Ce même souci d'un équilibre entre une connaissance du monde par les idées et par l'expérience apparaît dans l'organisation du premier essai de *Vis à Vis* intitulé *Baler Twine : Thoughts on Ravens, Home & Nature Poetry*, qui nous servira d'entrée en matière. Puisque ce sont cinq textes distincts qui composent ce recueil de Don McKay, nous les aborderons d'abord séparément, et dans la mesure où ils traitent des questions qui nous intéressent dans le cadre de cette thèse. Ensuite nous formulerons quelques remarques générales au sujet de ce qui ressort de la lecture lorsqu'on considère l'ensemble.

### **Baler Twine : Thoughts on Ravens, Home & Nature Poetry**

Dans ce premier essai, McKay pose les balises du sujet complexe dont il discutera tout au long du recueil; il établit également un appareil de concepts ainsi qu'un vocabulaire autour desquels se développera sa réflexion. Les éléments philosophiques ou théoriques qu'utilise l'auteur sont intégrés à une mise en situation concrète le mettant en

scène. L'anecdote personnelle encadre en quelque sorte le propos philosophique et théorique, puisqu'elle se trouve développée au début puis à la fin de *Baler Twine*; cette anecdote a pour effet d'*incarner* la discussion quelque peu abstraite sur les liens entre la nature sauvage et le langage. Afin de bien comprendre le sens que McKay prête aux expressions « sauvage » et « nature sauvage », qui sont centrales à l'ensemble du recueil, considérons ce qu'il propose dans *Baler Twine*.

D'entrée de jeu, une anecdote fait apparaître le corbeau (*raven*) au cœur d'un réseau de sens qui l'associe au « non-familier », au « mythique » et à la « nature sauvage ». L'auteur raconte :

Ravens have not been common in my experience and so haven't receded into the familiar; every time I encounter one it flies more or less straight out of tricksterhood and the legends of Haida culture. It arrives like a brash postcard from the wilderness, and the impulse to respond is strong. (15)

Bien que le corbeau semble surgir d'une nature sauvage étrangère, le narrateur insiste sur sa propre impulsion à entrer en communication avec l'oiseau, sans doute parce qu'outre son étrangeté, ce dernier semble posséder certaines caractéristiques laissant croire en la possibilité de quelque échange sympathique. En fait, suggère l'auteur, les corvidés en général peuvent donner l'impression d'être des parleurs, des philosophes et des *tricksters*, des créatures rusées capables d'un humour mordant (15). Plus précisément, ce que McKay avance, c'est que les corbeaux partagent avec les humains certains traits de caractère faisant en sorte qu'il est facile de nous imaginer une proximité, voire une certaine parenté, assez forte pour permettre une communication entre espèces différentes. Ceci distingue, selon lui, les corbeaux de plusieurs autres animaux sauvages : « other wild species, even bears, strike us as requiring a stretch of some distance, and perhaps even metamorphosis, before communication is possible » (16). Le corbeau – penseur,

parleur et joueur de tours – figure alors comme une espèce sauvage singulière, avec laquelle l’humain se sent de fortes affinités. Les rapprochements entre humains et corbeaux semblent d’autant plus facile à établir qu’on a observé chez ces derniers des comportements correspondant à notre idée de l’altruisme (McKay se réfère à ce sujet aux travaux de Bernd Heinrich). Devant autant de correspondances perçues entre les tempéraments humain et corvidé, Don McKay réfléchit :

Ravens, like otters, seem to venture three-fifths of the way into anthropomorphosis on their own; perhaps this is why, whenever I see one, I feel absurdly gregarious, and often find myself croaking back, hoping it might decide to perch a spell. Yes, there’s a kind of reverence in this. I do imagine receiving wisdom from this creature, but not packaged as wisdom. It’ll come dressed as talk, palaver. (16-17)

Donc dès les premières pages de l’essai, on voit se dessiner certaines correspondances entre la présence du corbeau et la réaction du narrateur. Ces associations d’idées qui apparaissent déjà au seuil du texte, et qui traversent l’ensemble du recueil sous maintes variations, peuvent être résumées ainsi :

Corbeaux : Non familier; nature sauvage (*wilderness*); *trickster*; parole et discussion; humour et sens du jeu; intelligence et curiosité; sagesse; ressemblance avec certains comportements humains.

Réactions du narrateur en présence des corbeaux : Impulsion de répondre et de s’adresser à l’animal; s’attend à ce que les corbeaux tiennent entre eux des discussions (qui concernent parfois les humains); élan de sociabilité; révérence et respect; écoute.

Remarquons que la figure du *trickster*, à laquelle le texte associe le corbeau, évoque et regroupe elle-même plusieurs des caractéristiques qui sont associées à l’oiseau dans le tableau ci-haut – même celles qui semblent de prime abord se contredire entre elles. McKay prépare ici le terrain pour une analogie importante qui sera développée au fil du deuxième essai, et qui établit des correspondances entre le corbeau, la figure du *trickster* et certains modes du langage.

Après ce préambule au sujet des corbeaux en général, l'auteur aborde sa rencontre la plus troublante avec un corbeau en particulier, « the one which is bothering me most, and which will set up the reflections that follow » (17). Toute la discussion de *Vis à Vis* est placée sous le signe de cette rencontre troublante, et est portée par la volonté de l'auteur d'y trouver du sens. Puisque cette rencontre est d'une importance fondamentale pour la lecture de l'ensemble du recueil, nous l'examinerons en détails.

L'auteur se questionne d'abord sur cette habitude qu'il avait prise, depuis son arrivée au Nouveau Brunswick, de partir en excursion dans le but d'observer des corbeaux – sans pourtant que la motivation de ces excursions lui soient très claires :

Why? Perhaps it was all this reading and ruminating I'd been doing about the place of our species among others – and the other. Was this mental space priming me to seek out contact with one of the few other creatures I can imagine speaking to me? I mean, this was an itch, an intuition, not a sacred quest or totem animal rite. (17-18)

L'homme aurait donc cherché, sans trop comprendre pourquoi, à entrer en contact avec un animal représentant l'*autre*, le non humain, mais possédant aussi des traits de caractères qui laissent imaginer un échange possible – un échange parlé, plus précisément : une figure qui saurait d'elle-même faire un bout de chemin dans la direction de l'anthropomorphisme, pour reprendre l'image utilisée plus tôt par McKay.

Un jour d'hiver, en revenant d'une de ses excursions, le narrateur découvre le corbeau qui retiendra pour longtemps son attention. Celui-ci a été tué puis suspendu au bord de la route : « It was hung up by the roadside at the entrance to a lane, a piece of baler twine around one leg, wings spread. There was a huge shotgun hole in its back just above the tail, which was missing altogether. » (18)

« What do you think I should make of this? » (18) L'auteur considère la signification d'une telle scène, le cadre éthique dans lequel elle pourrait s'inscrire, ainsi que la réponse qu'elle appelle. Ni une éthique de la chasse, ni d'ailleurs la logique d'un peintre naturaliste comme Audubon (qui tuait des spécimens pour lui servir de modèles) ne semblent correspondre à cette mise en scène singulière du corbeau tué et exhibé. Le narrateur y voit plutôt un méfait : « this seems very bad » (18). Ce qui le trouble, c'est qu'au-delà du geste de tuer le corbeau, s'ajoute celui de l'afficher :

Shooting the raven was one thing [...] Displaying it was another – controlling its death, as well as taking its life. *Displaying it declares that the appropriation is total. A dead body seeks to rejoin the elements; this one is required to function as a sign, a human category* – a sign which simply says « we can do this ». (18-19, je souligne)

L'idée d'une « appropriation totale » s'incarne dans le texte non seulement dans l'image du corbeau tué puis affiché comme un signe, mais aussi plus largement dans l'image des corps que l'humain retire du cycle naturel de la vie et de la mort – qui comprend une décomposition et un retour aux éléments. Cette dernière image réapparaît au fil du recueil comme un aspect central du rapport problématique entre l'humain et le monde vivant en cette « époque de crise environnementale » – pour reprendre l'expression qu'emploie McKay dans sa note d'introduction. De ce point de vue, le corbeau tué puis suspendu près de la route, en plus de renvoyer simplement à sa situation particulière dans le récit, fonctionne aussi comme une métonymie pour signifier un problème plus général. Ceci devient particulièrement évident lorsqu'on compare le dernier passage cité, se terminant par « A dead body seeks to rejoin the elements; this one is required to function as a sign, a human category – a sign which simply says « we can do this ». » (19), avec un passage du long poème apparaissant dans *Matériel* :

## Unmortality Incorporated.

No shadow. All day  
 it is noon it is no one. All day  
 it utters one true sentence jammed  
 into its period. Nothing is to be allowed  
 to die but everything gets killed  
 and then reclassified : the death of its death  
 makes it an art form. Hang it.  
 Prohibit the ravens. Prohibit the coyotes.  
 Prohibit the women with their oils and cloths and  
 weep weep weeping. Tattoo this extra letter on the air :  
*This is what we can do.* (48, les italiques sont de l'auteur)

Lorsqu'on revient à l'anecdote mettant en scène le narrateur et le corbeau mort, on constate le mouvement entre l'image particulière de l'oiseau tué, et les images plus générales d'un monde vivant avec lequel l'humain contemporain entretient des rapports problématiques. Dans la conclusion de *Baler Twine*, le narrateur se demande ce qu'il devrait faire du corbeau qu'il tient maintenant entre ses mains. La terre du mois de janvier est gelée, alors improviser un enterrement serait difficile. Quels gestes ou rituels conviendraient donc à cette situation singulière? Ainsi, dans un même élan, l'auteur songe à l'oiseau mort entre ses mains et à la planète entière :

There is no ritual imaginable which would, right now, set in balance our relation to Pacific atolls blown up in hydrogen bomb tests, or to clear-cut forests, or to the ecosphere itself. Just find a hollow for the raven where no one is likely to find it; cover it with brush so that it may decompose in private; drive away; think; read.  
*There is imaginative work to be done.* (33, je souligne)

Puisqu'aucun rituel ne convient, ni pour la situation particulière, ni pour la situation globale, il faudra donc y songer davantage; c'est là que le travail du poète de la nature entre en jeu. Entre le moment initial et le moment final de ce récit anecdotique, McKay établit les principaux repères conceptuels du « travail imaginaire » dont témoigne l'ensemble du recueil. Il est essentiel pour la suite de notre lecture de bien saisir le vocabulaire proposé ici par l'auteur. De plus, il est utile de garder à l'esprit que la

réflexion proposée, ainsi que le vocabulaire choisi sont ceux d'un poète, qui même dans sa prose essayistique montre une prédilection pour un langage imagé. Dans cet esprit, on se souviendra du commentaire de Lakoff et Johnson (2003) sur l'usage de la métaphore (vu au chapitre 2) dans le but de comprendre partiellement ce qu'on ne peut comprendre entièrement. Les auteurs de *Metaphors We Live By* suggèrent que la pensée par métaphore procède d'une « rationalité imaginative » (2003, 193). En considérant les quelques concepts autour desquels McKay développe sa réflexion sur l'humain, le langage et la nature sauvage, ne perdons pas de vue l'importance que l'auteur accorde à cette rationalité imaginative – importance qui se confirme au fil du recueil, dans une discussion au sujet du mode métaphorique du langage.

### **Matériel**

« What happened to the raven is I think an example of one pole of our relations to material existence, which I have come to call « matériel ». » (20) Le sens que l'auteur prête à l'expression « matériel » pointe vers une appropriation de deuxième ordre : au-delà de la première appropriation qui retire une chose de son existence autonome pour en faire un « outil », c'est-à-dire un objet d'utilité<sup>35</sup>, une appropriation supplémentaire fait de cet « outil » du « matériel ». Au sens courant, ce terme, employé en français dans le texte, renvoie aux notions d'*équipement* ou d'*outillage*. McKay signale quant à lui que le terme « matériel » sert à désigner de l'équipement militaire ou, plus largement, tout

---

<sup>35</sup> À ce sujet, McKay s'inspire au départ de la philosophie de Heidegger, qui d'ailleurs influence plusieurs penseurs écologistes. Dans *The Natural Alien*, Neil Evernden propose une explication claire de cette dimension de la pensée de Heidegger, évoquée très succinctement dans l'essai de Don McKay. La voici :

Of course, our contemporary bias is to emphasize mere presence-at-hand, and our nature is almost exclusively « natural resources ». According to Heidegger, this is a bias which is heavily reinforced through technology. Again, however, one must bear in mind that the meaning of Heidegger's terms is often unique, and technology to him is not simply the creation and utilization of tools and techniques. It is rather the encountering of the world as a field *for* the use of tools. As a way of revealing, technology shapes our understanding and limits our possibilities. It gives us nature as a « standing reserve » and makes us operatives of this vision. (Evernden, 1999, 67)

équipement qui est la propriété d'une institution. (20) L'explication qu'il propose au sujet de la transformation d'une chose en « matériel » est brève et s'étaye surtout d'exemples :

This second appropriation of matter may be the colonization of its death, as in the case of the raven, the nuclear test site, the corpse hung on a gibet or public crucifixion. On the other hand, matérielization could be a denial of death altogether, as in the case of things made permanent and denied access to decomposition, their return to elements. (20)

L'opération impliquerait donc que la chose, après avoir été rendue « outil » (objet défini d'abord en termes de son utilité), soit rendue dans un second mouvement « matériel » (outillage, équipement appartenant à une institution). Ce qui ressort des exemples proposés par l'auteur dans sa brève discussion autour du « matériel », c'est que cette deuxième appropriation interfère avec le cycle naturel de la vie organique (qui comprend une mort et un retour à la matière).

### ***Wilderness***

L'auteur présente sa propre définition du terme *wilderness* (que je traduirai parfois au fil de ce chapitre par « nature sauvage »). « By « wilderness » I want to mean, not just a set of endangered spaces, but *the capacity of all things to elude the mind's appropriations.* » (21, je souligne) Puis il propose de considérer que toute chose devenue « outil » (dans la perspective philosophique inspirée de Heidegger) conserve néanmoins un vestige de « nature sauvage »; peu importe qu'il s'agisse par exemple d'une plante, d'un animal ou d'un objet fabriqué : « That tools retain a vestige of wilderness is especially evident when we think of their existence in time and eventual graduation from utility : breakdown. To what *degree* do we own our houses, hammers, dogs? Beyond that line lies wilderness. » (21)

Ainsi dans ce texte, la notion de « nature sauvage » (*wilderness*) sert à désigner une réalité qui échappe à l'appropriation par la pensée, qui précède et excède ses catégories. Il semble y avoir des correspondances entre cette façon d'entendre *wilderness* et la notion de « fait prélinguistique » telle que la définit John R. Searle (1998) : « un fait est indépendant du langage si ce fait même n'a besoin, pour exister, d'aucun élément linguistique » (Searle, 85) Dans cette perspective, certaines pensées sont aussi indépendantes du langage : « Les cas les plus évidents de pensées indépendantes du langage sont les tendances et cognitions biologiques, primitives et non institutionnelles qui ne requièrent pas de dispositif linguistique. » (Searle, 86) La faim et la soif, par exemple, sont indépendantes du langage. Cependant, le texte de McKay suggère que ce qu'il nomme *wilderness* recouvre une réalité qui comprend autre chose que des faits et pensées prélinguistiques, comme les arbres, les rivières, les animaux, les montagnes, la neige, le feu, la faim, la soif, etc.

Ce que l'auteur entend par *wilderness* pourrait être traduit en français par les expressions « la nature sauvage » ou « l'essence sauvage » : une qualité inhérente au monde vivant (et non pas un certain état primitif ou originel de la nature). Quand on considère la brève définition proposée par McKay – « the capacity of all things to elude the mind's appropriations » (21) – à la lumière de l'ensemble du recueil, il est possible d'établir des rapprochements entre son idée de la « nature sauvage » et le concept auquel renvoie le terme *Dao* dans la culture de la Chine ancienne. Les correspondances entre ces deux concepts sont signalées dans *The Practice of the Wild* (1990), où un ensemble de définitions attachées au terme *wild* dans la langue anglaise est juxtaposé à un ensemble de caractéristiques associées au *Dao* :

Most of the senses in this [...] set of definitions come very close to being how the Chinese define the term *Dao*, the *way* of Great Nature : eluding analysis, beyond categories, self-organizing, self-informing, playful, surprising, impermanent, insubstantial, independent, complete, orderly, unmediated, freely manifesting, self-authenticating, self-willed, complex, quite simple. Both empty and real at the same time. (Snyder, 1990, 11)

Cette correspondance qui se dessine entre la notion de *Dao* et l'idée de *wilderness* mise de l'avant par McKay se confirme à la fin du dernier essai, lorsque l'auteur décrit l'activité d'un couple de mésanges fabriquant un nid à partir d'apparemment rien : de l'air, des fils d'araignée, des brins de lichen. Il écrit : « to me it looked like their flitterings were an attempt to summon something out of nothing, preparing the air for some sudden incarnation » (102). Après la description de l'ouvrage des mésanges, McKay cite un passage de Chuang-tzu, *The Seven Inner Chapters*, où il est écrit : « As for energy [Chi] it is the tenuous which waits to be roused by other things. Only the Way accumulates the tenuous. » (103) [L'expression « the Way » renvoie à ce que Snyder nommait « the way of Great Nature » dans le passage cité.] Dans ce contexte, le mouvement des mésanges donnant forme à un nid dans l'air, à partir d'apparemment rien, figure dans le texte les processus de la « nature sauvage ».

Enfin, dans les brèves remarques qu'inclut l'auteur au sujet de la notion de *wilderness*, il avance que l'art présente la possibilité de faire voir cette dimension « sauvage » inhérente à toute chose, même dans les choses les plus familières : « in such defamiliarizations, often arranged by art, we encounter the momentary circumvention of the mind's categories to glimpse some thing's autonomy – its rawness, its *duende*, its alien being » (21).

## *Home*

L'auteur s'intéresse à la notion de *home* (chez-soi) parce qu'elle constitue une catégorie fondamentale de la pensée humaniste et qu'elle révèle des aspects cruciaux du rapport de l'humain au monde qu'il habite. McKay tente d'approcher le concept de « *home* » depuis la perspective de la phénoménologie de l'autre. S'inspirant tour à tour des idées d'Emmanuel Levinas, de John Berger et de Paul Shepard, qu'il interprète librement, il entraîne le lecteur sur plusieurs pistes intéressantes dont nous ne retiendrons ici que les quelques éléments les plus directement liés aux questions qui nous intéressent. L'auteur considère, dans la foulée des philosophes dont il s'inspire, que la notion de « *home* » peut être entendue comme l'action de la vie intérieure prenant une forme extérieure; l'établissement du soi dans le monde. (22) « Home makes possible the possession of the world, the rendering of the other as one's interior. » (23) Cet acte impliquerait donc un geste de domestication du monde : « As such, it makes the first appropriation, the fundamental move that possesses the other; the hand grasps the thing and removes it from its element, relieving it of its autonomy and anonymity : the thing is both owned and named. » (22)

Ce type d'approche philosophique fait surtout ressortir l'idée d'une prise de possession du monde. Toutefois, McKay le souligne, une telle approche gagne à être nuancée par notre intuition de ce que constitue l'idée de « chez-soi » : « home is also the site of our appreciation of the material world, where we lavish attention on its details, where we collaborate with it » (23). Alors le poète de la nature propose une synthèse de ces deux perspectives sur la notion de « chez-soi », en faisant valoir le paradoxe qui en ressort :

In fact, it often seems that home, far from being just a concretization of self, is the place where it pours itself out into the world, interiority opening itself to material expression. [...] We might try to sum up the paradox of home-making by saying that inner life *takes place* : it both *claims* place and acts to *become* a place among others. It turns wilderness into an interior and presents interiority to the wilderness. (23, les italiques sont de l'auteur)

Ce qu'on retiendra de cette explication imagée, c'est le mouvement de réciprocité qui s'y ébauche – et qui se précisera au fil du texte.

