

Récits du lieu
Tales of Place
Relatos del lugar

Élisabeth Nardout-Lafarge

Volume 36, numéro 1 (106), automne 2010

Narrations contemporaines au Québec et en France : regards croisés

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/045234ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/045234ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nardout-Lafarge, É. (2010). Récits du lieu. *Voix et Images*, 36(1), 45–57.
<https://doi.org/10.7202/045234ar>

Résumé de l'article

Cette étude analyse deux textes littéraires contemporains voués à la saisie d'un lieu spécifique, l'un québécois, *L'oeil américain* de Pierre Morency, et l'autre français, *Le grand sylvain* de Pierre Bergounioux. Sont examinés successivement les pratiques narratives et leurs implications génériques, les savoirs convoqués à l'appui de la description (ornithologie, entomologie) et leur mode d'insertion dans les textes, l'intertextualité et les filiations revendiquées. En identifiant les convergences et les divergences entre leurs poétiques respectives, la comparaison fait apparaître, à partir de cette étude de cas, un point de rencontre entre les littératures québécoise et française contemporaines.

RÉCITS DU LIEU

+ + +

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Université de Montréal

La littérature québécoise et la littérature française contemporaines, pour autant qu'il soit possible de les envisager comme des ensembles, semblent, à en juger par la critique qui leur est consacrée, exister à l'écart l'une de l'autre. Au-delà de quelques données historiques (« la fin des avant-gardes ») et de quelques traits formels (l'énonciation autofictionnelle ou autobiographique) communs, les normes esthétiques de la littérature française et, à peu d'exceptions près, les enjeux critiques à travers lesquels est appréhendé le corpus français paraissent, dans la plupart des cas, inopérants pour le corpus québécois. Ce n'est pas en soi une situation nouvelle; à l'évidence, la production québécoise contemporaine s'inscrit dans une socialité, une mémoire et un imaginaire différents, ses « retours » ou ses ruptures relèvent d'une tout autre histoire de la fonction littéraire. Ce qui est neuf en revanche, c'est que cette divergence n'apparaît plus comme un manque et n'est plus comblée par des discours comparatifs qui chercheraient à inscrire les textes québécois dans les catégories esthétiques et historiques (genres, mouvements, périodes) de la littérature française. Au regard des malentendus interprétatifs auxquels ce type de fonctionnement a conduit, on ne saurait le déplorer. Mais l'impression d'étanchéité des deux corpus tient peut-être surtout à une perte de légitimité du critère français de la littérarité qui transforme les anciens rapports de dépendance de la littérature québécoise envers la littérature française. Là où se sont trouvés si longtemps les modèles et les repoussoirs, peut-il y avoir aujourd'hui, et jusqu'à quel point, des compagnonnages ?

On s'interrogera à cet égard sur les convergences et les divergences entre deux textes, eux-mêmes insérés dans des projets plus vastes, *L'œil américain*, premier tome des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency¹, et *Le grand sylvain* de Pierre Bergounioux². Posant l'hypothèse que l'un et l'autre sont des

+ + +

1 Pierre Morency, *L'œil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, préface de Jean-Jacques Brochier, illustrations de Pierre Lussier, Montréal/Paris, Boréal/Éditions du Seuil, 1989, 360 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OA suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Pierre Bergounioux, *Le grand sylvain*, Lagrasse, Verdier, 1993, 92 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle GS suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« récits du lieu³ » attachés à un milieu naturel précis (batture de l'île d'Orléans pour Morency, taillis et bosquets corréziens pour Bergounioux), saisi à travers sa flore et sa faune (oiseaux surtout pour l'un, insectes pour l'autre), on confrontera leurs pratiques respectives de la narrativité et les reconfigurations génériques qu'elles opèrent, l'usage des savoirs convoqués (ornithologie, entomologie) et les différentes modalités de la description auxquelles ces textes recourent.

