

Le paysage dans l'oeuvre de Robert Lalonde

Krzysztof Jarosz

Numéro 169, 2013

Paysages illimités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69536ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jarosz, K. (2013). Le paysage dans l'oeuvre de Robert Lalonde. *Québec français*, (169), 44–46.

Le paysage dans l'œuvre de Robert Lalonde

PAR KRZYSZTOF JAROSZ*

DANS *LE PETIT ROBERT*, on trouve cette définition du mot « paysage » : « partie d'un pays que la nature présente à un observateur », ce dernier élément subjectivant évidemment l'objet perçu. Ce fait banal est renforcé lorsqu'il s'agit d'une vision artistique. Toujours selon le même dictionnaire, on appelle donc paysage « un tableau représentant la nature où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions (fabriques) ne sont que des accessoires », et l'on sait que, tant dans les arts plastiques que dans la littérature, la vision de l'artiste transforme le réel soit en le présentant d'une certaine manière inédite, soit en lui assignant une valeur idéologique qui, selon l'artiste, découle du paysage lui-même en tant que fragment et emblème (donc en quelque sorte une synecdoque) du monde extérieur. Ainsi pour un chrétien, la beauté de la nature qu'il est en train de contempler est la preuve indubitable de l'existence de Dieu, qui est le créateur de ce spectacle splendide qu'on a devant les yeux, tandis qu'un athée, tout en déployant de splendides descriptions des forêts, montagnes, etc., présuppose que leur luxuriance n'implique aucun principe transcendant préétabli, comme c'était le cas de Jean Giono, écrivain célèbre pour ses paysages.

Une œuvre littéraire peut soit incarner l'interprétation du monde commune à la société dont fait partie son auteur, soit exprimer une vision du monde qui n'est propre qu'à l'artiste en éveillant chez les récepteurs une nouvelle sensibilité qu'ils peuvent accepter en modifiant ainsi leur opinion antérieure, comme c'était le cas des ouvrages de Jean-Jacques Rousseau, lequel a introduit la nature comme thème littéraire en inaugurant une vision du monde qui est toujours la nôtre. Avant Rousseau, le terme de « nature », si souvent utilisé par les écrivains français des XVII^e et XVIII^e siècles, désignait surtout la nature humaine et la nature elle-même ne jouissait pas du prestige dont l'a dotée le promeneur solitaire de Genève. L'exaltation rousseauiste de la nature fit voir en celle-ci un espace privilégié où l'on peut s'adonner à des rêveries, et ainsi, après quelques avatars, devenue populaire, cette vision alimente maintenant la civilisation des loisirs.

Ce n'est pourtant pas vrai pour tous les écrivains qui créent après Rousseau. Pour ne s'en tenir qu'à la littérature québécoise, dans laquelle je vais puiser quelques exemples, rien que dans *Maria Chapdelaine*, tant l'héroïne éponyme que sa mère Laura ont de la nature de leur pays une vision totalement anti-rousseauiste. Laura, fatiguée par des déplacements réitérés dans des endroits où il faut de nouveau bâtir sa demeure et défricher la forêt pour cultiver la terre, exalte la vie dans les « vieilles paroisses », où la vie est de loin plus facile que dans ces avant-postes de la civilisation canadienne-française conquis à coups de hache par son mari à l'âme de pionnier. Pour Maria Chapdelaine, fille de Samuel et Laura, la forêt évoquera toujours son amoureux qui s'y est « écarté » pendant une tempête de neige, en se pressant pour rejoindre sa bien-aimée.

Dans son roman *Un dieu chasseur*, Jean-Yves Soucy propose deux visions de la nature : celle du trappeur Mathieu, qui règne en maître incontestable sur son territoire sauvage en tuant des animaux pour se nourrir et pour en vendre les fourrures, et celle, idéaliste, de sa compagne Marguerite, qui aimerait garder en vie les animaux que la logique implacable de l'homme des bois condamne à la mort. Marguerite représente aussi la tendance à civiliser au moins une partie de la nature pour créer un foyer, une ferme et une famille, rêve totalement inconciliable avec le mode de vie de chasseur qu'incarne Mathieu.