### ***Poetic attention & the aeolian harp***

En vue de mieux cerner en quoi pourrait consister une poésie de la nature au seuil du vingt-et-unième siècle, McKay expose d'abord la situation singulière dans laquelle lui semble se trouver le poète de la nature dans le contexte de la crise environnementale – et des discours médiatisés qui l'accompagnent :

Admitting that you are a nature poet, nowadays, may make you seem something of a fool [...]. There are some valid reasons for this. At present, « nature » has been so lavishly oversold that the word immediately invokes several kinds of vacuous piety, ranging from Rin-tin-tinism to knee-jerk environmental concerns. « Nature », with its secular term, « the environment », constitutes that portion of television that is not news, weather, serial drama, sports, or sitcoms, a sort of documentary melodrama which fuses spectacle with sentimentality. (26)

L'auteur suggère dans ce passage que, dans le contexte actuel de crise environnementale tel qu'il est relayé par les médias, le potentiel de signification de la « nature », ainsi que le répertoire des relations effectives ou imaginées entre les humains et la nature se voient réduits à quelques possibilités limitées et programmées. Qu'on la nomme « nature » ou « environnement », il semble que la réalité que ces termes désignent dans les discours relayés par les médias ne corresponde pas à ce que le poète de la nature cherche à explorer dans son travail. Les commentaires de Don McKay rappellent sous certains aspects la discussion que développe Neil Evernden (1999), dans son essai *The Natural Alien*, quant aux difficultés que rencontre l'individu « who experiences a sense of value

in nature and is moved to assert the reality of his experience to others » (Evernden, 4). Evernden s'intéresse dans son essai aux individus qui s'identifient ou que l'on désigne comme « environnementalistes », et non pas aux poètes de la nature; néanmoins son propos peut éclairer certains aspects la pensée de McKay, aussi nous nous y référerons pour la suite de notre lecture. Puisque McKay situe explicitement sa réflexion dans le contexte de la crise environnementale, considérons comment Neil Evernden propose d'envisager cette crise environnementale en prenant conscience du rapport au monde qui la sous-tend. Il se réfère (comme McKay) à la philosophie de Heidegger pour penser les rapports entre humain et non-humain à notre époque. Il explique :

For Heidegger, as we have noted earlier, technology is not simply the utilization of tools but the understanding of the world as a field *for* the use of tools. That is, the world is revealed in a particular way, as 'standing reserve', when we adopt the stance of technology. The mode of questioning we adopt will bear within it the kind of world we find ourselves in and will suggest the kinds of action that are appropriate. [...] The world we see is therefore revealed against a background of belief, without which it could not appear as it does. (Evernden, 128)

Dans cette optique, une éventuelle résolution de la crise environnementale requiert un changement de perspective, un changement dans la façon de comprendre le monde. Les solutions technologiques proposées aux problèmes émergeant d'une compréhension du monde « as a field *for* the use of tools » constituent sans doute des inventions ingénieuses, cependant, avance l'auteur, « they do not address the core of the environmental crisis. Il conclut à ce sujet :

It is not a question of our encountering the crisis and resolving it through technology. The crisis is not simply something we can examine and resolve. We *are* the environmental crisis. The crisis is a visible manifestation of our very being, like territory revealing the self at its centre. The environmental crisis is inherent in everything we believe and do; it is inherent in the context of our lives. (Evernden, 128)

Cette façon d'envisager les rapports entre l'humain et la nature dans le contexte de la crise environnementale a certainement des échos dans le texte de Don McKay; notamment dans un passage déjà examiné où l'auteur songe : « There is no ritual imaginable which would, right now, set in balance our relation to Pacific atolls blown up in hydrogen bomb tests, or to clear-cut forests, or to the ecosphere itself. » (33) C'est immédiatement après avoir considéré la relation extrêmement problématique entre l'humain et l'écosphère que l'auteur affirme : « There is imaginative work to be done. » (33) L'ensemble de ce passage suggère la nécessité d'imaginer une autre compréhension du monde que celle dont découlent les destructions évoquées.

Don McKay tente alors de définir le travail du poète de la nature dans ce contexte de crise environnementale, qui met relief une relation problématique entre l'humain et l'ensemble du monde vivant. L'auteur considère que le poète de la nature, à la différence d'autres poètes, reconnaît une essentielle condition extra-linguistique entrant en jeu dans la création du poème. (26) Autrement dit – et pour reprendre le vocabulaire de McKay – le poète de la nature croit que la poésie requiert quelque chose qui excède le langage et ses catégories, quelque chose qui échappe à l'appropriation par l'esprit : en somme il tient compte de la « nature sauvage » (*wilderness*) dans son travail. Par ailleurs, McKay suggère – ce qui peut sembler une évidence – qu'on pourrait peut-être se référer au contenu du poème afin de déterminer s'il est l'œuvre d'un poète de la nature. (Est-ce qu'on ne pourrait pas en effet s'attendre à retrouver, dans de telles oeuvres, des évocations du monde naturel sous ses divers aspects – paysages, animaux, arbres, forêts, rivières, prairies, déserts, vents, etc?) Cependant l'auteur s'empresse d'ajouter que le repérage d'un tel contenu constitue selon lui un signal incertain dès lors qu'on prend en

compte la définition de « nature sauvage » qu'il a proposée précédemment. En effet, suivant son raisonnement, « the poet may be focussed on the wilderness in a car, a coat hanger, or even language itself, as much as Kluane Park » (26).

Dans la présentation que nous avons faite, en introduction, sur l'idée d'une « conscience exaltée » (*awareness*) à l'œuvre chez les écrivains de la nature, nous avons déjà rapporté le point de vue de Don McKay quant à l'état d'esprit qui dispose le poète de la nature à son travail. L'auteur précise que cette forme de connaissance particulière (« this kind of knowing [which] remains in touch with perception » (27)), qu'il nomme « attention poétique », célèbre la nature sauvage des choses: « [it] celebrates the wilderness of the other; it gives ontological applause » (26). Dans le but de mieux faire comprendre ce qu'il entend par cette disposition d'esprit qu'il nomme « attention poétique », le poète et essayiste s'applique à la mettre en contraste avec une autre disposition qu'il désigne comme « inspiration romantique » :

The romantic poet (or tourist, for that matter) desires to be spoken *to*, inspired by the other, so that perception travels into language (or slide show) without a palpable break. The paradigm for this ideal relationship is the aeolian harp, which is simply the larynx of natural phenomena [...] Or it may be that poetry itself is seen as natural [...] (27)

Suivant la distinction que fait McKay, la disposition d'esprit appelée « attention poétique » tend à mettre en valeur la disjonction entre le poète et la nature sauvage, tandis que la disposition nommée « inspiration romantique » tend à gommer cette disjonction pour plutôt affirmer une unité.

Aeolian harpism relieves us from our loneliness as a species, reconnects us to the natural world, restores a coherent reality. [...] No wonder it is so compelling, wether we find it in Wordsworth, Neruda, or Levertov : it speaks directly to a deep and almost irresistible desire for unity. But poetic attention is based on a recognition and a valuing of the other's wilderness; it leads to a work which is not a *vestige* of the other, but a *translation* of it. (27-28, les italiques sont de l'auteur)

McKay suggère qu'une poésie de la nature *au tournant du vingt-et-unième siècle* se conçoit surtout dans une relation qui reconnaît la disjonction entre l'humain et la nature sauvage – une relation qui, pour reprendre l'expression du poète, laisse l'espèce humaine à sa solitude particulière au sein du monde naturel. Si le « désir d'unité » auquel s'adresse la poésie portée par « l'inspiration romantique » est bien réel (comme le reconnaît McKay, qui reconnaît aussi d'ailleurs la validité d'une telle poésie : « why should it not be true, as music, or as fairytale is? » (27)), ce désir d'unité n'est peut-être pas particulièrement approprié dans le cadre du « travail imaginaire » s'imposant dans un monde où la relation à toute l'écosphère est immensément trouble. Du moins, c'est ce que laisse entendre le poète.

### ***Objection & response***

Remarquons que l'auteur de *Vis à Vis* prend soin de dissocier sa propre conception de la poésie d'une certaine idée du Romantisme, en s'appliquant à distinguer les idées d'une « attention poétique » et d'une « inspiration romantique ». On peut reconnaître dans l'ensemble des précisions qu'élabore McKay une sorte de défense anticipée à un reproche à l'effet que le poète de la nature ferait preuve de « romantisme » dans sa manière d'aborder le monde. Dans ce contexte, le terme « romantique » connote une sentimentalité ou une naïveté dans la relation au monde naturel. On se souviendra par ailleurs que Sharon Butala affichait explicitement dans son texte la crainte que ses idées soient discréditées comme celles d'une romantique. L'apparente préoccupation d'être accusé de « romantisme » lorsqu'il s'agit d'évoquer certains aspects des rapports entre l'humain et la nature, qu'elle s'exprime ouvertement comme chez Butala ou à mots couverts comme chez McKay, mérite qu'on cherche à y voir plus clair. Aussi, je propose

que nous examinons d'abord les idées que développe McKay dans la portion « *Objection & Response* » de *Vis à Vis*, pour ensuite en éclairer le sens à l'aide d'un commentaire de Neil Evernden (1993) au sujet des liens – effectifs ou supposés – entre les mouvements Romantique et environnementaliste.

La différence entre « attention poétique » et « inspiration romantique » sur laquelle insiste Don McKay ne convaincra peut-être pas la critique post-structurale de la possibilité d'une écriture de la nature qui ne soit pas qu'une pure construction culturelle – renvoyant au final à elle-même plutôt qu'à une quelconque nature sauvage. Alors l'auteur imagine avec humour l'objection que pourrait adresser « the ambassador from post-structural theory » aux propos de « Mr. Nature Poet »<sup>36</sup>. Le théoricien rappelle au poète que devant son corbeau mort, ses perceptions sont déjà saturées par le langage, infléchies et modelées par des catégories linguistiques et culturelles – malgré l'emphase mise sur l'expérience perceptive immédiate supposée par l'« attention poétique ». L'ambassadeur imaginaire de la théorie post-structurale affirme :

Before you ever came upon the dead raven your head was filled with myths and soft ecology, a whole library of assumptions about the 'natural' world, as you yourself acknowledged in your charming, anecdotal, introduction. The individual who stands and stares at the dead raven or live warbler, ontologically applauding, is always already made of linguistic and cultural categories [...] (28-29)

---

<sup>36</sup> On remarquera au passage que la discussion qu'imagine Don McKay entre « l'ambassadeur de la théorie post-structurale » et « Monsieur le Poète de la Nature » rappelle sous certains aspects la rencontre qu'imaginait quelques années auparavant SueEllen Campbell (1996) entre un Jacques Derrida et un Edward Abbey. Dans un article intitulé « The Land and Language of Desire : Where Deep Ecology and Post-Structuralism Meet », où elle s'applique à mettre en relation les visions du monde respectives de la théorie post-structurale et de l'écologie profonde, Campbell relève les disparités qui semblent rendre ces deux visions irréconciliables, tout en cherchant des principes ou caractéristiques qu'elles auraient en commun. À l'instar de la conversation imaginée par Don McKay, la rencontre fictive entre Derrida et Abbey illustre le degré d'incompréhension mutuelle ainsi que la distance qui sépare ces deux façons d'aborder le monde et la littérature. Cependant, à l'inverse de McKay, Campbell cherchera tout au long de son article à réconcilier les deux positions qu'incarnent les Derrida et Abbey mis en scène en introduction.

McKay admet la force de cette objection, ainsi que les possibles écueils qu'elle signale. Cependant, il avance que la relation particulière qu'entretient l'humain avec le langage n'exclut pas la possibilité de rapports avec la nature sauvage, tenue pour réelle et autonome, précédant et excédant les catégories linguistiques et culturelles. Autrement dit, le poète peut entrer en contact avec le corbeau ou la paruline *sauvages*, et non pas seulement toujours avec les objets créés par les catégories du langage et de la culture auxquels ils renvoient. En fait, selon la conception de Don McKay, la possibilité d'une poésie de la nature contemporaine passe par l'affirmation d'un *paradoxe*, qui n'est ni résolu ni gommé, mais plutôt énoncé consciemment et d'une manière réfléchie :

Nature poetry's paradoxical situation is, I think, roughly analogous to home-making. Being language, it cannot avoid the primordial grasp, but this occurs simultaneously with the extended palm, the openness in knowing that I've been calling poetic attention. And that experience suggests strongly that, although it cannot be spoken, radical otherness exists. In fact, nature poetry should not be taken to be *avoiding* anthropocentrism, but to be enacting it, thoughtfully. (29)

L'auteur insiste dans son texte sur ce phénomène qu'il nomme ici « radical otherness » et ailleurs « alien being » (21) ou encore « wilderness ». Cette notion, ainsi que la valeur qu'il lui assigne sont centrales dans la conception des rapports entre l'humain et le monde naturel mise de l'avant par le texte. La question des rapports entre humains et animaux s'avère encore une fois particulièrement éclairante à ce sujet. En effet, dans une bonne part des études culturelles portant sur les représentations des animaux (dans la littérature ou d'autres médias comme le film documentaire par exemple), l'altérité attribuée aux animaux est souvent interprétée en termes péjoratifs (liés à des rapports d'objectification, de réification, de domination ou d'exploitation,

notamment)<sup>37</sup>. Ce n'est de toute évidence pas le cas dans l'essai de Don McKay. Au contraire, il apparaît que la reconnaissance d'une altérité radicale chez le corbeau, la fauvette, ou toute autre créature, constitue ici une marque de respect pour la nature sauvage ainsi qu'un acte d'humilité de la part du sujet humain – qui conçoit les limites de ses propres constructions linguistiques et culturelles, qui conçoit aussi que la nature du monde ne saurait s'y réduire.

Dans le contexte de la crise environnementale où l'auteur situe son travail, le rapport à l'altérité radicale de la nature sauvage se complique. En vue de mieux saisir le sens et la valeur attribués dans ce texte à la notion d'une « nature sauvage » conçue dans sa nécessaire altérité, il sera utile de nous référer à un autre essai de McKay, où l'auteur explore davantage quelques idées déjà abordées dans *Vis à Vis*. Dans *The Shell of the Tortoise* (2011), McKay considère les implications d'un récent développement dans la taxonomie du temps : la proposition d'inclure dans notre conception du temps géologique une nouvelle époque nommée d'après l'espèce humaine. Il explique :

The Anthropocene has been proposed, though not yet officially recognized, by the International Union of Geological Sciences, as the name for the epoch in which we are now living, an epoch characterized by the profound effect on the earth's systems of one species – *anthropos*, us. If generally accepted, it would succeed the Holocene, the epoch which has extended from the ice ages (the Pleistocene) to the present. The date proposed for its onset differs from thinker to thinker, [...]. Whatever the starting point, it is judged that the innovative technologies of *anthropos* – levelling forests, making cities, producing networks of roads, eliminating some species and domesticating others – have altered the workings of the planet's cycles in a way analogous to an ice age or a collision with an asteroid. Most tellingly, we've been digging up fossilized organisms and burning them, effectively turning earthbound carbon into atmospheric carbon. This has drastically altered the climate, as has occurred at other times in the earth's history when a greenhouse effect has come about from other causes. (2011, 19-20)

---

<sup>37</sup> Voir notamment les études relevées par Greg Garrard (2004) dans le chapitre « Animals » de son essai intitulé *Ecocriticism*.

McKay réfléchit à l'ampleur de cette transformation humaine des cycles naturels de la planète, en la mettant en relation avec une définition de « culture » proposée par Emmanuel Levinas :

The philosopher Emmanuel Levinas has given us a definition of European culture which resonates, in a sinister way, with the naming of the new epoch. Culture, he says, can be interpreted as « an intention to remove the *otherness* of Nature, which, alien and previous, surprises and strikes the immediate identity that is the Same of the human self ». As an intention which converts the otherness of Nature into the sameness of humanity, Levinas's culture sounds alarmingly like Calgary, eating its way steadily toward the Rockies, converting foothills into dismal suburbs of itself. (2011, 20)

Ce qui ressort, lorsqu'on considère les implications de l'Anthropocène à la lumière des propositions de Levinas au sujet de la notion de « culture », c'est une tendance actuelle vers cette « appropriation totale » dont McKay discute au début de *Vis à Vis* :

The arrival of the Anthropocene would be an acknowledgement that the intention of culture, as Levinas sees it, has been all too richly realized, that there is little hope for an other that remains other, for wilderness that remains wild. It implicitly acknowledges that there will be no epoch called the Gaiacene, even though the concept was developed and maintained during the last century. (2011, 21)

Gardons donc à l'esprit, pour la suite de notre lecture, ces commentaires de McKay au sujet de la nature sauvage et des rapports, particuliers à notre époque, entre le monde humain et cette nature sauvage.

Revenons à la distinction qu'établit McKay entre « attention poétique » et « inspiration romantique ». Dans son explication, l'auteur insiste sur le désir d'*unité* qui informerait d'une part « l'inspiration romantique », et sur la reconnaissance d'une *altérité* qui serait d'autre part inhérente à l'attitude qu'il nomme « attention poétique ». Malgré cette distinction, on pourrait concevoir que la poésie de la nature dont discute McKay conserve néanmoins des liens avec la tradition Romantique. Afin de mieux comprendre la

nature de ces liens, nous nous référerons à l'examen du courant Romantique proposé par Neil Evernden (1993) dans *The Natural Alien*.

Evernden signale dès le premier chapitre de son essai la comparaison fréquemment établie entre les Romantiques du passé et les environmentalistes du présent, qui s'empresent le plus souvent de s'en défendre. Cette résistance provient peut-être du malentendu régnant autour de la définition même de ce qu'était le mouvement Romantique. Parmi la multitude de définitions (parfois contradictoires) qu'on y associe, Evernden trouve qu'au final le Romantisme constituait surtout une approche globale de la vie s'étant manifestée en réaction aux présupposés scientifiques qui s'imposèrent au courant du dix-huitième siècle. (Evernden, 30) Cependant l'auteur s'empresse de préciser qu'il ne s'agit pas pour le Romantisme de nier la pertinence de la science, ni de la raison d'ailleurs; il s'agit plutôt de reconnaître et de montrer leurs limites :

The Romantic was seldom the anti-science or anti-reason fanatic he is accused of being. He could comprehend the usefulness of the physicist's assumptions within the strictly defined boundaries of the science. But he could not accept its projection beyond that realm. *He made it his business to understand how a society comes to adopt a particular view of reality, and, as that process became apparent to him, he felt compelled to try to demonstrate the perils of constructing a needlessly restrictive world-view.* (Evernden, 31, je souligne)

L'auteur de *The Natural Alien* suggère donc que, envisagée sous cet angle, l'entreprise du mouvement Romantique consistait principalement en l'expression d'une expérience personnelle du monde qui ne passe pas par une traduction dans les termes et les abstractions qui s'imposaient alors dans le discours social comme la seule interprétation valide de la réalité. Autrement dit, les Romantiques, dans ce contexte intellectuel où s'établissait la dominance d'une vision du monde abstraite et fragmentée par la science,

mettaient de l'avant la validité des expériences subjectives de la réalité. Le monde naturel constitue un champ particulièrement propice à un tel projet. Evernden explique :

When you wish to pursue experience unsullied by social convention, it makes sense to look where those conventions are least plentiful. All of the world is 'translated' for us, in some degree, by the explanatory structure which is our social reality. Within society it is difficult to transcend that structure – it is all around us, constantly reinforced by the speech and behaviour of others. But wilderness is almost definable as the *absence* of social structure; it is the realm of reality that humans have *not* fully interpreted. It is the unknown, and as such it constituted the best choice for the Romantic experiment. The Romantics were not so much nature poets as reality-experimenters working in the environment least hostile to their project. (Evernden, 32)

Alors le projet poétique de Don McKay semble au moins s'inscrire dans un certain héritage Romantique, si l'on accepte la description que propose Evernden de ce mouvement. Le dernier passage cité présente de fortes affinités avec le propos de *Vis à Vis*; notamment l'idée de la « nature sauvage » (*wilderness*) comme domaine de réalité échappant à l'interprétation totale humaine, et constituant donc un champ particulier d'expérience.

Alors malgré les différences, et malgré la distance que tient visiblement à maintenir McKay entre sa propre poésie et celle des Romantiques, une affinité apparaît entre les deux, qui tient simplement à une prise de position de l'artiste en regard d'une conception particulière de la réalité s'imposant dans un contexte social donné. Dans les deux cas, l'artiste cherche – comme nous l'avons mentionné plus tôt – à montrer « the perils of constructing a needlessly restrictive world-view » (Evernden, 31). Il faut préciser que cette prise de position n'implique ni d'exclure ni de nier la vision du monde qui s'impose dans un contexte donné, mais plutôt de *la moduler*, de *la mettre en relation avec d'autres visions possibles*. Evernden, on l'a vu, rappelle que les Romantiques n'étaient pas des « fanatiques anti-science ou anti-raison » (1993, 31). Pour sa part, Don McKay suggère

dans son écriture d'*inclure* d'autres perspectives sur le monde, d'*ajouter* une autre façon de voir, à celle omniprésente conduisant à la crise environnementale actuelle – ou au mouvement vers l'appropriation totale confirmé par la nomination de l'Anthropocène.