D'emblée signalons pour les nuancer deux aspects qui rapprochent les textes de Morency et Bergounioux. D'une part, ils participent l'un et l'autre d'une attention au paysage considérée comme typique de l'époque contemporaine. Celle-ci fait écho, selon Pierre Nepveu, à « la véritable passion du paysage qui caractérise la culture actuelle, et dont témoignent de nombreux travaux, en France et aux États-Unis notamment, mais aussi au Québec⁴ ». Pour lui, le paysage indique, dans la littérature québécoise contemporaine, un nouveau rapport au monde, sensible notamment dans la poésie, qui constitue une rupture avec la volonté de « réinvention totale⁵ » des poètes de l'Hexagone et retrouve la position de distance « de l'intérieur vers l'extérieur » propre à Saint-Denys Garneau⁶. De son côté, Aline Bergé-Joonekindt observe un « tournant paysager » dans « la production de divers écrivains français contemporains — Thierry Beinstingel, Pierre Bergounioux, François Bon, Raymond Bozier, Jean Échenoz, Jean Rollin, d'autres encore — [qui] manifestent une attention particulière à la présence et aux représentations du paysage⁷ ». Elle donne à ce « tournant paysager » une portée qui dépasse la littérature : « Il n'est pas un phénomène strictement localisé, mais un signe parmi d'autres d'un mouvement de fond de notre temps qui s'interroge sur la mondialisation et l'avenir de la planète⁸. » Certes l'inquiétude de la précarité qui affecte désormais le territoire physique, de quelque lieu qu'il s'agisse, est généralisée. De même, le paysage suppose toujours, comme le rappelle Michel Collot, « la singularité d'un point de vue⁹ » et, pour Alain Roger, la médiation de l'art, « une artialisation » qui « picturalise¹⁰ ». Mais il est aussi construction historique¹¹ et par conséquent tributaire d'une perception de l'espace et de son expérience, l'une américaine et l'autre européenne, forcément différente chez Morency et Bergounioux. D'autre part, le rapport que les deux écrivains entretiennent avec l'habitation du lieu est également marqué par l'excentrement de la région et la mémoire régionaliste qui lui est associée. Bergounioux a fait de cette relégation historique, culturelle et littéraire, l'un des moteurs de son écriture : « L'histoire du monde, qui est celle de la lutte des classes, condamne en principe les gens de ma sorte au silence ou alors au roman

+ + +

3 Sur le modèle des « récits d'espace » qu'évoque Michel de Certeau dans « Pratiques de l'espace », *L'invention du quotidien*, vol. 1 : *Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980], p. 170. 4 Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 224. 5 Pierre Nepveu, *ouvr. cité*, p. 222. 6 Pierre Nepveu, *ouvr. cité*, p. 224. 7 Aline Bergé-Joonekindt, « Le tournant paysager de la littérature contemporaine. Une traversée des modernités », Aline Bergé et Michel Collot (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Éditions OUSIA, coll. « Recueil », 2007, p. 87. 8 Aline Bergé-Joonekindt, *art. cité*, p. 98. 9 Michel Collot, « D'une modernité plurielle », Aline Bergé et Michel Collot (dir.), *Paysage et modernité(s)*, p. 16. 10 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997, p. 43. 11 Comme l'a montré Anne Cauquelin dans *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000 [1989], 81 p.

régionaliste», dit-il dans un entretien avec Tristan Hordé¹². Si Bergounioux et Morency ne sont pas au même titre des écrivains périphériques¹³, sans doute n'est-ce pas pour autant par hasard que peuvent se comparer la pratique d'un écrivain québécois et celle d'un écrivain français qui s'identifie fortement à la « province ».