Ces réflexions préliminaires proposent en fait une constatation banale : le paysage est fonction de l'idéologie de l'observateur, et si cet observateur est un artiste, il y a de fortes chances pour que la vision soit suffisamment forte pour influencer ses récepteurs. Le plus souvent, la vision de l'artiste propose à la fois des éléments d'une lecture du paysage que les récepteurs sont susceptibles de partager et une interprétation en partie originale qui encourage à envisager le paysage sous un angle nouveau.

Un nature writer québécois

Dans ce qui suit, je propose quelques réflexions sur la vision du paysage dans l'œuvre de Robert Lalonde, l'un des écrivains québécois d'aujourd'hui qui sont considérés comme les plus attachés à la peinture de la nature du pays. Dans les conversations que j'ai eues avec lui, Robert Lalonde trouve naturel (c'est le cas de le dire) d'être perçu par ses lecteurs surtout comme un créateur pour lequel la nature constitue le point de départ et souvent aussi celui d'aboutissement, le moyen et la fin de son écriture. Il se compare donc volontiers à ces écrivains étasuniens, comme Thoreau ou Annie Dillard, qu'on considère comme des *nature writers*.

Certains fragments de ses romans et nouvelles, dans lesquels on n'aurait pas tort de deviner une inspiration autobiographique, soulignent la fusion de l'observateur avec le paysage, comme – entre autres exemples – lorsque, dans *Sept lacs plus au nord*, Michel, le narrateur du roman, et sa mère contemplent, nus, la nature sauvage du Québec, en ressentant, dans un « cœur à cœur », la joie de vivre au fond de l'univers, en « vivant sans scaphandre plongés dans le monde, capables de s'immerger dans les paysages, de s'y perdre » (SLN, p. 63).

Michel a toujours ressenti cette « folle envie d'adhérer au monde » (SLN, p. 61). Son enfance est remplie d'expériences pendant lesquelles il se sent aspiré par l'univers, tout en aspirant dans un acte de communion avec les éléments, comme dans cette scène d'enfance où, l'été, il nageait comme une loutre dans un lac, ou bien l'hiver, quand il « attrapait, la langue tirée, la brillante poudre de neige » au cours de ce qu'il appelle lui-même « [s]es amours avec le vent d'hiver » (SLN, p. 79). En s'y adonnant, Michel rêve qu'il est un oiseau, un plectrophone des neiges, et se « lan[ce] dans le ciel blanc [...] son visage frôlé par des cristaux

brillants. Les pans de son manteau ouvert devenus des ailes de l'oiseau adoré, il plan[e], courtement mais sûrement, au-dessus de la croûte de glace » (SLN, p. 80).

D'autres fois, le mois d'août venu, c'est en plein champ, couché dans les hautes herbes, que Michel regarde passer des orages en s'extasiant de leur beauté terrifiante. Quand, plus tard, il apprend le mot transfiguré (SLN, p. 81), il s'en empare, en le détournant du sens religieux. La Transfiguration, dans la tradition catholique, signifie la révélation de la nature transcendante de Jésus et, selon certaines interprétations, la transfiguration du Christ annonce aux fidèles leur état corporel après leur propre résurrection. Dans l'acception instinctivement païenne de Michel, le mot renvoie « à son vide bienheureux après le spectacle des orages sur la colline, au pouvoir extraordinaire du vent et du ciel » (SLN, p. 81). Au lieu d'être, conformément à son sens premier, la révélation du sacré qui transcende la nature, la transfiguration est ici synonyme de révélation esthétique et profondément affective que revêt un phénomène naturel, d'une beauté qui coupe le souffle à l'observateur, qui le « transfigure » en admirateur des merveilles exaltantes et/ou terrifiantes du monde.