Dans *Vis à Vis*, l'auteur invite les lecteurs à un exercice de l'imagination : « Imagine : a trail made of moments rather than minutes, wild bits of time which resist elapsing according to a schedule<sup>38</sup>. Pauses. » (31) L'image de telles « pauses » dans un temps hors des règles en usage réapparaît dans *The Shell of the Tortoise* pour évoquer l'inclusion, à même une expérience humaine largement ordonnée par l'approche « technologique » du monde, de l'expérience d'un étonnement devant la nature sauvage du monde :

As Adam Zagajewski says, *poetry allows us « to experience astonishment and to stop in that astonishment for a long moment or two. »* By doing so it counteracts the tendency, perhaps most common in scientists in the grip of triumphalist technology, to reduce objects of contemplation to quanta of knowledge. Astonishment, humbling our pride in technique, impedes its progress into exploitation and appropriation. *In the astonished condition, the other remains other, wilderness remains wild.* (2011, 17, je souligne)

Ce qui est perçu durant ces « pauses » poétiques ne se substitue pas au cours entier de l'expérience, mais s'y ajoute ponctuellement.

McKay insiste dans son texte sur la distance entre la nature sauvage et les catégories du langage : « language is not commensurate with the real » (69). Il évoque de maintes façons « the teeming life outside the language we inhabit » (72). Cette façon d'envisager les rapports entre le monde humain et la nature sauvage conduit l'auteur à considérer le paradoxe inhérent à une poésie de la nature telle qu'il la conçoit. Si la « nature sauvage » (*wilderness*) constitue une réalité autonome précédant et excédant le

---

<sup>38</sup> Ceci rappelle le « *vrai temps* » dans le texte de Robert Lalonde étudié au chapitre 2 : « ces instants sortis des horloges et des agendas, braconniers et buissonniers » (1997, 177).

langage, il s'agit néanmoins pour le poète d'approcher et de traduire cette « nature sauvage » dans un ouvrage s'appuyant sur le langage. L'auteur reconnaît que le langage et les concepts qu'il articule sont déjà présents dans cette disposition qu'il nomme « attention poétique »; il ne s'agit pas d'imaginer le poète faisant l'expérience, en pleine nature, d'une relation perceptuelle pure et complètement immédiate, bien entendu. Cependant, fait valoir McKay, on pourrait considérer que dans cet état d'esprit qu'est « l'attention poétique », le langage éprouve consciemment ses limites et ses manques face au monde qu'il s'efforce de traduire :

[L]ike an athlete at her limit, language is experiencing its speechlessness and the consequent need to stretch *itself* to be adequate to this form of knowing. Part of the excitement inside this species of meditative act is linguistic; it's the excitement of a tool which has hatched the illicit desire to behave like an animal. (30)

Cette image, « a tool which has hatched the illicit desire to behave like an animal », donne à voir ce langage devenu sauvage, qui est au cœur de la conception de la poésie que l'auteur met ici de l'avant. En outre, cette image illustre le rapport à double sens qui caractérise la poésie de la nature telle que la présente McKay. En effet, ce dernier avance que si la « nature sauvage » (*wilderness*) peut surgir dans le langage – qui soudain n'est plus qu'un simple outil mais se comporte comme un animal – il est également possible au langage proprement humain de traverser parfois du côté de la nature sauvage, dans un mouvement volontaire :

How? A slight deformation of human categories, an extra metaphorical stretch and silliness of language as it moves toward the other, dreaming its body. There is danger in this gift, because language, in this poetic mode, compromises its nature, dismantling itself in a gesture toward wilderness. (31-32)

Gardons à l'esprit, ces quelques expressions : « metaphorical stretch »; « language as it moves toward the other, dreaming its body »; « this gift »; « a gesture toward wilderness ». Ces images, sous maintes variations, seront réitérées au fil du texte.

On le comprendra dans la suite de notre lecture, il apparaît que le « mode poétique » du langage tel que l'entend l'auteur de *Vis à Vis* présente de fortes affinités avec le « mode mythique » adopté par les sociétés traditionnelles dans les récits de leurs relations avec le monde naturel. À ce sujet, nous nous référerons à l'essai de Sean Kane (1998) intitulé *Wisdom of the Myhtellers* (que nous avons déjà présenté dans le chapitre précédent), qui saura éclairer certains aspects du texte de Don McKay, notamment : l'utilisation de la figure du Trickster; la notion d'une frontière entre monde humain et monde sauvage pouvant être traversée dans des circonstances particulières; ainsi que l'importance accordée à l'échange de dons (*gifts*) entre les humains et la nature sauvage. Nous examinerons donc les prochains essais composant *Vis à Vis* en retournant régulièrement à *Wisdom of the Myhtellers* afin de saisir les correspondances entre le regard contemporain de McKay et la vision mythique des cultures traditionnelles.

### **Remembering Apparatus : Poetry and the Visibility of Tools**

C'est donc à partir de la métaphore de « l'outil se comportant comme un animal » que l'auteur réfléchit à une façon d'approcher la nature par le langage poétique. Ses remarques impliquent de mieux cerner d'abord la notion d'« outil » (entendue au sens de *techné*), avant de se pencher plus précisément sur l'outil qu'est le langage. À l'instar des deux autres essais du recueil, « Remembering Apparatus » oscille entre une situation anecdotique (ici, une vente de garage organisée par le narrateur) et une réflexion

théorique. L'idée centrale de cette portion de *Vis à Vis* est « l'invisibilité » vers laquelle tend, à nos yeux humains, toute chose définie en termes de son « utilité ». L'auteur s'explique :

This attitude – or lack of attitude – to constructed things stems from our easy assumption that a definition of things under the heading of utility is adequate, that their being is fully explained by what they're used for. It may take some break in the surface of experience [...] for us to see that tools exceed the fact of their construction and exemplify an otherness beyond human design. (57)

Outils communs (tels ceux éparpillés autour du narrateur durant la vente de garage qui sert d'ancrage concret au propos théorique), outils sophistiqués issus des technologies digitales, ou encore appareil du langage : tous sont sujet à cette « invisibilité » – mais certains plus que d'autres. Afin d'illustrer cette dernière nuance, l'auteur a recours aux exemples contrastés du hachoir à viande et de l'ordinateur. Il s'agit ici de montrer que la « nature sauvage » (*wilderness*), ainsi que le lien avec la matière sont plus évidents dans certains outils, et moins dans d'autres. On se souviendra qu'au moment d'aborder la notion de *wilderness*, l'auteur affirmait : « tools retain a vestige of wilderness » (21). Plus ce vestige de « nature sauvage » est apparent, plus la matérialité de l'outil et l'aspect physique de ses opérations sont discernables, et moins l'outil disparaît-il derrière sa seule utilité :

For that connectedness to the material world and physical action, that residual wilderness in tools, I'm reserving the term *apparatus* as a way of seeing tools and technology a little more complexely. Whereas the meatgrinder wears its apparatus-nature, the computer hides, and seeks to reside wholly in utility – *just* a tool, as it were. That is not to say we can't construe digital technology as apparatus, but that it requires more effort, since those operations which make possible the storage, transmission, and retrieval of immense amounts of information have already been performed by designers and programmers, some of whom may be other computers. (60)

Si l'ordinateur tend à cacher sa nature sauvage résiduelle, celle-ci n'en existe pas moins pour autant, et elle se révèle dans les innombrables actes de « traduction » en langage binaire : « Such work is much closer to the meat-grinder than it is to the easy, elegant world sold to consumers by virtual realtors. » (60-61) À propos de ces opérations de traduction, McKay s'appuie sur le témoignage d'Ellen Ullman, ex-programmeuse et auteure de *Resisting the Virtual Life*, qui conclut de sa propre expérience : « To program is to translate between the chaos of human life and the rational, line by line world of computer language. » (Ullman, citée p. 61) On aura compris que l'exemple de l'ordinateur sert à attirer notre attention sur les opérations de *traduction* d'un monde à l'autre qui se cachent derrière deux technologies « invisibles » déterminant largement notre rapport contemporain à la réalité : traduction de la réalité humaine vers le langage informatique; traduction de la « nature sauvage » vers le langage. L'auteur s'explique sur l'analogie qu'il établit entre ces deux outils qui tendent vers l'invisibilité :

To remember translation, recalling the apparatus-nature of digital technology, would be a check on its tendency (one wants to say *desire*) to re-combine, to produce meta- upon meta-system until it reaches the exhilarating, vertiginous world of cyberspace. [...] we can all sense that huge urge to forget, that pull like an eroticized amnesia to jack in and be nourished, embraced, informed. [...] And I suspect that this pull is so powerful because it is the return of an earlier forgetfulness of translation – one that was even more compelling, more erotic, *and even more immense in terms of what was lost in translation : that is forgetfulness of the translation into language itself.* (61-62, je souligne)

L'analogie entre les technologies de l'information et le langage, en plus de situer le propos de McKay dans son contexte contemporain, sert surtout à mettre en évidence ce que l'auteur perçoit comme une tendance à oublier nos propres actes d'interprétation du monde. McKay insiste dans le passage ci-haut, ainsi que dans l'ensemble de *Vis à Vis*, sur *ce qui se perd au cours d'une traduction de la réalité « sauvage » vers les codes du*

*langage*. Le poète de la nature est d'avis que prendre conscience des opérations de traduction à l'œuvre dans nos rapports à la « nature sauvage » du monde permet de faire échec à l'invisibilité et l'ubiquité des « outils » par lesquels nous appréhendons ce monde. Il explique : « To think of language as apparatus, to use and inhabit it with an awareness of residual wilderness, is *to be conscious of ourselves as translators of the world, wielders of a technology that remains visible.* » (62, je souligne)

Le poète de la nature reconnaît donc une dimension « sauvage » (*wild*), « étrangère » (*alien*) ou « autre » (*other*) (les trois termes recouvrant essentiellement une même réalité dans ce texte) inhérente au monde non-humain. Le langage humain propose une traduction – toujours partielle, toujours approximative – de cette réalité. Une image utilisée par Sean Kane illustre bien la situation : « Language can only go so far in domesticating a world that exists before human making. » (Kane, 1998, 235) Alors l'œuvre du poète de la nature, telle que conçue par McKay, s'énonce à peu près comme suit : face au monde naturel, tenter des interprétations, en étant conscient que celles-ci portent la marque et les limites de l'interprète (anthropocentrisme et anthropomorphisme, notamment), mais en sachant également que ces interprétations constituent une façon de jeter des ponts entre la réalité humaine et la réalité sauvage. Dans cette vision des choses, monde humain et monde sauvage se trouvent séparés, ils ont chacun leur domaine en quelque sorte; de là la nécessité de jeter des ponts et tenter des rapprochements. Afin de faire voir quelle est la nature de cette séparation, McKay propose à ses lecteurs un petit exercice de l'esprit :

Suppose we read the trail guide *to the creature we are regarding*, as though putting on *a performance of our native arts for a distinguished visitor to language*. Think of the spreading dogbane or phoebe as a Martian to whom you are showing sci-fi films about its image in our culture. This would have the virtue of being both

formal and absurd, and so bring the solace of ritual enactment to the great ache of our inevitable separation. (65, je souligne le deuxième passage)

L'idée de lire, à l'adresse d'un animal ou d'un végétal, un texte qu'on aurait écrit à son propos fait ressortir la distance qui persiste, dans cet étrange contact, entre l'humain qui propose sa traduction de la créature et la créature elle-même. Malgré la séparation sur laquelle insiste l'auteur, apparaît néanmoins un *échange* dans cette image des humains « putting on a performance of our native arts for a distinguished visitor to language ». C'est précisément cette notion d'*échange*, de part et d'autre de la frontière entre humain et nature sauvage, qui ressort de la conception de la poésie mise de l'avant par McKay.

Dans sa façon de comprendre la poésie de la nature, l'auteur insiste constamment sur l'existence d'une immense et innommable *wilderness*, au-delà du langage et des catégories établies par l'esprit humain. Il estime que, envisageant cette *wilderness* qui l'excède, l'humain peut tout autant éprouver de la peur qu'un désir de rapprochement; ces deux réactions entraînant des attitudes distinctes, dont l'une conduit vers le mode poétique : « A fearful response may lead to aggressive rationalism, and the defensive reduction of wilderness to standing reserve – its use-value. But longing : well, longing leads to poetry, which speaks out of, and sometimes to, this crisis in the naming of things. » (64) Dans cette perspective, la poésie constitue une fonction particulière du langage, qui entre en jeu lorsqu'est éprouvée l'insuffisance de cet outil face au monde à traduire : « Poetry comes about because language is not able to represent raw experience, yet it must; it comes about because translation is only translation, apparatus is apparatus. » (65) Encore une fois Sean Kane, en se penchant sur l'art des mythes, formule des remarques très proches de celles de McKay au sujet de la poésie. Kane considère l'influence de certains contextes sur la forme des récits mythiques; le langage en est un :

This introduces us to a first context of human making, the context of language – for language is a *techné*. It is a human construct designed to organize something as inexpressible as terror and as intangible as joy into a system of sounds. Language is a form of domestication. But it is not an air-tight form – a poet can use it to take something from nature or use it to give something back to nature with a prayer. (Kane, 1998, 231)

Les remarques de Sean Kane trouvent des échos dans le texte de McKay, non seulement en ce qui concerne les limites du langage face à sa tâche, mais aussi – on l’aura remarqué dans la dernière phrase citée – en ce qui a trait aux *échanges* entre le poète et la nature. Cependant, avant de nous pencher plus précisément sur cette question de l’échange, examinons de plus près le problème des limites du langage, puisque Don McKay y consacre une bonne part de sa réflexion, et parce que la reconnaissance de ces limites apparaît dans *Vis à Vis* comme la condition *sine qua non* de tout éventuel échange entre humain et nature sauvage.

### **Une petite fable**

La discussion quelque peu abstraite sur les difficultés à traduire l’expérience brute du monde se trouve illustrée dans une courte fable que McKay insère dans le troisième essai de *Vis à Vis* (que nous aborderons en détails plus loin, mais dont nous examinerons ici l’extrait intitulé « A Small Fable ».) La petite fable, qui joue avec un épisode de la Genèse, met en scène Adam chargé par son Père de nommer toutes les créatures. Après une longue journée à choisir et attribuer un nom à chaque créature, la nuit venue, Adam éprouve des doutes. Les noms dont il avait été si satisfait durant le jour le font maintenant hésiter. Les plantes ou les animaux nommés « otter, egret, archaeopteryx, columbine, yellow warbler, zebra » (89) et tous les autres semblent si différents dans l’obscurité. Adam a la dérangeante impression d’avoir manqué quelque chose dans ses

dénominations. Puis un événement lui révèle soudain ce qui manque à chacun des noms choisis – et ce qui échappera toujours à chaque nom.

From outside came a sad shaking of the air, a small whinny which Adam knew to be the voice of the screech owl he had named at 4:37 that afternoon. *Screech owl*? What had he been thinking? [...] Now Adam could see – or rather hear – what a bonehead of a name it was. Anyone could tell you that a screech was an *ascending* scream [...]. But the owl's voice fluttered down, a heart sinking, it went down like – Adam paused, finger to lips – like a little aluminum ladder. Bingo. This was more like it : « the little aluminum ladder of its scream. » The resonances just kept oscillating, unlike « screech owl », which just sat there, glum, a cage for the bird which could be set down in one place or another in the sentence. (90-91)

Après cette révélation à propos du *screech owl* (remarquons que son nom français « Petit-Duc Maculé » réfère à l'apparence de son plumage plutôt qu'à son chant, comme c'est le cas en anglais), Adam est criblé de doutes en pensant à *toutes* les nominations qu'il a attribuées. Toutes les créatures nommées en plein jour lui semblent trop différentes dans l'obscurité pour correspondre encore aux mêmes mots. Il s'interroge : « Would the whole ceremony have to be done again under the moon's changing eye? Would everything have to have a day name and a night name? » (91) Puis l'oiseau nocturne rebaptisé tout à l'heure se manifeste à nouveau, et Adam perçoit alors un autre aspect de sa présence particulière. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de quelque chose qui s'entend ou se voit, mais d'une impression plus subtile :

Suddenly he felt, rather than saw or heard, a stirring as a presence flew past him, a darker darkness that swept down the path and into the foliage, leaving a little whinny hanging. That was « little aluminum ladder of its scream » alright, but now Adam realized that the new name, much though it improved on « screech owl », did nothing for that gentle fatal presence on the path, that extra hush he had lived with for a moment. (91-92)

La petite fable illustre clairement le problème langagier discuté dans *Remembering Apparatus*. En outre elle fait écho à un autre passage du texte, où McKay rappelle le caractère artificiel de toute nomenclature – « Naming is obviously *artificial* » (63) –

même lorsque les mots présentent une certaine congruence avec la réalité qu'ils désignent – l'onomatopée qui imite le chant de l'oiseau nommé *chickadee* en anglais, par exemple (64). L'auteur insiste : même un nom qui semble particulièrement approprié ne parvient jamais qu'à évoquer une fraction d'une créature, d'une chose, d'un lieu. L'expérience des naturalistes est révélatrice à ce sujet; McKay, lui-même naturaliste amateur remarque :

Amateur naturalists trying to identify a plant or animal [...] frequently experience a sort of vertigo as they stand, field guide in hand, beside a trail, registering the incommensurability of the plant's infinitude of parts, processes, and ecological relations with the tag that attaches it to language and makes it accessible to human intelligence. (63-64)

### **Rendre hommage**

Don McKay s'intéresse à deux figures du langage attachées à la fonction poétique : l'apostrophe et la métaphore, chacune instaurant ou signalant un rapport particulier au monde non-humain. Il suggère que l'apostrophe (que d'aucuns considéreront comme une espèce de cliché lyrique : « Ô le chant de la pluie! ») révèle, dans la poésie de la nature, le désir de *s'adresser au* non-humain – qu'il ne s'agit plus alors de nommer ou catégoriser une fois pour toutes :

The 'o' which sometimes precedes apostrophe, and is always implicit in the gesture, might be described as the gawk of unknowing. In ancient Greek it is an essential grammatical ingredient, the article attending the vocative case; in poetry it is the gesture loaded with lightness, an opening into awe. *It says 'this is for you, not just about you'*. (66, je souligne)

Dans sa façon de concevoir le sens de la relation instaurée par l'apostrophe, McKay réitère l'idée du langage employé pour un « don » (*gift*) plutôt que pour une « appropriation ». La dernière phrase du passage cité fait écho à une réflexion précédente à propos de l'anthropomorphisme inhérent à tout effort du langage à traduire le monde non-humain : « When ownership is set aside, appropriation can turn inside out, an

opening, a way of going up to something with a gift from home. » (31) Le langage, sur ce mode, ne marquerait non plus un rapport à sens unique (le sujet humain nommant l'objet non-humain) mais s'inscrirait plutôt dans un désir d'échange et de reconnaissance. La poésie, suivant le raisonnement de l'auteur, reconnaît la « nature sauvage » à sa source, y revient sans cesse en s'efforçant d'en saisir les nuances, et s'adresse à elle :

Poetry always carries with it the promise of more periods of attention, more such namings, to come; it's as though Adam were to return to his task day after day, monkishly, a wanderer on the way rather than God's star pupil and protégé. It is not so much the famous raid on the inarticulate as *the infection of articulation by the wilderness it normally feeds on and ignores*. (67, je souligne)

La dernière formule choisie par McKay (« the wilderness it feeds on »), associée à l'image récurrente d'une offrande (« a gift from home »; « this is for you, not just about you ») évoque les processus d'échanges rituels attachés à une certaine éthique de la chasse. Je me permets de soulever cette correspondance puisque l'idée même d'une éthique de la chasse apparaît explicitement dans la réflexion du narrateur dès le début de *Vis à Vis* (18; 33). « There are hunters' rites that balance an overt act of appropriation with one of homage to the slain animal. » (33) Ces rites se présentent, selon les contextes et les cultures, sous forme de gestes, danses, chants, paroles, cérémonies... Ce que ces rites ont en commun, c'est qu'ils impliquent une *performance* de la part des humains, offerte aux animaux tués – dont la vie est elle-même offerte pour le maintien de la vie des humains. L'auteur américain Gary Snyder (1990), réfléchissant dans *The Practice of the Wild* aux relations entre civilisation et nature sauvage, se réfère aux croyances et pratiques du peuple Aïnou pour mieux faire comprendre la logique des échanges entre humains et animaux à la base des cultures traditionnelles de la chasse :

A young white woman asked me [...]: « If we have made such good use of animals, eating them, singing about them, drawing them, riding them, and dreaming

about them, what do they get back from us? » An excellent question, directly on the point of etiquette and propriety, and putting it from the animals' side. The Ainu say the deers, salmon, and bear like our music and are fascinated by our languages. So we sing to the fish or the game, speak words to them, say grace. Periodically we dance for them. A song for your supper : *performance is currency in the deep world's gift economy*. (Snyder, 1990, 81, je souligne)

Bien que McKay n'élabore pas explicitement d'analogie entre une éthique traditionnelle des cultures de la chasse et sa propre conception des relations entre le poète et la nature sauvage, cette analogie se dessine implicitement. En effet, plusieurs des réflexions de l'auteur sur la fonction poétique du langage sont imprégnées de considérations parentes de celles opérant dans l'éthique traditionnelle des peuples vivant de la chasse. Selon une telle éthique, certains rites servent, comme McKay l'écrit lui-même dans *Baler Twine* (33), à équilibrer un acte d'appropriation par un acte d'hommage. L'auteur revient à plusieurs reprises à ces deux termes – « appropriation » et « hommage » – pour décrire des variations possibles du rapport de l'humain à la nature sauvage. En outre, nous verrons un peu plus loin que l'idée d'une relation où il s'agit d'*envisager* le monde non-humain est étroitement liée, dans la pensée de l'auteur, à la notion d'hommage. Remarquons ici que la logique commune à une traditionnelle éthique de la chasse et au discours sur l'hommage développé dans *Vis à Vis* concerne la reconnaissance d'une nature sauvage (*wilderness*) à la source de l'existence humaine. Dans les cultures de chasseurs, ce rapport est évident et il constitue un fondement des récits mythiques. Sean Kane, dans *Wisdom of the Mythtellers*, résume en quelques mots l'écologie du monde mythique : « Creatures consume each other and nourish each other. Life is bounded; life is in continuous exchange with other life. » (Kane, 103) Toutefois dans le contexte culturel où se situe l'écriture de *Vis à Vis*, les liens et échanges inextricables entre le monde humain et la nature sauvage à sa source tendent à être

effacés, à devenir invisibles, à être oubliés. Peut-être, en définitive, le poète de la nature au seuil du vingt-et-unième siècle cherche-t-il à attirer l'attention de ses contemporains sur les relations entre le monde humain et « the wilderness it normally feeds on and ignores » (67).