LES FORMES DU RÉCIT

La critique hésite sur le genre auquel rattacher *L'œil américain* ; Jacques Paquin parle d'« essais sur la nature » qui « affichent une posture lyrique¹⁴ » mais souligne comment « [l]a dénomination "histoire naturelle" embrasse [chez Renard, Michaux et Morency] des registres et des genres aussi divers que le récit de voyage (imaginaire ou fictif), la description de lieux ou d'animaux, l'essai, le texte de vulgarisation scientifique ou le poème en prose¹⁵ », pour conclure que si « Morency n'utilise pas du poème en prose, [...] la forme de l'essai, par sa brièveté, l'en rapproche sensiblement¹⁶ ». Pour Pierre Nepveu, la trilogie appartient aux « récits d'observation ou de promenade dans la nature¹⁷ ». Laurent Mailhot invoque la fable dans le titre de son commentaire des *Histoires naturelles* et esquisse un parallèle entre la description des mœurs des oiseaux et « le monde proustien » qui renvoie clairement au récit¹⁸. Recueil de textes enregistrés pour une chronique radiophonique de vulgarisation scientifique qu'a longtemps tenue l'auteur, les *Histoires naturelles*, et tout particulièrement leur premier tome, innovent d'abord par cette hybridité générique attachée à la polysémie du terme « histoire ». La question du genre est soulevée aussi bien par les textes dont la suite compose le livre : panoramas (à la manière du genre populaire du XIX^e siècle), vignettes, « portraits » d'animaux, mais aussi saynètes où sont mises en scène des « rencontres » du narrateur avec un être vivant, que par leur juxtaposition dans une discontinuité où Isabelle Daunais, rendant compte du troisième tome des *Histoires naturelles* (*La vie entière*), paru en 1996, voit, par contraste, le signe d'« un imaginaire [...] fond[é] sur l'idée de constance, de solidité, de durée¹⁹ ».

Le texte liminaire de *L'œil américain*, intitulé « L'exubérance », qui assigne au livre l'objectif de « faire partager des moments privilégiés » (OA, 20), marque aussi le choix du mode narratif. C'est bien dans des récits que prennent sens le savoir, notamment ornithologique, et la description de l'observation. Plus encore que des anecdotes illustratives, des *exempla* au service de la connaissance de telle ou telle

+ + +

12 Tristan Hordé, « Entretien avec Pierre Bergounioux », *Poezibao*, 10 octobre 2006, en ligne : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2007/08>, p. 4 (page consultée le 14 février 2010). 13 Voir à ce sujet Michel Biron, « L'écrivain liminaire », Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Documents pour l'histoire des Francophonies/Théorie », 2003, p. 57-67. 14 Jacques Paquin, « Du vivant et du visible. Les *Histoires naturelles* de Jules Renard, de Henri Michaux et de Pierre Morency », *Tangence*, n° 73, automne 2003, p. 43. 15 Jacques Paquin, art. cité, p. 43. 16 Jacques Paquin, art. cité, p. 46. 17 Pierre Nepveu, « Ici, sur la batture. Le pays de Pierre Morency », *Lectures des lieux*, p. 235. 18 Laurent Mailhot, « Pierre Morency, naturaliste et fabuliste », *Plaisirs de la prose*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2005, p. 214-265. 19 Isabelle Daunais, « Histoires de continents », *Voix et Images*, vol. XXIII, n° 2, hiver 1998, p. 403.

espèce, ces récits donnent à lire l'événement que constitue chaque expérience. Là réside l'originalité de l'entreprise de Morency, dans le détournement narratif de l'histoire naturelle en tant que discours singulier d'un savoir en histoires plurielles, chaque fois différentes, vécues dans la nature. En témoigne d'abord le temps, un passé le plus souvent daté grâce aux « carnets de nature » qu'évoque le narrateur : « À preuve, cette page [...] datée du 20 août 1978. » (OA, 95) Le dispositif temporel fait alterner imparfait des circonstances de l'attente, passé simple du surgissement de l'événement, et présent de son commentaire ; ainsi de l'évocation du rôle de Virginie :

Je ne voyais aucune forme, je ne décelais aucun mouvement dans les hautes herbes. Je savais seulement qu'au cœur de la végétation serrée du marais une présence existait. Tout à coup je flairai qu'il était là, à moins d'un mètre, mais je ne distinguais rien. Ou plutôt si. Je devinais une furtivité discrète, je pressentais une nuance de frottement, un peu comme si on passait une ouate sur une toile d'araignée. J'exagère à peine. (OA, 35)

C'est le terme d'« aventure » qui sanctionne, quelques lignes plus loin, l'objet de ce récit, pourtant tenu à l'extrême en ce qu'il tient à la presque imperceptibilité d'une présence animale : « Cette aventure est une de mes meilleures expériences avec les oiseaux de la batture. » (OA, 35) Il s'agit bien, on le voit, de raconter des histoires, de saisir dans le nœud de ses temporalités chaque contact, fût-il furtif, de l'observateur avec un animal.