C'est que la vision du monde qui transparait dans pratiquement tous les ouvrages de Lalonde, qu'ils exploitent une veine autobiographique ou qu'ils proposent des histoires fictives, présuppose une adhésion à l'ici-et-maintenant du lieu et du moment dans lesquels l'observateur se fond avec le monde naturel environnant, comme c'est le cas du deuxième roman de Lalonde, *Le dernier été des Indiens*. Prenons à titre d'exemple ce fragment significatif dans lequel une Indienne, la compagne de Kanak, Indien lui-même et compagnon du narrateur, contemple le ciel qui n'est, ici, porteur d'aucun au-delà, ni chrétien, ni d'ailleurs lié à une quelconque religion autochtone : « Ouna, la tête renversée, regarde le ciel. [...] elle n'interroge pas les astres. Ouna prend tout simplement le bain de firmament. Elle respire profondément. Elle accueille en elle la vastitude de la voûte céleste et ces scintillements. Elle accepte sa condition, sa place. Elle s'oriente. Elle se restitue dans l'univers, elle regagne sa force, son énergie. » (DEI, p. 143)

Cet arrêt sur le temps présent, lié à la contemplation du ciel, fait ressortir, en opposition à cette fusion de l'humain avec le naturel, le verbe « espérer » qu'on peut trouver dans un fragment qui précède celui que je cite ci-dessus. « Espérer » se rapporte ici aux Blancs (« Espérer, c'est un sortilège blanc ») et sera maintes fois repris ailleurs pour fustiger la vision transcendante du monde qui caractérise les Canadiens français. L'espoir renvoie à un projet, attitude qui consiste à planifier, à « pro-jeter », « jeter en avant » sa pensée, à réfléchir sur l'avenir qu'on finit par mentalement habiter, ce qui par définition exclut la capacité, propre au contemplateur, de se consacrer à la vision de la nature ici et maintenant.

Du paysage au livre

Sans nier la beauté du monde naturel avec lequel ils savaient eux aussi fusionner en des noces heureuses, ces écrivains fétiches de Lalonde que sont Jean Giono et Albert Camus se plaisaient en même temps à contempler le fond monstrueux et tragique de l'univers face auquel l'homme ressent une terreur panique et qu'il éprouve comme absurde par rapport à son aspiration indélébile d'assigner un sens à son existence ; notre auteur mise surtout sur la

beauté de la nature qui est pour lui une source d'émerveillement incessant, celui-ci prévalant le plus souvent contre l'idée de son éventuel non-sens et au tragique de l'existence.

Cependant, même si Lalonde, comme tant et tant d'autres, recule devant le néant qui guette l'univers gionien ou camusien, voire ne l'aperçoit tout simplement pas, il n'en est peut-être vraiment pas très loin, lui qui, dans son essai *Le monde sur le flanc de la truite*, cite le sentiment de désespoir qu'il ressent après avoir vu et entendu bramer un chevreuil mâle qui souffrait probablement après avoir perdu sa femelle, et dont l'écrivain-vadrouilleur reçoit tout de suite après la confirmation à la relecture de Karen Blixen qui dit : « L'espace autour de moi était empreint d'une sorte de solennité douloureuse ». Et Lalonde d'ajouter tout de suite après : « Je ressens cela, tout le temps, cette "solennité douloureuse", mon insignifiance incandescente dans la souveraineté du monde » (MFT, p. 110), noble désespoir, qui se concentre sur le diapason affectif qu'il permet d'obtenir sans pousser jusqu'à leur fin logique les conséquences de la découverte de son « insignifiance », parce que, ce qui compte pour lui, c'est surtout son « incandescence ».