### **La métaphore comme un trickster**

La métaphore, c'est entendu, permet de produire du sens à l'extérieur des règles du sens délimitées par les conventions du langage. Il ne s'agit plus de désigner une chose de façon rationnelle, mais de l'évoquer autrement. McKay réfléchit à ce qui fait la force des métaphores :

With a metaphor that works we're immediately convinced of the truth of the claim *because* it isn't rational. The leap always says (besides its fresh comparison) that language is not commensurate with the real, that leaps are necessary if we are to regain some sense of the world outside it. (69)

L'auteur situe à nouveau son propos dans un contexte philosophique et critique, rappelant que la métaphore est tour à tour considérée comme un « contaminant » du langage (chez Locke notamment), ou comme une preuve du caractère instable ou illusoire de toute connaissance (chez Nietzsche et ses disciples parmi les post-structuralistes). Il soulève par ailleurs les connotations péjoratives qu'attache Paul de Man à la notion d'une « figuration sauvage » dans son « Épistémologie de la Métaphore ». Devant des réactions aussi sévères et défensives à l'égard de la métaphore, McKay juge : « Such panicky responses occur when the wilderness surfaces inside the home; that is, inside the making of meaning itself. » (69)

Le poète de la nature, pour sa part, s'enthousiasme devant les possibilités indisciplinées des figures métaphoriques : « The excitement of metaphors stems from the

injection of wilderness into language; it is quick, tricky, and, as we have seen, not easily domesticated to utility. » (71-72) Plus loin, dans le dernier essai du recueil, l'auteur réitère et développe cette idée :

One metaphor for the excitement of metaphors is to say that they are entry points where wilderness re-invades language, the place where words put their authority at risk, implicitly confessing their inadequacy to the task of re-presenting the world. Their very excess points to a world beyond language, even while it cuts a fancy linguistic figure. (85)

Grâce à l'ouverture créée par la métaphore, la traduction du monde se trouve enrichie, plus juste, un peu plus près de la réalité. Si la métaphore ouvre des possibilités pour le langage, elle signale également une insuffisance dans le flot habituel du sens : « The sadness of metaphor stems from an awareness of lost things as we waken to the teeming life outside the language we inhabit. » (72) Nous avons déjà relevé plus tôt cette image de « la vie grouillant en-dehors de notre langage ». À ce point-ci de notre étude, nous pouvons mieux en saisir le sens ainsi que ses liens avec la disposition que McKay nomme *poetic attention*. En effet, cette « espèce de connaissance » toujours liée aux perceptions, qu'il désigne comme « attention poétique » (26), mène directement à « an awareness of lost things as we waken to the teeming life outside the language we inhabit ». Dans cet état d'esprit, le poète de la nature est singulièrement conscient du fossé entre le monde interprété par le langage humain et le monde foisonnant de la nature sauvage.

Toutefois, dans le mode poétique selon McKay (comme dans le mode mythique – nous le verrons sous peu), ce qui sépare ces deux réalités demeure perméable; des passages et des ponts peuvent les relier parfois. Si avec l'apostrophe le geste provient de l'humain, pour être adressé à une réalité « sauvage », avec la métaphore (et ses figures apparentées), c'est la réalité « sauvage » qui s'immisce momentanément dans le monde

du langage humain, en bousculant les règles et l'autorité. Ceci amène l'auteur à rapprocher la métaphore de la figure mythique du *trickster*. Cette image de la métaphore-trickster est centrale dans *Vis à Vis* et elle vient se greffer à celle du langage développant soudain l'envie de se comporter comme un animal. McKay s'explique sur le rapprochement qu'il établit entre la métaphore et le trickster :

I think that the figure of the trickster functions in a similar way in various mythologies, bringing the system's other into the system, personifying what appears to be chaos or pure chance. We might think of metaphor as the raven of language, a member of the mythological community who ensures that its tendency toward totality never succeeds. (69-70)

Ici les rapports entre le mode poétique et le mode mythique deviennent explicites. Quand on examine l'imagerie que déploie l'auteur dans les derniers passages cités, en regard de la perspective des cultures du mythe telle que la présente Sean Kane, la parenté entre la poésie de la nature de Don McKay et la relation au monde des *mythtellers* apparaît évidente. Considérons ces remarques générales sur l'idée d'une frontière entre un monde humain familier et un monde mystérieux à sa source, tirées de *Wisdom of the Mythtellers* :

Always the mythtellers speak of a boundary between the Otherworld where life has its source and this world where life has its manifestation. And they speak of how this boundary may, and may not, be crossed. [...]  
 [T]his separation of the mysterious and the familiar has a practical advantage. It segregates the world of the mysterious others from the world human beings have some control over. Without that boundary, the world of mystery does not stand apart from the world of human making; each world contaminates the other. On this side of the boundary, a space needs to be held open for ordinary human ingenuity and predictability : it cannot become dense with superstition. *On the other side of the boundary there must be freedom for intelligent nature to behave in all its wild unpredictability : that realm can never become uniform with the human capacity to remake the environment*, as on the maps of explorers and colonizers. (Kane, 102, je souligne)

La dernière phrase du passage cité, insistant sur la nécessité du maintien d'une nature sauvage qui ne soit pas configurée par l'action humaine, laisse entendre quelques échos des préoccupations exprimées par McKay au regard de la crise environnementale et de l'avènement de l'Anthropocène. Également, dans le contexte immédiat de l'analogie entre la métaphore et le trickster, il semble que « the raven of language » imaginé par l'auteur empêche justement une telle uniformisation des représentations du monde par l'appareil du langage, puisque ce trickster du langage « ensures that its tendency toward totality never succeeds » (70).

Dans la logique d'une imagerie présentant un monde humain et une nature sauvage séparés par une frontière, des échanges se produisent de part et d'autre de cette frontière. « Wherever there is an exchange, there is the crossing of a boundary. » (Kane, 103) Dans l'univers du mythe, des échanges se produisent constamment de façon concrète, dans l'écologie des vies qui consomment et nourrissent d'autres vies – comme on l'a vu en discutant de l'éthique de la chasse. D'autres échanges opèrent aussi, d'une façon invisible : « Boundaries can also be crossed invisibly. They can be crossed by words, by thoughts, and by spirits. » (Kane, 103) La métaphore-trickster imaginée par Don McKay participe à ce type de traversées d'un monde à l'autre.

En rapprochant les figures métaphoriques de la figure mythique du trickster (et plus particulièrement le trickster qui prend la forme du corbeau (*raven*) dans la culture Haida), McKay invite implicitement les lecteurs à se rappeler les caractéristiques qu'il associait au corbeau dans les premières pages de *Baler Twine* : son appartenance au non-familier et à la nature sauvage bien sûr, mais aussi la curiosité, le sens de l'humour et du jeu, une intelligence et une sagesse qui portent à écouter. « I do imagine receiving wisdom from

this creature, but not packaged as wisdom. It'll come dressed as talk, palaver. » (16-17)  
 Comme le trickster, la métaphore amène à sa façon informelle une connaissance renouvelée: « Thanks to metaphor, we know more; but we also know that *we don't own what we know.* » (69, les italiques sont de l'auteur) À nouveau McKay affirme l'importance d'une connaissance qui ne procède pas d'une appropriation.

Le rapprochement entre la métaphore et le trickster, qui arrive dans le texte après l'exposé au sujet du corbeau tué puis exhibé, invite également les lecteurs à considérer tout un ensemble d'analogies esquissant un tableau qui dépeint les risques d'une « appropriation totale » du monde (pour reprendre le vocabulaire mis en place par l'auteur). Résumons cet ensemble d'analogies : le corbeau correspond au trickster, qui correspond à la métaphore, qui correspond à la possibilité d'échanges entre le système du langage humain et son « autre » (*wilderness*) – échanges permettant une connaissance renouvelée et toujours un peu plus proche de la réalité « sauvage » que l'humain-traducteur tente d'exprimer mais qui l'excède toujours. Alors l'image de ce corbeau tué puis exposé comme un signe (qui en définitive signifie : « *This is what we can do.* ») suggère les conséquences funestes d'une réduction de la réalité au seul usage humain, aux seules catégories humaines, à un seul mode d'appréhension du monde conduisant au final à une appropriation totale.

### **The Bushtits' Nest**

Dans le troisième et dernier essai du recueil, l'anecdote qui sert d'ancrage à la discussion met en scène des mésanges. Celles-ci apparaissent d'elles-mêmes dans l'espace du narrateur, qui ne cherchait pas activement à les trouver pour les observer –

comme c'était le cas avec les corbeaux du premier essai. Ici, les mésanges font figure de cette nature sauvage qui s'imisce soudain dans le monde humain :

In fact I was relaxing with a drink at a friend's house when they paid us a visit – a dozen or so flitting around on the branches of the Garry oaks which overhang the porch, landing on the railing, kibitzing in true titmouse style while they visibly considered our shoulders and wine glasses as possible perches. (83)

La familiarité de ces oiseaux sauvages, qui approchent volontiers d'une bande d'humains, est réitérée plus loin dans le même essai, alors que le narrateur se rappelle les mésanges ayant construit leur nid au-dessus de l'entrée pour la voiture chez lui. Le choix d'un tel site (un lieu encombré et passant, au-dessus d'un véhicule aux allées et venues bruyantes) pour la construction de leur nid étonne le narrateur, qui avoue avoir d'abord tenté d'atténuer les marques de sa présence aux environs du nid. Toutefois il apparaît que ces oiseaux s'accomodent bien de ces grands voisins, et qu'ils éprouvent peut-être même une certaine curiosité à leur égard. McKay décrit ainsi la cohabitation :

At first, I was careful not to park in the driveway for fear of disturbing them, but – having forgotten once or twice – it soon became apparent that the bushtits' idea of home was closer to a kitchen in Newfoundland than to a hermitage. The car didn't bother them, and neither, it seemed, did *our curiosity, which – after all – seemed to echo theirs*. (104, je souligne)

La curiosité peut être *mutuelle* après tout. Les mésanges qui choisissent de nicher au-dessus de l'entrée pour la voiture, ainsi que celles qui vont visiter quelques amis assis dehors à boire du vin, s'intéressent peut-être à ces humains et leurs habitudes, poussées par une curiosité semblable à celle du naturaliste qui cherche la compagnie des oiseaux. Cette idée d'une curiosité mutuelle, d'un mouvement non pas à sens unique mais s'inscrivant dans un échange, prépare le terrain pour la réflexion de McKay sur le sens qu'il donne à l'acte d'*envisager*.

Dans l'anecdote qui ouvre *The Bushtits' Nest*, on remarque que le narrateur, ornithologue amateur, aperçoit pour la première fois cette espèce de mésange et n'en connaît pas le nom. L'absence d'un nom officiel à attribuer à l'oiseau, bien qu'un peu frustrante, permet de garder une perspective peut-être plus ouverte devant la présence de cette créature. L'absence d'un nom devient pour l'observateur une occasion stimulante,

since the details of their presence – those flits like precise whims, the head-cock which is both curious and skeptical, the subtle grey-brown plumage [...], their membership in a loose, chatty klatsch that seems like an idealized version of grassroots democracy; all this could occur without the centralizing and reductive influence of the name, which so often signals the terminal point of interest. (83-84)

La satisfaction d'identifier l'oiseau à un nom qui lui a été assigné par une communauté humaine – un nom qui donne accès à une quantité appréciable d'informations compilées sous cette étiquette – diffère de la satisfaction trouvée dans la perception immédiate, dans le contact concret et personnel avec l'oiseau. Se référant à l'expérience des naturalistes, qui passent sans cesse de la nomenclature aux observations directes, du langage aux perceptions, des ouvrages de référence au monde vivant « sur le terrain », McKay revient à son idée centrale de la métaphore permettant des passages entre « deux régions distantes de l'expérience » (85). Il montre que, loin de constituer une exception, le mode métaphorique est commun dans le langage<sup>39</sup>. L'auteur l'avait déjà suggéré plus tôt : « Once perceived, the operations of metaphor and related figures are everywhere to be seen, common threads in the fabric rather than occasional adornments. » (70) L'exemple des livres de référence et guides d'histoire naturelle est à ce sujet très éloquent, puisque même ceux qui prétendent à l'objectivité conventionnelle du genre cèdent souvent à

---

<sup>39</sup> À ce sujet, George Lakoff et Mark Johnson ont montré de façon fort convaincante, dans *Metaphors We Live By* (1980) que non seulement le mode métaphorique est commun et prégnant dans le langage, mais plus encore que l'ensemble de notre système conceptuel est largement métaphorique – et que donc les métaphores structurent nos façons de percevoir, de penser et d'agir.

l'emportement de moments métaphoriques, qui se rapprochent de la poésie. McKay avance :

Of course, the field guides and reference books usually convey information in terse asyntactical bursts of fact and like to think of themselves as clinically awe-free. But the pose is pretty thin, and wears through entirely in their frequent recourse to metaphor, often, interestingly, when attempting descriptions of songs and calls. A Swainson thrush's call note (« whoit ») is the sound of a drop of water in a barrel; a rose-breasted grosbeak sounds like a Robin who has been taking singing lessons. And that move into mini-poem, far from being an aberration, is often the point of greatest descriptive accuracy, when a sure sense of the song (flight, nest, whatever) is conveyed. (85)

Don McKay a raison de soulever la présence fréquente d'images poétiques dans des textes qui par ailleurs sont d'un ton descriptif, sans fantaisies ni émois. Au milieu d'une prose brève axée sur des repères mesurables et des faits (taille, poids, aire de nidification, régime alimentaire, habitat et distribution géographique, etc.), apparaissent souvent quelques phrases imagées, surtout lorsqu'il s'agit d'évoquer des chants d'oiseaux. Puisque McKay propose seulement deux exemples de tels mouvements vers la poésie dans des ouvrages de référence se voulant objectifs, j'en relève quelques-uns de plus, tirés de l'*Encyclopédie des oiseaux du Québec* (Godfrey, 1972), qui convaincront sans doute les lecteurs peu familiers avec ce genre d'ouvrages de la pertinence des remarques de McKay :

Le chant du Pinson Sauterelle « consiste en un pot-pourri de notes métalliques et de notes rauques » (593).

À propos de la Grive Solitaire : « son chant clair et argentin est composé de strophes entrecoupées de longues pauses » (451).

La Grive de Bois, quant à elle, a « un très beau chant clair et lent quelquefois agrémenté de sons de clochette » (450).

« Le Huart à collier a un cri très varié qu'on qualifie successivement d'affolant, de lugubre, d'affreux, d'admirable et d'émouvant, et qui est fort et porte loin. Il y a trois modes fondamentaux : 1 un gai trémolo, 2 un loulement inquietant, et 3 un cri plaintif qui rappelle celui du loup. » (28)

Le chant du Goglu est « un charmant glouglou sonore qui consiste en de courtes notes à tonalités de banjo » (538-539).

Dans l'article au sujet de la Mésange à tête noire, sous la rubrique intitulée « Observations d'intérêt particulier », l'*Encyclopédie des oiseaux du Québec* inscrit ceci : « Est-il possible qu'une Mésange à tête noire soit taciturne? Même au cours des jours les plus sombres du milieu de l'hiver, alors que la température se maintient sous zéro et que la neige recouvre abondamment le sol, la Mésange à tête noire est l'incarnation de la bonne humeur et de la gaîté. » (425)

Ces quelques exemples montrent bien que la description objective (ou, pour reprendre l'expression de McKay, « clinically awe-free ») est parfois insuffisante lorsqu'il s'agit d'évoquer certains aspects du monde animal. L'attitude enjouée de la mésange dans le silence de l'hiver, ou encore le chant mystérieux du huart entendu au loin semblent faire appel à un langage qui traduit l'émotion et l'admiration (*awe*) – Morency écrirait : l'émerveillement – plutôt que de tâcher de l'éviter par souci d'objectivité. Ces moments où les encyclopédies et guides de terrain font le saut vers des images poétiques correspondent souvent à des observations dont la dimension *esthétique* peut difficilement être ignorée; alors le langage « neutre » des sciences laisse momentanément la place à une langue plus poétique – parce que celle-ci évoque mieux la « région d'expérience » (85) dont il est question. Dans son essai *L'Équilibre sacré*, David Suzuki (2007) fait valoir l'importance de cumuler différents « modes de connaissance du monde » (et il me semble que ces divers « modes de connaissance » concernent aussi différentes « régions d'expérience »). Afin d'illustrer la nécessité d'approcher la réalité depuis différentes perspectives, et plus précisément pour faire comprendre qu'une approche rationnelle et scientifique n'épuise pas le sens de la réalité ni de l'expérience humaine, Suzuki rapporte la réponse que fit Albert Einstein à un ami lui ayant demandé « Crois-tu qu'absolument tout peut se traduire scientifiquement? » : « Oui, c'est sans doute possible, aurait-il répondu, mais ça n'aurait pas de sens. Ce serait une description sans signification – comme si on décrivait une symphonie de Beethoven

comme une variation de la pression ondulatoire. » (Clark, *Einstein : The Life and Times*, cité dans Suzuki, 2007, 43)

Si le langage des sciences se heurte aux limites du sens lorsque vient le temps de traduire certains aspects de la réalité, il est aussi vrai que le langage en général atteint des limites dans ses possibilités de traduire le monde – et peut-être en particulier le monde non-humain, comme le suggère McKay. Selon le poète et essayiste, c'est précisément face à ces limites que surgit la métaphore, qui rappelle chaque fois que « language is not commensurate with the real, that leaps are necessary if we are to regain some sense of the world outside it » (69). Le nom « *bushtit* » désigne peut-être l'espèce à laquelle appartiennent la douzaine d'oiseaux s'approchant familièrement d'un groupe d'amis buvant sur la véranda. Cependant quelques sauts métaphoriques du côté de leur réalité « sauvage » s'avèrent nécessaires pour évoquer leur présence vivante, et dire « that live, still nameless birdlet who is checking out the half-recumbent drinkers on the porch, one flit away from taking an experimental sip of my Sauvignon Blanc » (86).