Si l'énonciation émane d'un « je » lyrique dont l'objet d'observation, conformément à la définition de l'essai proposée jadis par Jean Marcel, « agit comme médiateur entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même et au monde²⁰ », par sa temporalité, qui est celle de l'expérience passée racontée au présent, elle appartient au récit. La construction de soi n'est pas en cours, elle a eu lieu dans chacune des expériences narrées. Le narrateur des *Histoires naturelles*, dont la subjectivité est fortement inscrite dans son texte, explore ainsi une nouvelle forme de l'autobiographie « oblique²¹ » ; l'ornithologie, en ce qu'elle est pour lui à la fois de l'ordre de l'expérience intime et de la morale²², relève en effet d'une écriture de soi, à la condition que ce « soi » tienne tout entier dans un regard. Le mode narratif et sa pente autobiographique s'accroissent encore dans la suite de la trilogie, notamment dans *La vie entière* où le paysage incorpore le biographique par l'évocation de la mémoire familiale.

Frappe aussi dans les récits de *L'œil américain* l'inscription récurrente d'un énonciataire. Les modalités varient de l'adresse directe — la plus fréquente : « Imaginez que c'est l'été. Ce matin-là, jour de congé, vous avez décidé de rester au lit, mais vers huit heures, alors que le soleil transperce les rideaux, une clameur inquiétante vous fait ouvrir les yeux. » (OA, 143), éventuellement sous la forme d'une

+ + +

20 Jean Marcel, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole » [1972], François Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, p. 103. 21 Selon le terme de Jean-Pierre Richard pour définir le travail de Michon : « Grandeur et servitude du minuscule », *L'état des choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 87. 22 Pierre Nepveu, « Ici, sur la batture », *Lectures des lieux*, p. 242.

question rhétorique : « Que feriez-vous sachant qu'il ne vous reste qu'une journée à vivre ? » (OA, 75) — à l'énonciation généralisante qui fusionne dans l'emploi du « nous » ou du « on » énonciateur et énonciataire — « Regardons-la [la cigale] travailler sur l'écorce d'un arbre » (OA, 148). La fonction phatique est ici au service d'une dynamisation du discours. L'énonciataire est tour à tour mis à distance en tant que spectateur lorsque le récit se théâtralise, comme dans cette « entrée » quasi mondaine : « Qu'il me soit maintenant permis de vous présenter le plus négligé, le moins étudié de tous les oiseaux d'Amérique. » (OA, 120), ou invité à la proximité, dans l'accompagnement (« Laissez-moi une fois encore vous conduire au bord de la bature [...] qui s'étend en face de chez moi. » [OA, 127]) ou le tête-à-tête (« Je vous ferai une autre confidence : j'aime les pigeons. » [OA, 237]). Il est significatif que l'écriture ait conservé ces marques d'oralité, traces d'une rhétorique radiophonique qui, transcrites, contribuent, surtout dans *L'œil américain*, à l'unité de l'énonciation. L'appel à l'expérience de l'énonciataire auditeur et l'usage des déictiques (« qu'il me soit maintenant permis » [OA, 120 ; je souligne]) comme embrayeurs de nouveaux épisodes ne sont pas sans rappeler par ailleurs le dispositif énonciatif du conte.