Cette dernière expérience, venant d'une randonnée en forêt, nous rapproche de ce qui est le propre de la vision du paysage dans l'œuvre et dans l'esprit de Lalonde. Presque chacune de ses chroniques parues dans *Le Devoir* a le même schéma : je suis sorti me promener avec (ou sans) mon chien, il faisait chaud (froid, il pleuvait) et quand je suis revenu chez moi, j'ai pris un livre dans lequel j'ai trouvé la confirmation de mes pensées de la matinée. Parfois, la lecture du livre de référence précède l'expérience du contact avec la nature, ce que l'écrivain en vadrouille a vu, entendu et senti ne prenant de la valeur que parce que ces sensations entérinent la sagesse du maître à penser du moment, comme en témoignent ces deux citations extraites du *Monde sur le flanc de la truite* : « Je marche dans le vent et médite cette phrase d'Annie Dillard, écrite pour moi, pour aujourd'hui, pour le vent, l'enfance, la mort et le printemps. » (MFT, p. 13) et, cette fois après avoir vu un busard Saint-Martin semer la terreur dans la prairie : « En rentrant je cherche, avec l'avidité, quasiment, du busard en chasse, une phrase de Danièle Salenave, qui dit bien ce que je viens de voir et désire déjà raconter. Je la trouve, la relis, et suis comme étourdi. C'est qu'elle signifie plus encore, aujourd'hui, pour moi, contient plus d'exactitude, chante avec plus de justesse le nécessaire engrangement des choses perçues, avec l'aide des mots. » (MFT, p. 37).

L'essai *Le monde sur le flanc de la truite*, publié en 1997, porte le sous-titre « Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire ». Dans ce livre, il se met en scène chez lui, à Sainte-Cécile-de-Milton, entouré de son chien, de sa chatte et de la nature, toujours prêt à lire ou en train de lire, à l'affût de l'inspiration, dans un va-et-vient permanent entre la perception directe du monde naturel, les réminiscences de ses ouvrages fétiches et l'écriture, dont l'effet est le texte que le lecteur tient entre ses mains. L'évocation discrète de la compagne de l'écrivain, de sa fille et du monde citadin « porteur d'opinions et de virus » (MFT, p. 45) où l'auteur de ces « notes » travaille au théâtre, donne des interviews et rencontre parfois collègues et amis, complète en sourdine l'image de la vie de l'écrivain, cette autre face « citadine » étant ici reléguée en périphérie afin de montrer avant tout sa facette de

l'existence liée à l'écriture, qu'il considère comme directement et inséparablement liée à son immersion sensorielle dans le monde naturel. *Le Monde sur le flanc de la truite. Notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire* constitue donc l'art poétique de Lalonde, livre dans lequel, sans théoriser, il se montre en train de vivre au sein de la nature, de lire et d'écrire. On ne saurait trouver une meilleure conclusion que quelques réflexions sur *Le Monde sur le flanc de la truite* à cette présentation de l'œuvre de Lalonde que j'ai tenté ici de faire, une première étude sur ce qui me semble être la thématique essentielle de l'auteur, analyse qui met en relief d'un côté l'immanence de sa vision du monde (« l'art de voir... ») et, de l'autre, l'ouverture de cette œuvre aux réalisations de ces maîtres et intercesseurs (« ... de lire... »), afin qu'à la confluence de ces deux facteurs essentiels on puisse construire son propre texte (« ... et d'écrire »).

En l'espace de 190 pages que compte ce livre, on ne répertorie pas moins de 155 mots (dont certains utilisées à plusieurs reprises) désignant des espèces animales et végétales, de différents stades de développement des insectes, etc. Par ailleurs, au cours de son livre, Lalonde évoque aussi (parfois à plusieurs reprises) les noms de ses écrivains favoris et de leurs ouvrages (au total au moins 63 ouvrages de 32 écrivains) dont les fragments sont cités. L'énumération de ces éléments de la nature et des auteurs avec leurs œuvres ne rend pas compte de leur fréquence dans le texte du *Monde sur le flanc de la truite*. La plongée dans le monde naturel et l'incessant recours aux œuvres des autres qui tous, qu'ils soient ses prédécesseurs ou ses contemporains, sont considérés par Lalonde comme des intercesseurs dont les pensées et les images lui permettent de mieux comprendre le monde dans un processus d'appropriation avide qu'il ne cache point, et – en même temps – par un miracle d'osmose, deviennent très vite des éléments propres à sa façon de penser, de voir et de s'exprimer comme s'il en était le créateur, à commencer par plusieurs dizaines de brefs fragments traduits de ces maîtres ou compagnons anglophones, comme surtout Annie Dillard, Barry Lopez et Rick Bass, écrivains américains de la nature dont les œuvres ont des affinités avec la vision lalondienne du monde.