### **Envisager la nature sauvage**

Dans les dernières pages de *Vis à Vis*, McKay en vient à l'idée d'*envisager*, vers laquelle tend toute sa réflexion. Afin de bien saisir la pensée du poète, il est nécessaire de voir comment il s'approprie certaines notions tirées des œuvres de Heidegger et Levinas – notions liées à la question du rapport à l'*autre*. Considérons d'abord l'héritage philosophique de Levinas tel que l'interprète McKay :

It is the legacy of Emmanuel Levinas' thought that we should be able to contemplate the other as a fundamental category, to dislodge our usual assumptions about the primacy of such things as sameness, selfhood, ego, being and totality. [...] Levinas realizes how the self defends its identity against incursions of

wilderness (the 'alien and previous' otherness of Nature) by the complicated apparatus of culture, which works to reinforce those very assumptions. (95-96)

L'auteur rappelle que pour Levinas, la « première philosophie » est *l'éthique* – que McKay propose de définir comme la remise en question de notre liberté de contrôler, transformer ou réduire *l'autre*. Tandis que pour Heidegger (dont la pensée sert d'ancrage initial aux travaux de Levinas), la « première philosophie » serait *l'ontologie* – la philosophie de l'être. Le rapport à *l'autre* que propose Heidegger implique une forme de retrait, un « laisser-être ». Cette attitude à l'égard de *l'autre* peut sembler de prime abord fort valable, lorsqu'on la compare à la réduction de *l'autre* à un statut utilitaire (« *standing reserve* », une « ressource »). Toutefois Levinas remettra cette position de Heidegger en question, doutant qu'une attitude passive de « laisser-être » suffise pour qu'existe une relation avec *l'autre*. Et c'est précisément cette critique adressée par Levinas qui intéresse McKay; celui-ci cite le philosophe :

Is our relation to the other a *letting be*? Is not the independence of the other achieved through his or her rôle as one who is addressed? Is the person to whom we speak understood beforehand in his being? Not at all. The other is not first an object of understanding and then an interlocutor. The two relations are merged. In other words, addressing the other is inseparable from understanding the other. (Levinas, « Is Ontology Fundamental? », *Entre Nous*, cité dans McKay, 97)

L'importance accordée à l'acte de « s'adresser à l'autre » dans la philosophie de Levinas prendra plus précisément son sens autour de l'image du *Visage (the Face)*. McKay reprend cette dernière image, et tente de l'articuler à sa propre réflexion sur la relation entre l'humain et la « nature sauvage » (*wilderness*) :

What Levinas means by the Face is, I think, the other encountered in a relationship of address and discovered to be quite untranslatable into systems of sameness and linguistic organization; it is foreignness that remains foreign, always exceeding our categories of knowing, always « over and beyond form » [...]. (97)

McKay perçoit des correspondances entre ce concept du Visage et le sens qu'il prête lui-même à la notion de « *wilderness* »; les deux concepts renvoient en effet à ce qui échappe à l'appropriation, à ce qui précède et excède les catégories du langage et de la pensée. L'auteur considère la validité de cette notion du Visage pour réfléchir aux rapports entre l'humain et la « nature sauvage », et il s'empresse de soulever un problème potentiel dans l'utilisation de l'image du Visage pour évoquer une altérité qui pourra se manifester sous diverses formes – animales, végétales ou autres :

To personify the untranslated other as the Face seems, in fact, to translate it into terms which are, if not exclusively human, at least composed largely of members of the 'higher' animal kingdom, shutting out such creatures as Douglas-fir, waves and clams, to say nothing of lichens, rocks and chairs. (98)

L'apparence d'anthropocentrisme pourrait causer un malaise, ou sembler une faute de logique; à quoi bon prétendre s'adresser à *l'autre* si c'est pour lui prêter un visage qui le ramène à soi en quelque sorte? L'anthropocentrisme – et l'anthropomorphisme qui l'accompagne ici – est souvent considéré comme une erreur ou une fâcheuse distorsion de la réalité; aussi, en abordant la question des relations entre l'humain et la nature, il est difficile de ne pas s'y heurter d'une manière ou d'une autre. Cependant l'auteur de *Vis à Vis* considère que, s'il existe sans doute des positions anthropocentristes regrettables (par exemple certaines formes de « gestion de la vie sauvage » (*wildlife management*) qui posent la nature comme une ressource à l'usage de l'humain), en contrepartie une honnête prise de conscience de notre inévitable anthropocentrisme en tant que *perspective humaine inhérente* – dictée par nos sens, notre cerveau, notre emploi du langage, etc. – peut participer à une véritable relation avec *l'autre*. Il s'agit, avance Don McKay, de se reconnaître comme « traducteurs » de réalités non-humaines : « Though we may devote attention to the screech owl or the cat-tail moss, we are inevitably translators

of their being, at least when we come to representation. “Isn’t art,” Levinas asks rhetorically, “an activity that gives things a face?” » (98-99)

Alors le poète considère la notion du Visage, ainsi que ces dernières réflexions à propos de l’anthropocentrisme, pour tenter de cerner la relation qui pourrait être à l’œuvre dans un travail de poésie de la nature. L’idée de l’hommage réapparaît alors comme une clé de cette relation :

So here’s how I’m reading the Face: it’s an address to the other with an acknowledgment of our human-centredness built-in, a salutary and humbling reminder. We can perform artistic acts in such a way that, in ‘giving things a face’ the emphasis falls on the gift, the way, for example, a linguistic community might honour a stranger by conferring upon her a name in their language. Homage is, perhaps, simply appropriation with the current reversed; ‘here’, we say to the thing, ‘is a tribute from our culture, in which having a face is the premier sign of status.’ (99)

Ceci fait écho à un passage de *Baler Twine* que nous avons relevé : « When ownership is set aside, appropriation can turn inside out, an opening, a way of going up to something with a gift from home. » (31) Cette manière de concevoir certaines performances artistiques rappelle aussi la relation vécue entre les cultures du mythe et la nature sauvage; on se souviendra de l’explication de Sean Kane : « Language is a form of domestication. But it is not an air-tight form – a poet can use it to take something from nature or use it to give something back to nature with a prayer. » (Kane, 231) Dans une telle perspective, l’apparent anthropomorphisme présent dans le geste, dans les paroles qui s’adressent à l’autre, procède d’un hommage et non pas d’un désir d’appropriation. Un tel hommage, suggère le poète de la nature, peut être rendu, par exemple, dans la foulée d’une métaphore qui prête à un être non humain des caractères ou des dispositions que l’on reconnaît et valorise chez les humains. En revenant à la situation anecdotique qui ouvrait ce dernier essai, l’auteur tente d’illustrer ce qu’il entend.

Considérant le nid désormais vide des mésanges, le narrateur observe de près les herbes, mousses et lichens qui le composent. Ces derniers retiennent particulièrement son attention. Un spécialiste des lichens, dont il a lu les travaux, fait remarquer qu'il s'agit d'une forme de vie très complexe, qui est en fait le résultat d'une relation symbiotique entre un champignon et des algues microscopiques. Les lichens sont, suivant la métaphore employée par ce spécialiste, « des champignons ayant découvert l'agriculture » (105). Le poète de la nature réfléchit à l'hommage impliqué par cette métaphore :

Besides the elegance of Trevor's metaphor, and the efficiency with which it does the job of informing, *we should notice the implied homage or gift that the gesture makes* : to see lichens as fungi that practice agriculture is to see them in the same light that we conceive our own passage, as human beings, from the raw to the cooked, and to confer on them some of the value and acclaim we usually reserve for things human. (106, je souligne)

Encore une fois l'auteur attire notre attention sur l'idée du geste vers l'autre, de l'adresse à l'autre.

L'exemple de la métaphore anthropomorphique concernant les lichens, ainsi que les remarques de l'auteur sur « l'hommage » qui l'accompagnent renvoient dans le texte à la métaphore centrale du Visage (*the Face*). En s'expliquant au sujet de l'image de ces « champignons ayant découvert l'agriculture », McKay s'explique également à propos du sens qu'il donne à l'image du Visage. Afin de mieux saisir l'idée de « l'hommage rendu » qu'impliquent ces métaphores dans le texte de McKay, on peut les considérer en rapport avec certaines pratiques iconographiques traditionnelles :

[T]he animal icons of the Inupiaq people ('Eskimos') of the Bering Sea [...] have a tiny human face sewn into the fur, or under the feathers, or carved on the back or breast or even inside the eye, peeping out. This is the *inua*, which is often called 'spirit' but could just as well be termed the 'essential nature' of that creature. It remains the same face regardless of the playful temporary changes. Just as

Buddhism has chosen to represent our condition by presenting an image of a steady, solid, gentle, meditating human figure seated in the midst of the world of phenomena, the Inupiaq would present a panoply of different creatures, each with a little hidden human face. *This is not the same as anthropocentrism or human arrogance. It is a way of saying that each creature is a spirit with an intelligence as brilliant as our own.* The Buddhist iconographers hide a little animal face in the hair of the human to remind us that we see with archetypal wilderness eyes as well. (Snyder, 1990, 21-22, je souligne)

De telles pratiques iconographiques traduisent en images la reconnaissance d'une subjectivité et d'une conscience propres à chaque créature, humaine ou autre. Dans cette perspective, « donner un visage » à l'autre puis entrer en relation avec cet autre « face à face » (« vis-à-vis » comme l'indique le titre), de subjectivité à subjectivité, constitue un rapport différent de celui – de sujet à objet – où l'humain s'applique à « désigner » le monde dans un mouvement à sens unique. C'est du moins ce que suggère McKay :

Envisaging rather than naming : to bring in all that a face presents – character, expression, imagination, mobility of feature, traces of the past in lines and crowfeet. A face is a face is a face; it is not primarily a linguistic being whose chief virtue is ease of manipulation. And when a lake or a pine marten looks back, when we are – however momentarily – *vis à vis*, the pause is always electric. Are we not right to sense, in such meetings, that envisaging flows both ways? (101)

L'auteur rassemble dans ce passage plusieurs des éléments qui traversent l'ensemble du recueil. On remarque d'abord comment il insiste sur l'image du visage (« A face is a face is a face ») en opposant cette image à celle d'une créature linguistique conçue d'abord en termes de son utilité (« it is not primarily a linguistic being whose chief virtue is ease of manipulation »). Les attributs du visage dans le texte (caractère, imagination, expressivité, marques laissées par le temps) situent ce dernier dans un domaine du vivant et de l'intelligent – qui ne saurait être réduit à une seule utilité. McKay réitère ici l'idée d'une nature sauvage excédant les catégories du langage.

Ce passage fait aussi voir l'*échange* qui se produit lors de la rencontre avec la nature sauvage envisagée dans son autonomie, dans sa propre subjectivité. Au tout début du recueil, dans la « Note » de présentation, l'auteur fait résonner le titre *Vis à Vis* avec l'idée d'un combat ou d'une lutte : entre le poète et sa vocation de poète de la nature en pleine crise environnementale. McKay décrit ce match de lutte dans lequel il se trouve engagé depuis une décennie. (9) Cependant, à mesure que se développe la discussion, et certainement vers la fin du recueil, l'expression « vis-à-vis » évoque plutôt un face à face qui n'est pas une confrontation : une rencontre entre deux subjectivités, qui implique une forme de réciprocité. C'est autour de cette espèce particulière de « vis-à-vis » qui se dessine dans la réflexion de McKay que gravitent les diverses évocations d'un *échange* dans le texte : l'apostrophe qui signale « this is for you, not just about you » (66); les rites de chasseurs servant à équilibrer un acte d'appropriation par un acte d'hommage (33); « [s]uppose we read the trail guide *to* the creature we are regarding, as though putting on a performance of our native arts for a distinguished visitor to language » (65); la curiosité mutuelle dans les rapports entre les humains et les mésanges mis en scène dans le dernier essai; les allers-retours de la métaphore-Trickster entre les domaines du langage et de la nature sauvage; « [h]omage is, perhaps, simply appropriation with the current reversed; 'here', we say to the thing, 'is a tribute from our culture' » (99); « envisaging flows both ways » (101). L'ensemble du texte donne à lire des rapports à double sens entre les humains et l'ensemble du monde vivant, entre le langage humain et la nature sauvage.

On notera que, dans le dernier long passage cité, ce moment de l'échange est momentané. L'auteur précise : « when we are – however momentarily – *vis à vis*, the pause is always electric » (101). Ceci fait écho au court passage, que nous avons déjà

examiné, où l'auteur invite les lecteurs à imaginer une piste faite de « wild bits of time », des « pauses » hors d'un temps programmé. (31) On pourrait voir dans l'image de ces brefs moments « sauvages » le domaine particulier de ce que McKay nomme « l'attention poétique » : des espaces de compréhension renouvelée par l'attention poétique, qui s'ajouteraient au flot habituel du sens, qui transformeraient ponctuellement le fil de l'expérience que l'humain fait de son rapport avec la nature sauvage.

La façon qu'a Don McKay d'explorer les relations entre l'humain et la nature sauvage à travers le langage, en mettant l'emphasis sur le caractère *autre* de la nature sauvage, trouve certainement des échos dans les observations de Scott Slovic au sujet de l'expérience de la « conscience » à l'œuvre au cours du travail des écrivains de la nature :

Both nature and writing (the former being an external presence, the latter a process of verbalizing personal experience) demand and contribute to an author's awareness of self and non-self. By confronting "face to face" the separate realm of nature, by becoming aware of its "otherness", the writer implicitly becomes more deeply aware of his or her own dimensions, limitations of form and understanding, and processes of grappling with the unknown. (1996, 352)

En d'autres mots, l'exercice même d'une écriture axée sur la nature pourrait contribuer à une conscience des limites du langage et de ses catégories, et aussi plus largement à prendre conscience des limites de toute appropriation de la nature sauvage par l'esprit humain.

Enfin, on pourrait considérer les allusions à un univers mythologique dans cet essai de McKay dans leurs implications quant aux rapports historiques entre la poésie et le monde. L'image de la métaphore trickster du langage, membre de la communauté mythologique dont le rôle est de contrer la tendance vers l'autorité totale du langage (69-70), avec l'imagerie des mondes humain et sauvage à la fois joints et séparés par une frontière qui se traverse, de part et d'autre, sur un mode poétique, ainsi que les évocations

de performances et d'actes rituels adressés à la nature sauvage concourent ensemble à situer une poésie de la nature contemporaine dans ses rapports avec des pratiques anciennes. Dans un passage de *Vis à Vis* où l'auteur cherche à évoquer la vive émergence de la « nature sauvage » dans le langage au cours d'une pratique poétique, on reconnaît les liens anciens entre shamanisme et poésie<sup>40</sup> :

The *duende* of Lorca : a violent upsurge of the other inside language and art – the arrival of chthonic force with its irrationality, its earthiness, its message that death is just *there*, at your elbow; the dread connection to wilderness along the dark artery of our common mortality. And the 'animal music' of Ted Hughes, that vestige of shamanic power in poetry which can 'make the spirits listen' [...] (93)

Cette poésie animée par la nature sauvage, qui s'énonce à même un monde de forces vivantes, animales, mortelles, peut sembler loin du poème écrit sur la page. Si McKay discute explicitement dans son essai de ce qui se perd dans une traduction de la nature sauvage vers le langage, on pourrait avancer qu'il suggère aussi, implicitement, ce qui se perd dans la traduction de tout phénomène perçu durant « l'attention poétique » vers l'*écriture* du poème – et peut-être plus largement ce qui se perd dans la traduction opérée au fil de l'histoire, de la poésie comme chant, performance, « musique animale » (93), vers une forme consignée par écrit.

Sean Kane, en réfléchissant à ce qu'implique la consignation par l'écriture de récits issus de la tradition orale, avance des idées qui présentent quelque similitude avec la situation où se trouve le poète cherchant à invoquer la « nature sauvage » par écrit :

[Literacy] has been the major means of empowering the individual since Greek times, but the price of that empowerment is the muting and dispersal of other ways of knowing before elucidation of conscious purpose. Among the first qualities of life to be muted by the specialized human power field of literature is the polyphony

---

<sup>40</sup> Max Oelschlaeger considère ces liens entre shaman et poète dans un chapitre de *The Idea of Wilderness* (1991) consacré aux œuvres de deux poètes américains du vingtième siècle : Robinson Jeffers et Gary Snyder. Selon Oelschlaeger, « [t]he wilderness poet calls forth ancient connections of the wild and human worlds that Modernism has obscured. » (244)

of oral myth. Body language, musical accompaniment, the breathing of listeners, the sense of event, the background noises of nature – all these go silent when language becomes a set of visual marks marching across a page. These symbols invoke their own kind of consciousness and authority [...] (Kane, 1998, 245-246)

En nous rappelant l'analogie entre le langage et l'ordinateur que développe McKay dans sa discussion sur l'invisibilité des outils avec lesquels nous interprétons la réalité, on pourrait penser que cette « traduction » supplémentaire de la poésie comme performance adressée à l'autre, comme événement (*live*, dans le vif pourrait-on dire), s'ajoute à la distance entre le langage et la nature sauvage dans une poésie de la nature écrite.

Une poésie de la nature contemporaine, selon McKay, « performs the translation which is at the heart of being human » (29). On pourrait probablement ajouter que le poète de la nature travaille toujours à partir de traductions cumulatives, que le langage en tant qu'*apparatus* tend à produire au fil du temps méta- sur méta-traduction (61), qu'il s'agit de prendre aussi en compte dans les rapports entre l'humain et le monde sauvage. La disposition que McKay nomme « attention poétique », toujours liée de près aux perceptions immédiates, ne cultive certainement pas l'oubli des diverses interprétations qui façonnent les rapports entre l'humain et la nature sauvage; au contraire. La poésie de la nature mise de l'avant dans *Vis à Vis* met visiblement en relation cette tension entre un monde humain façonné et refaçonné par le langage, et une nature sauvage qui lui échappe toujours. Le poète suggère qu'au cours de tels actes poétiques, «[o]ur epistemological dilemma is not resolved [...], but ritualized and explored » (30).

## Conclusion

« So long as we neglect the development of perceptual skills, the world is diminished in equal measure. As our awareness expands, so too does the reality we inhabit. »

Neil Evernden, *The Natural Alien*

### Synthèse

La première oeuvre que nous avons examinée est sans doute celle à la facture la plus classique, et elle présente parmi l'ensemble du corpus étudié le point de vue le plus unifié sur les rapports entre l'humain et la nature. On ne trouve pas dans les histoires naturelles de Pierre Morency les ambivalences qu'on a reconnues de différentes façons dans les trois autres textes. *L'œil américain* illustre clairement l'entreprise caractéristique du *nature writing* qui vise à affiner et élargir l'attention de l'humain parmi la nature dans le but d'y « découvrir » des choses autrement inaperçues. Thomas J. Lyon, dans sa description de ce qui motive les écrivains de la nature, emploie des expressions qu'on peut appliquer directement à *L'œil américain* :

Whatever the artistic means chosen, and whatever the type of essay we may choose to call a certain piece of nature writing, the fundamental goal of the genre is to turn our attention outward to the activity of nature. This is so, across the spectrum. Time and again, the literary record displays the claim that there is a lifting and clarifying of perception inherent in this refocusing, which opens up something like a new world. The sense of wonder conveyed is perhaps very much in the American grain. It may eventually be seen as more important discovery than the finding of new lands. (Lyon, 2001, 25)

Dans *L'œil américain* de Pierre Morency, le monde naturel est présenté d'abord sous l'allure d'un paysage familier et cher à l'auteur : une batture du Saint-Laurent située sur la pointe orientale de l'île d'Orléans. Le naturaliste et poète trouve là un « lieu quasi sauvage [...] à moins d'une heure de la ville de Québec » (Morency, 1989, 21). Ce coin

de nature sauvage à proximité d'un espace urbanisé consiste en une immense étendue limoneuse que la marée basse découvre, où poussent joncs, foin de mer et riz sauvage (27-28); et son allure quelque peu rébarbative en certaines saisons (Morency y voit tôt au printemps un « désert de boue et de glace fondante » (28)) recèle néanmoins des richesses de beauté naturelle pour l'observateur attentif. C'est la présence de nombreux oiseaux de rivages fréquentant ce lieu qui donne son éclat particulier à ce paysage. Aussi, si l'auteur de *L'œil américain* s'intéresse aux diverses espèces animales et végétales qui foisonnent aux environs de la batture, il affiche une prédilection pour ces oiseaux qui animent le paysage – visuel et sonore. Morency propose une exploration de la nature à la fois sur un mode poétique et sur le mode descriptif de l'histoire naturelle (ce qui rapproche l'auteur des naturalistes poètes américains du XIX<sup>e</sup> siècle comme H.D. Thoreau). Dans la tradition scientifique de l'histoire naturelle, le texte de Morency tend à dresser un inventaire de différents savoirs au sujet de chaque animal, plante ou arbre dont il traite; ceci fait en sorte qu'il inclut une grande variété de renseignements issus de diverses sources et aussi de différents modes de connaissance du monde : récits d'explorateurs, traités de botanique, d'entomologie, d'ornithologie, d'ethnologie, carnets de naturalistes, contes et légendes, mythes, observations sur le terrain, anecdotes, poèmes, etc. Le tout est ordonné par la subjectivité surplombante du narrateur. Les nombreuses sources citées s'articulent au propos personnel du narrateur et contribuent à créer dans le texte une multiplication des points de vue, ce qui s'accorde avec le projet affiché de *mieux voir* le monde. L'image du regard, associée à l'activité de « voir », est centrale dans le texte pour figurer l'attitude recherchée par l'auteur devant le monde naturel. L'expression « avoir l'œil américain », qui donne son titre à l'ouvrage, évoque une aptitude à faire preuve

d'une attention active et soutenue parmi la nature. Ce regard actif, ouvert et curieux, l'auteur le compare à un regard « d'explorateur » : il a pour repoussoir dans le texte l'image du promeneur distrait, qui aperçoit à peine la vie tout autour. La disposition d'esprit que Morency associe au regard de l'explorateur implique l'idée d'une *perspective renouvelée*. Celle-ci se montre de différentes façons dans le texte : l'auteur propose de regarder de plus près certains aspects de la nature qui nous sont devenus communs, voire banals et presque invisibles; il suggère aussi de regarder autrement des plantes ou bêtes à propos desquels on aurait une opinion défavorable; puis il invite à considérer les bornes de notre propre expérience sensorielle et perceptive, dans des comparaisons entre les humains et différents animaux.

Les descriptions du monde naturel font souvent appel aux sens des lecteurs (que l'auteur cherche à entraîner avec lui, par l'imagination, dans ses propres excursions sur le terrain). Plusieurs des descriptions du monde animal ont trait aux domaines visuel et sonore, et elles mettent de l'avant la dimension esthétique des rapports entre l'humain et la nature. Celle-ci apparaît riche en « spectacles » de toutes sortes : chants, concerts, ballets, chorégraphies, etc. Les nombreuses évocations du sentiment esthétique éveillé au contact de la nature tendent à mettre en valeur une proximité entre les humains, les paysages et les animaux.

La dimension émotive du rapport à la nature est centrale dans *L'œil américain*. Le monde végétal et animal que découvre l'observateur attentif est certainement intéressant en lui-même, toutefois c'est en grande partie l'émotion puisée dans ces découvertes que recherche le naturaliste poète. Cette émotion, qui prend le plus souvent la forme d'une joie ou d'un émerveillement, a plusieurs sources. La beauté et la grâce perçues dans les

divers aspects du monde naturel en est une. La vitalité et l'exubérance des vies animales et végétales émeuvent aussi le narrateur, qui les perçoit tant dans le foisonnement et l'abondance, que dans l'énergie qui anime le monde vivant et s'exprime de maintes façons : chants animaux, force et endurance, grands voyages des oiseaux migrateurs, vitesse de course ou de vol, acuité sensorielle, etc. Ces phénomènes où se devine l'immense énergie du monde vivant retiennent particulièrement l'attention de l'auteur, et certains passages du texte suggèrent que les humains participent aussi à cette exubérance. La contemplation de « mystères » est aussi source de plaisir; les phénomènes inexplicables, les questions qui le laissent sans réponse face aux comportements ou aux capacités étonnantes de certains animaux deviennent pour le narrateur des occasions de s'émerveiller. Enfin, une dimension émotive, presque affective en fait, apparaît dans quelques anecdotes relatant des moments partagés avec des animaux – surtout des oiseaux. Dans ces moments de jeux, de tentatives de communication, et de cohabitation au quotidien se révèle une dimension intersubjective des relations entre humains et animaux.

Dans l'ensemble, *L'œil américain* fait voir les liens unissant nature et culture, ainsi que les civilisations et leur environnement naturel; ceci de plusieurs façons. D'abord le langage utilisé pour évoquer les caractères, comportements et la vie sociale des animaux tisse des liens entre monde humain et monde animal. Le caractère anthropomorphique des images employées, plutôt que d'être interprété comme une façon de ramener la réalité des animaux observés à une réalité humaine, pourrait sans doute être considéré sous l'angle de « l'hommage » dont discute Don McKay dans *Vis à Vis*. Par ailleurs, Morency, en faisant une grande place dans ses histoires naturelles au folklore animalier, avec ses

contes, légendes et superstitions, montre combien l'imaginaire humain est animé de présences animales. Il suggère par le fait même que l'histoire humaine en est une de coévolution et de cohabitation avec plusieurs espèces. *L'œil américain* porte aussi notre attention sur des relations étroites s'étant tissées entre des sociétés et des espèces végétales ou animales. Ces liens se traduisent par des pratiques culturelles diverses qui associent des humains, des arbres, des insectes, des plantes, des animaux, de manières concrètes ou imaginaires. De plus, l'ouvrage de Morency dresse un large inventaire des usages qu'on a faits, au fil de l'histoire, de certaines plantes et d'arbres (aussi, dans une moindre mesure, de quelques animaux). À travers cet exposé des aliments, remèdes, abris, ustensiles, moyens de transport, techniques d'éclairage, de cuisson, de conservation des aliments, etc. qui ont leur source directement dans la nature, on peut lire les relations inextricables entre nature et culture; plus précisément, Morency fait valoir une espèce de foisonnement culturel né de la conjugaison d'une prodigalité naturelle et d'une ingéniosité humaine. Ces relations étroites entre nature et culture sont figurées dans des mythes que l'auteur inclut à ses histoires naturelles, et qui mettent en scène des animaux ou des arbres qui se montrent des adjuvants à la civilisation.

De ce texte qui emprunte plusieurs points de vue et qui invite de nombreuses voix à se joindre à la voix principale du narrateur, c'est peut-être là ce qui ressort le plus clairement : les mondes naturel et culturel sont intimement liés. Ce constat fait sans doute partie de ces choses qui deviennent plus visibles après un effort d'attention soutenu parmi le monde vivant.

Alors que le texte de Pierre Morency donne le plus souvent à lire une posture d'observateur et spectateur attentif devant la nature, le texte de Robert Lalonde suggère

plutôt l'image d'un humain-participant au cœur d'un univers vivant dans lequel il se trouve immergé. *Le Monde sur le flanc de la truite* présente une exploration personnelle de la nature et de l'écriture, qui s'ancre dans la vie quotidienne au milieu d'un paysage familier composé des jardins, des champs, des bois et du lac aux environs de la maison de l'auteur. Cette campagne des Cantons de l'Est québécois, telle que le représente Lalonde, affiche les caractères d'un espace où cohabitent une population humaine clairsemée, diverses espèces d'animaux, des paysages cultivés ou sauvages; c'est un lieu où se fondent monde humain, monde sauvage, culture, nature, vie de la maison et vie au-dehors. Il se dégage de l'ensemble du texte une forte impression d'affinité et d'harmonie entre l'homme et son environnement naturel. Cependant, une lecture attentive révèle quelques tensions dans cette apparente harmonie.

Il y a une dimension théâtrale au texte de Lalonde, qui met en scène des dialogues et interactions entre le narrateur, les bêtes, les paysages, ainsi que les écrivains dont les livres l'accompagnent au quotidien. Ces interactions entre humain et non-humain, entre réel et imaginaire, sont souvent empreintes d'affection. Des affinités, de l'amitié et une sorte de fraternité s'expriment dans plusieurs moments du récit, et unissent le narrateur à un monde vivant hétéroclite.

L'auteur du *Monde sur le flanc de la truite* s'intéresse principalement au monde tel qu'il est perçu par les sens et interprété par une subjectivité : c'est un monde « réfléchi » qu'il présente. Ces diverses « réflexions » du monde sont parfois les siennes, parfois celles des écrivains qu'il cite au fil de son récit. De toutes ces « créations » du monde, ressort une conception de l'univers vivant caractérisée par « l'extravagance ». Cette expression renvoie dans le texte aux notions d'abondance, de foisonnement des

possibilités, et à l'inextricable complexité des relations unissant toutes choses au sein de l'univers vivant. L'extravagance comporte aussi une part de mystère.

Lalonde affiche le projet d'ouvrir ses sens parmi ce monde extravagant, dans le but d'en témoigner par l'écriture. L'entreprise littéraire est étroitement associée dans ce texte au travail des sens et des perceptions. De plus, l'auteur affirme de maintes façons l'appartenance des livres et des idées au monde physique et sensible. L'image privilégiée par Lalonde pour évoquer le travail sensoriel attentif et l'effort soutenu des perceptions parmi la nature est celle d'une « chasse ». Cette image se décline en diverses battues, traques, embuscades et excursions dans les champs et les bois environnants, où l'homme est à l'affût et cherche à épier et surprendre des vies. Cette chasse, il va sans dire, ne vise pas à mettre à mort les bêtes épiées, mais au contraire à « capturer » leurs gestes, leur allure et leurs qualités vivantes.

L'harmonie qui se dégage des rapports quotidiens entre l'homme et la nature familière qu'il s'emploie à percevoir avec ardeur est quelque peu troublée par certaines évocations d'une séparation, ou des allusions à une solitude toute humaine. Le texte présente à la fois l'humain comme un animal libre, et un être dont la liberté d'animal est entravée. Il suggère également que les humains vivent dans un autre monde que celui des animaux sauvages, auxquels ils se sentent pourtant puissamment attirés. Le narrateur se décrit lui-même comme un être à la fois « bestial et métaphysique ». C'est souvent autour de la notion de « sauvagerie » (que Lalonde emploie dans un sens qui s'apparente à celui de *wilderness* ou de *wildness*) que les tensions entre mondes humain et animal se font sentir dans le récit. Cette notion est marquée d'ambivalence : tantôt chargée d'un sens mélioratif évoquant de beaux élans vitaux, tantôt péjorative et renvoyant à une brutalité

insensée. Aussi l'auteur ne tente ni de démêler les significations des différentes « sauvageries » – au pluriel – qu'abriterait l'humain, ni de mettre au clair la situation singulière des humains qui font à la fois partie du monde sauvage et s'en trouvent séparés. Il laisse plutôt à lire une complexité qui reste entière, voire mystérieuse, au sujet de la condition humaine au sein du monde vivant.

Le langage très imagé du *Monde sur le flanc de la truite* présente de nombreuses métaphores, comparaisons et analogies qui rapprochent humains et animaux. Certaines de ces images sont longuement élaborées et explorent des correspondances perçues par l'auteur entre l'allure ou le comportement des bêtes et certains aspects de l'existence humaine. Il ressort de ces rapprochements l'idée d'une commune mortalité, qui se présente aussi sous la forme atténuée d'une vulnérabilité. Être vivant, c'est être vulnérable, c'est être mortel : voilà ce qui unit en définitive les humains et les animaux que Lalonde met en relation dans ses observations imagées. En outre, l'auteur fait aussi apparaître dans l'imagerie de son texte quelques créatures hybrides humain-animal (dont il participe lui-même). Celles-ci contribuent à atténuer, sur un mode imaginaire, la frontière entre monde humain et monde animal qui est parfois affirmée ailleurs dans le texte. En somme, l'écriture au style fort imagé explore des correspondances entre les humains et divers animaux, et concourt à l'impression générale d'une conjonction entre l'humain et l'ensemble du monde vivant.

L'harmonie qui caractérise le récit des rapports quotidien entre le narrateur et la campagne familière est ponctuellement rompue par des évocations de séjours à la ville. Ces ruptures qui sortent l'homme du monde naturel et de ses rythmes sont éprouvées comme une maladie ou une aliénation. Le retour dans le paysage, après le temps de

séparation, s'avère difficile, et tout indique que la rupture dure au-delà du moment même de la séparation physique. Le « raccord », ou la réunion, de l'homme et de l'univers naturel n'est possible qu'au cours de ces journées d'ardente attention et de vigilance parmi la nature; seulement dans ces moments libres et à l'affût l'homme recommence-t-il à « percevoir » le monde et à ainsi rétablir la continuité entre l'univers et lui-même. Dans ce récit, les humains et l'ensemble du monde naturel existent donc dans des relations à la fois nécessaires et entravées, au sein d'une unité qui demande sans cesse à être rétablie. L'appartenance de l'humain à l'univers sauvage, appartenance qui se perçoit dans une multitude de relations et d'affinités, est néanmoins caractérisée par une singulière solitude. Et c'est apparemment de cette solitude, de cette aliénation toute humaine, que l'attention portée au monde naturel peut, au moins momentanément, délivrer : « Ce n'est qu'à force de bien regarder, qu'à force de voir, qu'on s'apaise, qu'on appartient à nouveau au monde, qu'on comprend, qu'on trouve un peu sa place, étrange et précise, dans l'univers enchamailé. L'attention sauve [...] » (Lalonde, 153). L'auteur affirme ailleurs tout simplement : « Je ne me vois pas, je ne me regarde plus : je vois le monde, je suis sauvé. » (155)

Le texte de Sharon Butala que nous avons examiné présente en quelque sorte l'*apprentissage* de cette appartenance de l'humain au monde naturel qui est posée dans le texte de Lalonde. Dans *The Perfection of the Morning*, l'auteure explore, à partir de sa propre expérience, la possibilité de développer une relation avec le monde naturel; et cette relation apparaît transformatrice pour l'individu. Butala considère la Nature (avec la majuscule tout au long de son texte) en tant qu'une réalité qui dépasse l'univers physique

observable, comme une présence avec laquelle l'humain peut entretenir des rapports intersubjectifs.

L'auteure prend soin de situer son propos en contexte. Le caractère autobiographique de son récit – qui inclut de nombreux renseignements sur son propre bagage éducatif, familial, social et culturel – ainsi que les informations fournies sur les caractéristiques et l'histoire de la région où se déroule le récit ancrent sa réflexion dans un ensemble de situations particulières. La subjectivité de la narratrice est donc explicitement énoncée, et sa discussion sur les rapports entre l'humain et la Nature affiche les particularités du contexte où elle s'inscrit; ce qui n'exclut pas que l'auteure suggère la possibilité de tirer des conclusions excédant ce contexte, et qu'elle exprime son jugement critique à propos de certains aspects du rapport qu'entretient la société nord-américaine contemporaine avec le monde naturel.

L'histoire de cet apprentissage d'une relation avec la Nature est plus précisément celle du rapport que développe l'auteure, au fil de sa vie adulte, avec le paysage des Grandes Plaines dans le sud-ouest de la Saskatchewan. Butala situe et décrit ce paysage singulier dans la préface de *The Perfection of the Morning*. Au seuil du récit, on fait donc connaissance avec ce haut plateau où la végétation est constituée d'herbes et, en quelques endroits où le relief leur est propice, de buissons et de rares arbres. Cette région des vastes Plaines de l'Amérique du Nord en est une de climat extrême : c'est un lieu aride, battu presque constamment par des vents qui amènent blizzards en hiver et tornades en été. La topographie et le type de végétation n'offrent que très peu d'abri contre ces vents ou contre le soleil parfois brûlant. L'auteure découvre là un espace à la fois « magnifique » et sous certains aspects « terrible » (Butala, xiii), un paysage

immense et dépouillé dont la beauté a un caractère élémentaire (c'est la terre et le ciel à perte de vue) qui produit sur elle une vive impression. Elle se rappelle : « It seemed to me that I had at last found the one true landscape, the place where sun, moon and stars could shine free, lending their light to the pale grasses [...]. I had never seen such beauty. » (xi)

La singularité de ce paysage où se confondent ciel et terre évoque pour l'auteure la possibilité d'une dimension métaphysique au-delà du paysage visible, et l'entraîne dans une exploration de rapports avec la Nature qui passent par le domaine du rêve, des visions et du mythe. Aussi le récit oscille-t-il entre des observations, méditations et anecdotes ancrées dans l'expérience concrète et physique de la vie quotidienne dans ce paysage, et d'autres concernant des phénomènes plus difficiles à saisir ou expliquer à partir du bagage éducatif et culturel de l'auteure. Ceci donne une tournure particulière à son discours; en effet, l'écriture se fait descriptive, explicative, analytique, dans un effort manifeste pour traduire et mettre au clair dans un langage rationnel des expériences et phénomènes qui sont à la fois inédits pour l'auteure elle-même, et hors du champ des savoirs et des discours qui prévalent dans la société nord-américaine de ses contemporains. C'est en grande partie dans l'univers culturel des Premières Nations ayant habité ce paysage des Grandes Plaines au fil du temps que la narratrice trouve des éléments de compréhension qui l'aident à réfléchir à ces différents modes de connaissance (elle écrit : « way of knowing » (121) ou encore « another way of gathering information about the world » (123)) qui lui semblent transformer ses propres expériences perceptives à mesure que se développe sa relation avec le paysage.

Le point de vue de la narratrice sur les rapports entre humain et Nature en est un *en transformation* tout au long du texte, et il se montre comme tel. Le récit se présente à la

fois comme celui du passage d'un mode de vie urbain (dans un milieu universitaire) à un mode de vie rural (sur un ranch), d'une existence à distance du monde naturel vers une existence immergée dans le monde naturel, et comme un retour à la Nature. Sous quelque angle qu'on l'envisage, c'est toujours une transformation de l'expérience perceptive, de la vision du monde et de la façon de comprendre la place de l'humain dans la Nature qui se lit dans *The Perfection of the Morning*. L'auteure insiste sur l'ampleur de ces changements, ainsi que sur son étonnement devant l'effet qu'opère sur elle ce contact prolongé avec le paysage des Plaines; elle écrit : « My very atoms would be rearranged. » (57) C'est en grande partie la reconnaissance de cet effet transformateur de la Nature sur l'individu qui lance parfois l'auteure dans des réflexions sur la place des populations rurales dans la société nord-américaine, ou sur la possibilité de réveiller et cultiver des capacités perceptives humaines émoussées par une existence dans des environnements artificiels. Son apprentissage d'une façon de vivre immergée dans un environnement naturel, parmi une communauté traditionnelle de ranchers et fermiers, se déroule durant une période où un ensemble de facteurs économiques, sociaux et politiques bouleverse le mode de vie de cette communauté. Ces circonstances entraînent l'auteure à réfléchir aux conséquences de la dépopulation des campagnes, de l'industrialisation de l'agriculture, et de l'effritement des communautés vivant et travaillant au quotidien, de génération en génération, dans un même paysage. C'est la perte des modes de connaissance et des savoirs acquis dans de tels rapports étroits entre des populations humaines et des environnements naturels qui se trouve au cœur des préoccupations qu'exprime Butala dans son texte. Dans cette optique, l'intérêt que porte l'auteure aux cultures des Premières Nations rejoint celui qu'elle porte aux communautés rurales traditionnelles;

dans les deux cas, Butala considère les savoirs et les conceptions des rapports entre l'humain et la Nature dont ces groupes sont dépositaires. L'opposition qui se dessine tout au long du texte entre monde urbain et monde rural, entre modes de vie détachés de la Nature et modes de vie immergés dans la Nature, sert surtout à faire valoir ce qui se perd peut-être, en termes d'expériences humaines, d'acuité perceptive, de savoirs, et de visions du monde, dans le mouvement continu de nos sociétés vers l'urbanisation et la dépopulation des campagnes.