La structure temporelle du livre de Lalonde, qui s'étend sur une année, fait penser aussi au roman de la terre, et ceci d'autant plus que le romancier-narrateur-protagoniste s'y montre vivant de préférence à la campagne et au besoin trimant fort pour entretenir son jardin. Sauf pourtant le décor naturel, la succession implacable des saisons et l'amour pour cette terre où il trouve tout ce dont il a besoin pour vivre et créer, tout distingue cette « drôle d'affaire... météorologique et littéraire » (MFT, p. 141) du roman du terroir, sauf peut-être l'idée de créer un ressemblance de cadre pour l'évacuer tout de suite après par le contenu anti-« habitant » d'une existence de gentleman-farmer préoccupé surtout par la lecture et l'écriture. En fait, c'est l'angle sous lequel il aime à se peindre : même quand il fait semblant de s'adonner à une activité pratique comme la chasse au rat musqué « qui bouffe les rhizomes des nénuphars sur le lac » (MFT, p. 39), l'écrivain emporte pour son embuscade non seulement un fusil (qu'il répugne à utiliser) mais aussi et surtout des livres et de quoi écrire.

Finalement, après avoir convoqué plusieurs dizaines de compagnons écrivains avec lesquels il partage soit une vision du

monde, soit les affres de la création, mais qu'il admire tous sans exception, Lalonde reçoit la visite imaginaire de Flaubert, avec qui il discute métier, et ensuite il se plaît à consacrer quelques pages aux voyages et découvertes de Jean-Jacques (John James) Audubon (MFT, p. 121–126), considéré comme le premier ornithologue états-unien, un Français naturalisé Américain qui, dans les premières décennies du XIX^e siècle, traversa tout le continent nord-américain. La connivence avec ces deux hommes que tout paraît différencier lui fait constater : « je suis moitié Flaubert, moitié Audubon » (MFT, p. 126), « Oui, Flaubert et Audubon, l'enfermé et le coureur des bois, je suis ces deux-là à la fois », confirme-t-il quinze pages plus loin, et cette définition par (double) antonomase le décrit à merveille, car ce qui unit cet homme de la nature qu'est Audubon et le lecteur infatigable qu'est Flaubert, c'est l'écriture : description du monde dans sa splendeur sauvage et quête interminable d'un mot juste dans les livres des grands prédécesseurs.

Terminons par cette image de Lalonde qui lit *Desert Notes* de Barry Lopez, tout en s'exposant au vent de printemps, et en écrivant : « Un petit livre que je lis en écrivant, en regardant, partout, ses pages pleines remuant avec mes pages blanches, dans un de ces coups de vent plein de soleil de ce commencement d'avril, pascal, généreux, presque oppressant. » (MFT, p. 12)

Cette scène emblématique résume ce qu'est l'œuvre de Robert Lalonde, dans laquelle l'écriture est un point d'intersection où fusionnent la nature et la lecture, qui ne permet pas d'oublier que, pour notre écrivain, la nature est paradoxalement à la fois un ensemble de sensations puisées à même le monde et un texte : celui d'un autre et le sien. ✱

* Professeur, Université de Silésie, Katowice, Pologne



Références

- Sept lacs plus au Nord*. Paris, Seuil, 1993, 156 p. (SLN)
- Le dernier été des Indiens*. Paris, Seuil, 1982, 157 p. (DEI)
- Le monde sur le flanc de la truite*. Montréal, Boréal, 1997, 193 p. (MFT)