Bien qu'ancré dans la réalité concrète de la vie sur le ranch et les caractéristiques physiques du paysage des Grandes Plaines, le récit de Sharon Butala affiche une prédilection pour l'univers des visions, des rêves et du mythe. Ceci est particulièrement remarquable dans les épisodes mettant en scène des animaux. Les rapports concrets aux bêtes du ranch passent surtout par l'intermédiaire du personnage de Peter, ayant lui-même passé toute sa vie dans ce paysage. Les rapports personnels de la narratrice avec le monde animal sont interprétés, en grande partie, dans une perspective mythique. Quelques rêves habités d'esprits animaux occupent une place importante dans le récit. Ces esprits animaux sont considérés – dans une perspective parente de l'animisme – comme des émissaires de la Nature, porteurs d'un enseignement qu'il revient à la rêveuse de déchiffrer et comprendre. Le livre est placé sous le signe de l'esprit coyote, et lui est adressé comme dans un dialogue : «This book is my response to that emissary of Nature, the dream coyote, and to what I think was his message to me » (21). Cette façon particulière de concevoir les relations entre l'humain, le monde physique et le monde métaphysique au sein de la Nature teinte de nuances mythiques plusieurs passages du texte concernant les animaux. Aussi, les épisodes mettant en scène la narratrice avec des

animaux sauvages rencontrés sur la prairie représentent bien sa position singulière dans le paysage : comme au seuil des mondes physique et métaphysique, visible et invisible, explicable et inexplicable. La notion de mystère traverse l'ensemble du discours de Butala sur les relations entre l'humain et la Nature, si bien que c'est sur l'importance qu'elle accorde à ce mystère que se clôt le récit : « I understand how much more there is to the world than meets the eye » (191).

Si la réflexion sur les rapports entre l'humain et son environnement naturel dans *The Perfection of the Morning* porte la marque du contexte particulier d'une crise bouleversant une communauté rurale dans le sud-ouest de la Saskatchewan, l'essai de Don McKay s'inscrit explicitement dans le contexte d'une crise environnementale globale. L'auteur de *Vis à Vis* réfléchit à la pratique d'une poésie de la nature au seuil du vingt-et-unième siècle, dans un monde où le rapport qu'entretiennent les humains avec l'ensemble de l'écosphère est fort problématique. Alors que chacun des trois autres textes que nous avons étudiés s'ancre dans un paysage distinct dont les caractéristiques imprègnent la représentation des relations entre l'humain et la nature, le propos de *Vis à Vis* se développe à partir d'une situation concernant la planète entière. Certains lieux sont évoqués succinctement (la côte du Nouveau-Brunswick où l'auteur observe des corbeaux, une terrasse quelque part sur la côte ouest canadienne où l'auteur voit pour la première fois une espèce de mésange), cependant ces lieux ne jouent pas un rôle primordial dans le récit. Plutôt qu'un paysage particulier, c'est un type de rapports entre les humains et l'ensemble de la nature qui sert de point d'ancrage dans ce texte.

Le vocabulaire et les concepts que l'auteur met en place aux fins de sa discussion s'inspirent en grande partie de la philosophie de Heidegger, et se rattachent généralement

à l'idée d'une conception du monde naturel en termes de sa seule utilité, du seul usage humain. McKay perçoit une tendance de sa culture contemporaine vers une appropriation totale du monde naturel; et il met cette tendance en relation avec une certaine conception des rapports entre le langage et le monde. C'est autour de la notion de *wilderness*, que McKay définit comme « the capacity of all things to elude the mind's appropriations » (21), que l'auteur réfléchit à une poésie de la nature qui prenne en compte, consciemment, l'anthropocentrisme inhérent à toute représentation humaine de la nature sauvage, et qui célèbre du même coup le caractère « autre » de cette dernière. McKay insiste en effet sur la reconnaissance d'une disjonction entre le monde humain et la nature sauvage. Ceci l'amène à poser une distinction entre « l'attention poétique » à l'œuvre dans sa propre pratique d'une poésie de la nature, et « l'inspiration romantique » qui fait plutôt appel à un désir d'unité. L'auteur décrit la disposition d'esprit qu'il nomme « attention poétique » comme une espèce de connaissance qui est sans désir de posséder, et qui reste en contact avec les perceptions – même au cours du travail langagier requis par la poésie. (26-27)

On notera que le recueil de McKay conjugue des éléments théoriques, philosophiques, anecdotiques et poétiques. La discussion quelque peu abstraite sur les rapports entre langage et nature sauvage se trouve incarnée par des mises en scènes anecdotiques. L'auteur s'applique à nuancer des conceptions théoriques avec des expériences personnelles ou des intuitions. Ces derniers aspects de son écriture mettent en évidence – et mettent en œuvre aussi – l'importance qu'il accorde à un mouvement entre le langage et le monde, entre les catégories conceptuelles et les perceptions immédiates.

La notion de « traduction » est centrale dans la conception des rapports entre l'humain et la nature sauvage exposée dans *Vis à Vis*. En tant qu'humains, lorsqu'il s'agit de dire ou de représenter une mésange, une montagne ou un lac, peu importe l'attention qu'on porte à leur réalité même, nous sommes toujours des « traducteurs » de leur être. Dans cette optique, McKay avance qu'une poésie de la nature doit prendre en compte la traduction qui est au cœur de l'expérience humaine, et la « performer » en toute conscience. (29)

L'auteur pose donc d'une part un monde humain façonné par le langage et, d'autre part une « nature sauvage » qui le précède et l'excède, qui échappe aux catégories conceptuelles qu'on lui attribue. Toutefois, le poète conçoit des possibilités d'*échange* entre les deux mondes, sur un mode poétique. Les figures de l'apostrophe et de la métaphore sont abordées en tant qu'elles participent à de tels échanges. La métaphore, selon McKay, peut être vue comme une espèce de trickster du langage, une figure qui circule librement entre langage et nature sauvage, et qui permet une connaissance du monde à chaque fois renouvelée par une sorte d'injection de *wilderness* dans les codes langagiers.

L'auteur de *Vis à Vis* recourt justement à quelques métaphores pour illustrer son propos; celles-ci sont souvent animales. Dans la poésie de la nature, avance-t-il, le langage développe l'envie de bousculer son caractère d'outil pour plutôt se comporter comme un animal. Le premier essai du recueil met en place un réseau d'images autour de la figure du corbeau, qui se déploie au fil du texte pour former un ensemble associant de maintes façons le corbeau avec le monde humain, le monde sauvage, le langage et la métaphore. Le troisième essai, pour sa part, met en scène des mésanges aux

comportements familiers qui illustrent la réflexion de l'auteur au sujet des rapports entre le monde humain et la nature sauvage. Les corbeaux comme les mésanges du texte présentent à la fois des caractères associés au monde humain et au monde sauvage; ces oiseaux figurent des possibilités de passages et d'échanges d'un monde à l'autre, sur le mode poétique.

En somme, c'est beaucoup cette notion d'*échange* qui ressort à la lecture de *Vis à Vis*; McKay en discute sous plusieurs angles. C'est visiblement pour corriger un rapport de l'humain à la nature sauvage perçu comme à sens unique (un rapport d'appropriation) que le poète de la nature propose d'*envisager* la nature sauvage plutôt que de s'arrêter à la nommer. C'est dans le même esprit qu'il suggère de concevoir la poésie de la nature comme une performance *adressée à l'autre*, et qu'il considère l'*hommage* que rendent certaines expressions poétiques d'une ressemblance humaine perçue dans la nature sauvage.

L'échange entre le monde humain et la nature sauvage qui lui est toujours « autre » est posé dans l'ouvrage de McKay non pas comme une certitude, mais plutôt comme une question qui reste ouverte, une possibilité qu'il nous revient, en tant qu'humains, d'envisager : « Are we not right to sense, in such meetings, that envisaging flows both ways? » (101)

### « La formidable imagination de l'univers »

Dans l'essai de Neil Evernden, *The Natural Alien*, auquel nous nous sommes référés tout au long de cette étude, l'auteur considère les avantages d'une approche phénoménologique du monde et avance : « if nothing else, phenomenology should alert

us to the perils of assuming that there can only be one ‘right’ version of reality » (1993, 73). Puis, se référant à Nelson Goodman, il explique :

There are many ways the world is, many facets of reality to be explored. And it is through discovering as many of these ways as possible that one achieves an approximation of the world. ‘For me, there is no way which is the way the world is; and so of course no description can capture it. *But there are many ways the world is, and every true description captures one of them.*’ (Evernden citant Goodman, 73-74, je souligne)

Dans cet esprit, on pourrait avancer que chacun des écrits de la nature que nous avons examinés consigne une telle description du monde. Plus encore, chacune de ces descriptions personnelles incorpore à sa façon une diversité de points de vue, suggérant par le fait même cette idée – *there are many ways the world is*. Le regard ouvert et attentif de *L’œil américain* multiplie les perspectives sur le monde naturel, et met de l’avant tout particulièrement la combinaison des points de vue du naturaliste et du poète, articulant constamment science et lyrisme, observations factuelles et contemplation poétique. Les histoires naturelles de Pierre Morency racontent les découvertes d’un naturaliste-poète explorant une nature familière comme il explorerait un territoire nouveau, avec une curiosité et une émotion sans cesse tournées vers cette « extraordinaire jubilation » à laquelle le monde vivant nous invite à puiser. Dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, la voix du narrateur est celle d’un acteur et écrivain, se mettant en scène parmi cet univers vivant au sein duquel il interagit et dialogue avec divers personnages, qui sont des paysages, des animaux, des auteurs présents à travers leurs œuvres, des amis et des proches humains ou non-humains. Le narrateur se montre également un « chasseur » : aux aguets, à l’affût, dans un effort pour surprendre des vies et percevoir maintes manifestations de cet univers vivant dont il cherche à témoigner par l’écriture. La réalité dont son œuvre témoigne est celle perçue, réfléchie, interprétée par

sa subjectivité particulière; cette interprétation donne à lire de multiples affinités et correspondances entre les humains et l'univers «extravagant» dont ils font inextricablement partie. La narratrice de *The Perfection of the Morning* se présente comme une apprentie dans la Nature. Dans l'apprentissage qu'elle relate, les enseignements émanent de la Nature elle-même et il faut surtout apprendre à devenir disponible et réceptif à ces subtiles influences qu'exerce le monde naturel sur l'être humain. Butala considère l'importance des rêves et visions dans les rapports entre l'humain et une Nature qui s'adresse parfois aux rêveurs par l'intermédiaire d'émissaires animaux ou de visions extraordinaires qu'il s'agit de déchiffrer. Les Grandes Plaines, vaste étendue de terre et de ciel, où la narratrice marche, vit et rêve, constituent le paysage idéal pour évoquer cet espace au seuil des mondes physique et métaphysique, au seuil aussi d'une connaissance qui passerait à l'horizon de ces deux mondes. Dans sa façon «d'envisager» la nature, l'auteur de *Vis à Vis* suggère la possibilité de faire échec à une appropriation effrénée de la planète, dans un mouvement d'échanges entre un monde humain façonné par le langage et la «nature sauvage» du monde. Don McKay affiche d'emblée que c'est en tant que poète de la nature qu'il réfléchit au fil de ces essais, avec les rapports particuliers que cette vocation implique entre la subjectivité du poète et le monde naturel à mettre en mots. Néanmoins, *Vis à Vis* prend aussi en compte, plus généralement, les relations entre les humains et la nature sauvage, et met en lumière l'activité de traduction au cœur de ces relations. Traduire, c'est entre autres choses «exprimer, de façon plus ou moins directe, en utilisant les moyens du langage ou d'un art». La vocation particulière du poète de la nature rejoint donc une condition fondamentale de l'humanité dans ses relations à l'ensemble du monde naturel; en

insistant sur la médiation par le langage dans les rapports entre les humains et la nature, l'auteur fait valoir que l'être humain est forcément « traducteur » des réalités sauvages qu'il articule par le langage.

L'image centrale servant à illustrer la notion d'une conscience active parmi le monde naturel est distincte dans chacun des quatre textes que nous avons étudiés. Ainsi, comme nous l'a montré notre lecture, le « voir » de Morency, le « percevoir » de Lalonde, les « visions » de Butala et l'acte d'« envisager » chez McKay figurent différentes manières d'engager ou de concevoir les rapports entre humain et nature. De plus, l'éthos de chaque œuvre tend à mettre de l'avant un rapport à la nature spécifique, privilégié parmi d'autres possibles par chaque auteur. Les figures du naturaliste-poète explorant le monde naturel comme un territoire toujours nouveau, de l'acteur-chasseur-écrivain à l'affût parmi l'extravagant univers vivant dont il cherche à témoigner, de l'apprentie à l'écoute d'une Nature porteuse d'enseignements, et du poète de la nature cherchant à comprendre l'acte de traduction au cœur des rapports entre êtres de langage et nature sauvage mettent toutes en lumière différents aspects des relations entre monde humain et monde naturel. Dans ces écrits de la nature très différents les uns des autres, chaque auteur ajoute sa propre compréhension des relations entre l'humain et la nature au vaste ensemble des descriptions fragmentaires par lesquelles nous approchons la réalité.

Si des caractéristiques particulières à chacun des textes sont apparues au fil de la lecture, il ressort aussi quelques éléments communs sur lesquels nous souhaitons revenir brièvement en terminant cette étude.

Dans les quatre textes étudiés, la notion de mystère est évoquée pour qualifier une certaine dimension des relations entre l'humain et la nature. Chez Morency, la

contemplation des énigmes et mystères que constituent pour l'esprit humain les phénomènes naturels inexplicables se lit comme une des sources de plaisir à puiser dans la nature. Chez Lalonde, l'univers vivant est énoncé dans sa familiarité et aussi sous ses aspects complexes et insondables. La condition singulière des humains au sein de cet univers, tout particulièrement dans leurs liens ambivalents avec le monde animal, est également présentée comme comportant une part de mystère – que l'auteur ne cherche pas à élucider, mais dont il tente plutôt de témoigner par l'écriture. On se rappellera que se dessinait dans *Le Monde sur le flanc de la truite* un rapport de quasi-équivalence entre les idées attachées aux termes « sauvage », « extravagant » et « mystérieux », qui servent à qualifier tout autant l'humain que l'ensemble de l'univers vivant. Dans le texte de Butala, une grande part des relations entre l'humain et la Nature relève du mystère. L'intérêt marqué de l'auteure pour la dimension métaphysique de la Nature, les affinités de sa pensée avec une vision animiste du monde, son intérêt porté aux divers modes de perception ou communication inusités ou méconnus par la culture contemporaine d'où elle adresse son récit, ainsi que sa prédilection pour les domaines du mythe et du rêve tendent vers une reconnaissance des forces, influences ou phénomènes échappant à une pleine compréhension humaine. Butala fait explicitement référence au « puissant mystère » des prairies sauvages (126) qui éveillent en elle un savoir prenant la forme de questions plutôt que de réponses (148). Son récit se termine dans une ouverture sur ces questions : « I understand how much more there is to the world than meets the eye » (191). Enfin, dans le texte de McKay, la notion de mystère affleure d'abord dans la description que fait l'auteur de la disposition d'esprit qu'il nomme « attention poétique ». Cette sorte d'empressement perceptif du poète de la nature que McKay décrit brièvement

reste plutôt indicible, voire quelque peu secrète : « it does not really wish to be talked about » (26); de sorte qu'il semble que malgré l'exposé de McKay sur les rapports entre le poète et la nature sauvage, le point crucial qu'est cette disposition du poète de la nature à l'égard du monde à traduire demeure – par définition – en partie caché et inexprimable. Par ailleurs on pourrait avancer que le mystère, bien qu'il ne soit pas nommé comme tel, imprègne la conception de la « nature sauvage » (*wilderness*) mise de l'avant par *Vis à Vis*. McKay propose d'entendre par *wilderness* « the capacity of all things to elude the mind's appropriations » (21). Ainsi cette « nature sauvage » inhérente à toute chose, qui échappe toujours au moins en partie à la compréhension par l'esprit humain, s'apparente au mystère en tant qu'elle constitue ce qui reste inaccessible à la raison.

Il nous semble remarquable que quatre textes aussi différents les uns des autres dans leurs façons de raconter les rapports entre l'humain et la nature laissent tous entendre (ou sous-entendre, pourrait-on dire dans le cas de McKay) l'importance accordée à un mystère perçu dans ces rapports. L'affirmation de cette dimension mystérieuse s'accorde dans chaque écrit, il faut le souligner, à une connaissance du monde naturel passant par des savoirs scientifiques, des méthodes empiriques ou des observations et expériences directes – autrement dit : des moyens concrets d'approcher et saisir ce qui peut être connu. C'est précisément l'énonciation d'un mystère perçu dans la relation entre humain et nature sauvage (avec la valeur méliorative qui lui est attachée) en tant qu'elle se conjugue à l'énonciation de rapports bâtis sur des savoirs concrets, des connaissances vérifiables ou des observations porteuses de certitudes qui nous semble intéressante.

Cette notion d'un mystère perçu par le sujet humain engagé dans une rencontre avec le monde naturel peut être liée à quelques autres éléments communs aux quatre textes. Il semble que l'importance accordée dans le corpus étudié à la métaphore (et plus largement à l'écriture ou la pensée par images, incluant l'anthropomorphisme) ainsi qu'au domaine du mythe constitue une façon d'aborder par des moyens littéraires les aspects des rapports entre l'humain et la nature qui restent difficiles à saisir par des approches de la réalité plus strictement rationnelles. McKay, dans sa longue discussion sur la métaphore, ce « trickster » passant librement entre le monde humain du langage et celui de la nature sauvage, évoque bien les limites de la raison soi-disant objective lorsqu'il s'agit de mettre en mots certains phénomènes naturels ainsi que l'impression qu'ils laissent sur le témoin humain. L'argumentation de *Vis à Vis* repose en grande partie sur des images (l'outil qui veut se comporter comme un animal, par exemple), particulièrement sur une imagerie tirée de la mythologie (l'univers apparaît sous la forme de deux domaines distincts séparés par une frontière qui peut être franchie en des circonstances particulières), notamment celle de la culture Haida (la métaphore est le corbeau-trickster du langage). La discussion (elle-même métaphorique) sur la métaphore est centrale dans la réflexion de McKay sur les rapports entre les humains et la nature sauvage.

Le texte de Sharon Butala, nous l'avons souligné dans notre lecture, ne recourt pas à une prose particulièrement imagée; cependant la représentation de la Nature qu'il met de l'avant repose en grande partie sur une conception mythique (donc métaphorique) du monde. On se souviendra qu'au fil de *The Perfection of the Morning*, le paysage des Grandes Plaines semble s'ouvrir sur « quelque chose de mystérieux », ce qui est

précisément le sujet des mythes selon la perspective que nous avons empruntée à Sean Kane (1998) dans son essai *Wisdom of the Myhtellers*. Les nombreuses incursions du récit de Butala dans un domaine qu'elle identifie au « temps du rêve » (*dreamtime*) font en sorte que bien que l'auteure recourt à une écriture descriptive et explicative qui se veut manifestement le plus claire possible, elle s'applique souvent à rendre compte d'une réalité qui par sa nature échappe à une pleine explication.

Dans *Le Monde sur le flanc de la truite*, la façon qu'a l'auteur d'interpréter en son langage très imagé les correspondances perçues entre les humains et les autres vivants – en particulier des animaux – nous a conduits à une discussion sur le style figuratif, la métaphore et la « rationalité imaginative » (Lakoff & Johnson, 2003). Les auteurs de *Metaphors We Live By* suggèrent que les métaphores dépassent l'opposition entre objectivisme et subjectivisme, procédant à la fois de la raison et de l'imagination et constituant un des outils conceptuels les plus utiles *pour saisir au moins en partie ce qui ne peut être saisi entièrement* (notamment, les expériences relevant du sentiment, de l'esthétique, de la morale et de la spiritualité) (Lakoff & Johnson, 192-193). Les auteurs avancent que l'importance de la pensée métaphorique pour la compréhension humaine de certains phénomènes est telle qu'on pourrait envisager la métaphore comme un de nos sens, au même titre que la vue ou le toucher, *puisque'elle nous permet de percevoir certaines réalités autrement imperceptibles* (239). Vu sous cet angle, le projet affirmé tout au long du texte de Robert Lalonde d'exercer ses sens et d'affiner ses perceptions parmi le monde vivant s'accorde manifestement avec l'usage constant de la « rationalité imaginative » dans le but de saisir et traduire les correspondances perçues par l'auteur entre les humains, les paysages, les animaux et l'univers tout entier. En fait, on pourrait

suggérer que dans l'ensemble des écrits de la nature, cette « perception métaphorique » participe à l'exercice de la conscience attentive du sujet humain parmi le monde naturel – en conjonction avec l'usage des autres sens et de différents modes de connaissance.

Les histoires naturelles de Pierre Morency quant à elles accordent constamment la raison plus objective des sciences, de l'histoire naturelle, des faits observables, des descriptions et inventaires avec la rationalité imaginative du poète contemplant les beautés, l'étonnante vitalité et les mystères du monde naturel. Là où l'approche et le langage du naturaliste ne conviennent plus à exprimer certains aspects de la nature observée ainsi que leur effet sur l'observateur humain, l'approche et le langage du poète prennent le relais; de sorte que la langue précise du naturaliste et celle imagée du poète se complètent tout au long des histoires naturelles pour traduire une relation à la nature qui ne saurait être univoque.

On remarquera enfin que parmi les diverses expressions d'une pensée par images employée pour évoquer certaines relations entre les mondes humain, animal et naturel, l'*anthropomorphisme* apparaît de différentes façons dans les quatre écrits étudiés. Dans certains cas la question de la légitimité d'une pensée dite anthropomorphique à l'égard du non-humain (en particulier des animaux) est soulevée par les auteurs. Pierre Morency n'hésite pas à attribuer aux animaux de ses histoires naturelles des qualités, comportements ou traits de caractère qu'on associe plus spécifiquement aux humains. Le naturaliste-poète est conscient du malaise que peuvent soulever de telles représentations : « Certains esprits rigides ont coutume de fustiger les audacieux qui prêtent parfois aux animaux des émotions et des comportements réservés aux seuls humains. » (Morency, 1989, 214-215) Au fil de notre lecture, nous nous sommes référés aux arguments de la

philosophe Mary Midgley (1998) sur cette question. Cette dernière juge que l'emploi d'un langage désignant des émotions, comportements ou attitudes que l'on reconnaît chez les humains pour décrire certains aspects de la vie des animaux est tout à fait correct et légitime puisque le langage des humains s'est développé dans des communautés mixtes, et non pas exclusivement humaines, et que donc ce langage s'est adapté dès le début à la description des attitudes ou émotions autant humaines que non-humaines. (Midgley, 124)

À ce moment-ci de notre étude, c'est à John Berger (1991) que nous nous référons pour éclairer davantage ce malaise ressenti autour des représentations anthropomorphiques du monde animal. Dans un essai intitulé *Why Look At Animals?*, Berger s'intéresse à la profonde transformation survenue dans les rapports entre humains et animaux au courant des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Dans une perspective historique, l'auteur considère l'*Histoire des Animaux* d'Aristote en tant que premier ouvrage majeur d'étude comparative sur l'humain et l'animal; il reproduit un extrait de l'ouvrage d'Aristote comparant notamment les tempéraments doux, colériques ou sagaces des humains et des animaux, puis il commente :

To most modern "educated" readers, this passage, I think, will seem noble but too anthropomorphic. Gentleness, cross-temper, sagacity, they would argue, are not moral qualities which can be ascribed to animals. And the behaviourists would support this objection.

*Until the 19th century, however, anthropomorphism was integral to the relation between man and animal and was an expression of their proximity. Anthropomorphism was the residue of the continuous use of animal metaphor. In the last two centuries, animals have gradually disappeared. Today we live without them. And in this new solitude, anthropomorphism makes us doubly uneasy.* (Berger, 1991, 11, je souligne)

Ce que John Berger met en évidence dans ce passage, c'est la situation singulière, sur l'horizon de l'histoire humaine, des sociétés du 20<sup>e</sup> siècle à l'égard du monde animal. L'expérience courante, quotidienne, familière et variée de rapports avec des animaux est

extrêmement réduite dans nos sociétés contemporaines où la présence des bêtes est de plus en plus marginalisée. Cependant la longue histoire de cohabitation et de proximité entre les humains et le monde animal continue d'imprégner l'imagination et le langage. Berger remarque à ce sujet : « The cultural marginalisation of animal is, of course, a more complex process than their physical marginalisation. The animals of the mind cannot be so easily dispersed. Sayings, dreams, games, stories, superstitions, the language itself, recall them. » (15) Considérées sous cet angle, les expressions anthropomorphiques dans nos façons de dire les liens perçus entre les humains et divers animaux ne constituent pas la faute que certaines approches philosophiques ou scientifiques (le behaviorisme notamment) dénoncent, mais témoignent plutôt d'une proximité dont la mémoire est prégnante et continue d'habiter le langage.

C'est certainement dans ce sens que Don McKay, dans *Vis à Vis*, propose d'envisager l'anthropomorphisme de certaines images employées pour qualifier des êtres non-humains sous l'angle de « l'hommage ». Par ailleurs, dans le texte de Lalonde l'anthropomorphisme s'inscrit sans heurts parmi tout un réseau d'images soulignant les multiples affinités entre l'humain et l'ensemble de l'univers vivant; aussi les animaux sont-ils décrits en des termes renvoyant à des caractéristiques humaines tout autant que les humains sont évoqués sous des aspects animaux. Enfin, on pourrait avancer que dans *The Perfection of the Morning* l'auteure apprend à habiter un paysage (et un mode de vie) où la marginalisation moderne des animaux, qu'évoque Berger dans l'essai cité, n'est pas réalisée. C'est-à-dire que l'auteure témoigne de son accès à un monde où la proximité de la Nature, et des animaux en particulier, est encore une expérience quotidienne vive. Des interactions familières se développent avec les animaux domestiques, en même temps que

des communications extraordinaires se produisent entre la narratrice et des animaux sauvages ou des esprits-animaux. La Nature devient une présence constante, elle est personnifiée et dotée de subjectivité tout au long du récit. Dans un contexte tel que le raconte Sharon Butala, le recours à des expressions anthropomorphiques pour nommer certaines expériences vécues dans le paysage des Grandes Plaines relève sans doute au moins en partie d'une proximité *ravivée* entre les humains, les animaux et la Nature entière.

En somme, nous remarquons que les quatre textes étudiés convoquent tous à leur façon, et parmi un ensemble varié d'approches et de conceptions de la nature, l'idée d'une dimension mystérieuse perçue dans la relation au monde naturel, dimension dont l'expression passe le plus souvent par une pensée métaphorique, débouchant sur des approches poétiques ou mythiques du monde, et incluant des représentations anthropomorphiques de la nature, tout particulièrement des animaux.

Chaque écrit de la nature témoigne de la recherche active d'une « rencontre » personnelle, subjective, avec le monde naturel. Le travail de conscience et de perception impliqué dans cette relation recherchée avec la nature emprunte diverses voies. Nous l'avons vu au fil de notre lecture, les écrivains vont à la rencontre des paysages et des animaux dans une fréquentation familière ou des observations ponctuelles, par le biais de savoirs issus des sciences ou de l'histoire naturelle, à travers la philosophie, l'histoire, le folklore, les contes et légendes, la poésie, le rêve... Ils parcourent longuement le terrain, marchant, vivant, écrivant dehors. Ils parcourent aussi les livres qui racontent la nature depuis plusieurs points de vue et selon différents modes du langage.

Leur façon de s'engager dans une relation avec le monde naturel pour ensuite en témoigner par l'écriture sous-entend toujours cette idée (citée plus tôt) : « *there are many ways the world is* ». Les quatre œuvres étudiées dans cette thèse donnent à lire, chacune selon ses propres procédés, une interaction entre différentes voix et différents points de vue au sein du monde naturel vers lequel ils portent leur attention, et aussi parmi un ensemble de modes de connaissance et une diversité d'approches de la nature. Dans ces récits se côtoient, sans s'exclure les unes les autres, non seulement différentes conceptions de la nature ainsi que diverses sources citées ou invoquées formant un riche intertexte, mais se côtoient aussi l'explicable et l'inexplicable, le visible et le caché, l'observation et l'imagination. Cet échange lisible entre ce qui est perçu ou compris (on a noté en introduction que ces deux activités sont inextricablement liées) et ce qui excède la perception et la compréhension humaines participe aussi à la dimension dialogique de ces textes.

La multiplication des voix, des perspectives, des registres de langages, des sources citées, des conceptions des rapports entre les humains, le monde animal et l'ensemble du monde naturel contribue chaque fois à la formulation d'un récit qui ne tend pas vers une unique conclusion, mais qui reste plutôt ouvert. Ceci s'inscrit tout à fait dans l'esprit de ce caractère dialogique que nous reconnaissons, à l'instar de Micheal J. McDowell (1996), dans le corpus des écrits de la nature. Notre lecture des œuvres de Morency, Lalonde, Butala et McKay nous a révélé des représentations des rapports entre le monde humain et le monde naturel elles-mêmes ouvertes sur d'autres représentations.

Les écrits de la nature que nous avons examinés peignent un tableau – toujours inachevé – où se tissent ensemble différentes conceptions de la nature et des liens qui

nous y unissent, donnant à percevoir aux lecteurs la complexité des rapports qu'entretient la conscience humaine « avec la formidable imagination de l'univers » (Lalonde, 111), dont participe bien sûr l'imagination humaine.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

BUTALA, Sharon (1995), *The Perfection of the Morning : An Apprenticeship in Nature*, Harper Perennial.

LALONDE, Robert (1997), *Le Monde sur le flanc de la truite : Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Boréal.

MCKAY, Don (2001), *Vis à Vis : Field Notes on Poetry & Wilderness*, illustrations de Wesley W. Bates, Gaspereau Press.

MORENCY, Pierre (1989), *L'œil américain : Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Boréal/Seuil.

### Références

ACKERMAN, Diane (1990), *A Natural History of the Senses*, Random House.

BAKHTIN, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination : Four Essays*, dirigé par Micheal Holquist, traduit par Caryl Emerson et Micheal Holquist, University of Texas Press.

BANTING, Pamela, Cynthia SUGARS & Herb WYILE (ed.) (2014), *Ecology in Canadian Literature, Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 39, n°1.

BARTLETT, Brian (dir.) (2006), *Don McKay : Essays on His Works*, Guernica, « writers series ».

BERGER, John (1991), « Why Look at Animals? », dans *About Looking*, Vintage International Edition, 3-28.

BLANC, Nathalie, Denis CHARTIER et Thomas PUGHE (2008), « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, vol. 2 n° 36, 15-28.

BOYD, David R. (dir.) (2001), *Northern Wild : Best Contemporary Canadian Nature Writing*, Greystone Books.

BRANCH, Micheal P. et Scott SLOVIC (dir.) (2003), *The ISLE Reader : Ecocriticism, 1993-2003*, University of Georgia Press.

BUELL, Lawrence (1995), *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press.

- BUELL, Lawrence (2005), *The Future of Environmental Criticism : Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell Publishing.
- BUMSTED, J.M. (2004), *The Peoples of Canada : a Post-Confederation History*, Oxford University Press.
- BUREAU, Luc (1991), *La Terre et Moi*, Boréal.
- BUTALA, Sharon (1998), *Luna*, Harper Perennial Canada.
- BUTALA, Sharon (2000), *Wild Stone Heart : An Apprentice in the Fields*, Harper Perennial Canada.
- BUTALA, Sharon (2007), *Perfection du matin*, traduit de l'anglais par Nicole Côté et Anton Iorga, Éditions de la nouvelle plume.
- CHRISTENSEN, Laird, Mark C. LONG et Fred WAAGE (dir.) (2008), *Teaching North American Environmental Literature*, New York, The Modern Language Association of America.
- DANSEREAU, Pierre (1973), *La terre des hommes et le paysage intérieur*, Leméac.
- DIGARD, Jean-Pierre (2009), *L'homme et les animaux domestiques*, Fayard, coll. « Le temps des sciences ».
- DILLARD, Annie (1990), *Pèlerinage à Tinker Creek*, traduit de l'anglais par Pierre Gault, Christian Bourgois éditeur.
- ELIADE, Mircea (1963), *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. « folio essais ».
- EVERNDEN, Neil (1992), *The Social Creation of Nature*, Johns Hopkins University Press.
- EVERNDEN, Neil (1993), *The Natural Alien*, University of Toronto Press.
- EVERNDEN, Neil (1996), « Beyond Ecology : Self, Place, and the Pathetic Fallacy », dans Glotfelty & Fromm, *The Ecocriticism Reader*, University of Georgia Press, 92-104.
- FONTENAY, Elisabeth (de) (1998), *Le Silence des bêtes*, Fayard.
- GARRARD, Greg (2004), *Ecocriticism*, Routledge, coll. « New critical idiom ».
- GLOTFELTY, Cheryll et Harold FROMM (dir.) (1996), *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press.

- GRADY, Wayne (dir.) (1992), *Treasures of the Place : Three centuries of Nature Writing in Canada*, Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre.
- HADOT, Pierre (2004), *Le voile d'Isis : Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- KAHN, Peter H. Jr. (1999), *The Human Relationship with Nature : Development and Culture*, The MIT Press.
- KANE, Sean (1998), *Wisdom of the Mythtellers*, Broadview Press.
- LAKOFF, George et Mark JOHNSON (2003), *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press.
- LALONDE, Robert (1999), *Le vacarmeur : Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*, Boréal.
- LALONDE, Robert (2011), *Le Seul Instant*, Boréal.
- LEOPOLD, Aldo (1970), *A Sand County Almanac, With Essays on Conservation from Round River*, Ballantine Books.
- LEPAGE, Élise (2010), « De la batture à l'écriture : les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency », *Études littéraires*, vol. 41, n°2, 121-132.
- LESTEL, Dominique (2003), *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion.
- LESTEL, Dominique (2004), *L'animal singulier*, Paris, Seuil.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1991), *Histoire de lynx*, Plon, coll. « Agora ».
- LOUV, Richard (2008), *Last Child in the Woods*, Algonquin Books of Chapel Hill.
- LYON, Thomas J. (2001), *This Incomparable Land : A Guide to American Nature Writing*, Milkweed Editions.
- MAILHOT, Laurent (2005), « Pierre Morency, naturaliste et fabuliste », dans *Plaisirs de la prose*, Presses de l'Université de Montréal, 213-265.
- MANES, Christopher (1996), « Nature and Silence », dans Glotfelty & Fromm, *The Ecocriticism Reader*, 15-29.
- MASON, Travis (2010), « Naming and Knowing in Don McKay's Poetry », *The Dalhousie Review*, vol. 90, issue 1 (spring), 25-39.

- MCDOWELL, Micheal J. (1996), « The Bakhtinian Road to Ecological Insight », dans Glotfelty & Fromm, *The Ecocriticism Reader*, University of Georgia Press, 371-391.
- MCKAY, Don (2005), *Deactivated West 100*, Gaspereau Press.
- MCKAY, Don (2011), *The Shell of the Tortoise : Four Essays & an Assemblage*, Gaspereau Press.
- MEYER, Michel (2004), *La rhétorique*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- MIDGLEY, Mary (1998), *Animals and Why They Matter*, University of Georgia Press.
- MORENCY, Pierre (1992), *Lumière des oiseaux : Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Boréal/Seuil.
- MORENCY, Pierre (1996), *La Vie entière : Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Boréal.
- NEPVEU, Pierre (2004), « Ici, sur la batture : le pays de Pierre Morency », dans *Lectures des lieux*, Boréal, col. « Papiers collés », 235-243.
- O'BRIEN, Susie (1998), « Nature's Nation, National Natures? Reading Ecocriticism in a Canadian Context », *Canadian Poetry*, vol. 42 (spring-summer).
- OELSCHLAEGER, Max (1991), *The Idea of Wilderness : From Prehistory to the Age of Ecology*, Yale University Press.
- PAQUIN, Jacques (2003), « Du vivant et du visible : les *Histoires naturelles* de Jules Renard, de Henri Michaux et de Pierre Morency », *Tangence*, n°73, automne, 39-58.
- PICQ, Pascal (2007), *Nouvelle histoire de l'Homme*, Perrin, coll. « tempus ».
- PICQ, Pascal, Jean-Pierre DIGARD, Boris CYRULNIK et Karine-Lou MATIGNON (2000), *La plus belle histoire des animaux*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- PORCHER, Jocelyne (2011), *Vivre avec les animaux : une utopie pour le XXIe siècle*, préface d'Alain Caillé, Paris, Éditions La Découverte/M.A.U.S.S.
- POSTHUMUS, Stéphanie (2010), « État des lieux de la pensée écocritique française », *Écozon*, Vol. 1 No. 1, 148-154.
- POSTHUMUS, Stéphanie et Élise SALAÜN (2013), « 'Mon pays, ce n'est pas un pays, c'est l'hiver' : Literary Representations of Nature and Ecocritical Thought in

Quebec », dans Soper & Bradley, *Greening the Maple : Canadian Ecocriticism in Context*, University of Calgary Press, 297-327.

REED, Edward S. (1996), *The Necessity of Experience*, Yale University Press.

ROTHENBERG, David (2005), *Why Birds Sing : a Journey Through the Mystery of Bird Song*, New York, Basic Books.

RYDEN, Kent (1994), « What Is Ecocriticism? », *Defining Ecocritical Theory and Practice. Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting*.

SCHOENTJES, Pierre (2016), *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Éditions Wildproject.

SEARLE, John R. (1998), *La construction de la réalité sociale*, traduit de l'anglais par Claudine Tiercelin, Gallimard, coll. « nrf essais ».

SELHUB, Eva M. & Alan C. LOGAN (2012), *Your Brain on Nature*, Collins.

SIOUI, Georges E. (1999), *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, coll. « InterCultures ».

SLOVIC, Scott (1996), « Nature Writing and Environmental Psychology : The Interiority of Outdoor Experience », dans Glotfelty & Fromm, *The Ecocriticism Reader*, University of Georgia Press, 351-370.

SNYDER, Gary (1990), *The Practice of the Wild*, Berkeley, Counterpoint.

SOPER, Ella & Nicholas BRADLEY (2013), *Greening the Maple : Canadian Ecocriticism in Context*, University of Calgary Press.

SUHAMY, Henri (2000), *Les figures de style*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? »

SUZUKI, David (2007), *L'Équilibre sacré : Redécouvrir sa place dans la nature*, traduit de l'anglais par Jean Chapdelaine Gagnon, Boréal.

THOREAU, Henry David (1922), *Walden ou La vie dans les bois*, traduit de l'anglais par L. Fabulet, Gallimard.

WILSON, Edward O. (2003), *L'avenir de la vie*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Éditions du Seuil.

## TABLE DES MATIÈRES

### Remerciements

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre 1 : <i>L'œil américain – Voir</i></b> .....	28
Des histoires naturelles.....	30
Avoir l'œil américain .....	40
Émotion et émerveillement .....	52
Beauté et grâce .....	54
Vitalité et exubérance .....	62
Performances .....	64
Énigmes et mystères .....	67
Cohabitation et moments partagés .....	71
Naturellement civilisés .....	74
<b>Chapitre 2 : <i>Le Monde sur le flanc de la truite – Percevoir</i></b> .....	93
Voix et personnages sur la grande scène vivante .....	94
Reflets et recreations du monde .....	97
L'extravagant ordre vivant .....	102
Les sens de l'écriture .....	107
Être en chasse .....	110
Entre humains et animaux I : la distance .....	117
Entre humains et animaux II : les rapprochements .....	121
La peur des alligators : sauvageries .....	138
Désunion et réunion .....	145

**Chapitre 3 : *The Perfection of the Morning* – Visions**

« En somme c’est toujours la première personne qui parle » .....	155
Histoires, environnements, visions du monde.....	162
Écriture et éclaircissements .....	167
Approches et structures .....	173
Comme un retour à la Nature .....	175
Paysage physique et métaphysique .....	189
Parenté animale .....	204
Vivre avec des animaux .....	206
Rêves et esprits animaux .....	212
Rencontres comme rêvées .....	216
« What might be learned from Peter asleep among his animals on the prairie » .....	220

**Chapitre 4 : *Vis à Vis* – Envisager** .....229

Baler Twine : Thoughts on Ravens, Home & Nature Poetry .....	230
Remembering Apparatus : Poetry and the Visibility of Tools .....	254
Une petite fable .....	259
Rendre hommage .....	261
La métaphore comme un trickster .....	264
The Bushtits’ Nest .....	268
Envisager la nature sauvage .....	273

**Conclusion** .....283**Bibliographie** .....313