Le grand sylvain de Pierre Bergounioux soulève aussi la question du genre. Daniel Marcheix, citant un entretien de l'auteur, souligne l'hésitation entre le mode narratif et le mode « méditatif » : « C'est en effet dans la relation sensible et somatique qu'il entretient avec le paysage que le personnage-narrateur de plusieurs textes "méditatifs", mis en scène sous la forme d'un "je" autofictif, fait l'expérience de sa fragilité, de son impuissance à poser une présence pleine²³. » Du point de vue de l'ensemble de l'œuvre de Bergounioux, *Le grand sylvain* peut se lire comme un fragment de la vaste élucidation de soi que poursuit l'auteur, dans une entreprise plus sociographique que biographique, où le récit est au service d'une réflexion (ou d'une « méditation ») sur la transformation de la ruralité qui, au tournant des années soixante, a fait disparaître l'univers mental de la province. Cette expérience qui correspond pour l'auteur au passage de l'enfance à l'adolescence, souvent exprimée dans une formule paradoxale diversement réécrite : « Nous sommes les premiers parce que nous sommes les derniers²⁴ », est au cœur de son écriture. Aussi le lieu — la Corrèze paternelle, « la vieille Corrèze, l'enclave hirsute, cabossée, retardataire, triste²⁵ » et le Quercy maternel, ouvert et riant — y sera-il central, l'œuvre faisant, selon Daniel Marcheix, « une place considérable à l'espace en général et au paysage en particulier²⁶ ». Aline Bergé-Joonekindt qualifie de « spectrographie²⁷ » l'extrême attention à la morphologie du lieu, à sa géographie, son climat, sa géologie. L'hybridité générique naît d'une énonciation à la fois narrative et réflexive, lyrique en ce que, selon Daniel Marcheix, « la fiction y est en retrait de la diction²⁸ », ce dont l'auteur s'est expliqué :

+ + +

23 Daniel Marcheix, « Pierre Bergounioux et le paysage corrézien. Une relation pathologique », *Nouveaux actes sémiotiques*, Actes du colloque « Paysages & valeurs. De la représentation à la simulation », 2005, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2368> (page consultée le 10 février 2010). 24 Pierre Bergounioux, dans Tristan Hordé, « Entretien avec Pierre Bergounioux », p. 4. 25 Pierre Bergounioux, dans Tristan Hordé, art. cité, p. 4. 26 Daniel Marcheix, « Pierre Bergounioux et le paysage corrézien », p. 1. 27 Aline Bergé-Joonekindt, « Le tournant paysager de la littérature contemporaine », p. 90. 28 Daniel Marcheix, « Pierre Bergounioux et le paysage corrézien », p. 7.

Disons qu'ils [mes livres] sont ou narratifs, ou méditatifs. Ceux-ci naissant presque spontanément de ceux-là. Comme si le fait de s'engager dans la relation avec un certain nombre d'événements soulevait des questions de fond qui n'ont pas véritablement leur place dans la narration²⁹.

On retrouve cette tension dans *Le grand sylvain* qui apparaît au lecteur de l'ensemble de l'œuvre comme l'une de ces « variation[s] pour un auto-portrait que l'on sait inachevable³⁰ ». Le texte raconte quelques expériences de chasse aux papillons dans la campagne corrézienne et médite sur l'origine et la fonction de la pratique de l'entomologie qui est, chez le narrateur, l'une des manières de compenser à l'âge adulte les pertes et les manques de l'enfance. Plusieurs épisodes de chasse se succèdent et se répondent : le souvenir d'une cétoine perdue par le narrateur enfant au jardin public, des tentatives infructueuses, la confusion du *Cerceris* avec une guêpe, et finalement, la capture, avec l'enfant qui l'accompagne ce jour-là, de l'*Hispanicus*, un Carabe particulièrement convoité. Il n'est pas indifférent, bien sûr, que le renvoi dans le titre au papillon nommé « Grand Sylvain » identifie un échec : alors qu'il aurait pu s'en emparer, le narrateur renonce en effet à l'insecte quand il se rend compte qu'il a été altéré par le bec d'un oiseau : « C'est ainsi que ça s'est terminé, sauf que j'ai dû relâcher le Grand Sylvain parce qu'un oiseau m'avait précédé et qu'il manquait un morceau à la réalité. » (GS, 52) Récit de ce qui a manqué plutôt que de ce qui a eu lieu, *Le grand sylvain* rappelle à cet égard l'épisode du mot « bredouille » prononcé par le père au retour de la pêche dans *La ligne*³¹.

Le texte de Bergounioux se distingue de ceux de Morency d'abord par cette focalisation dysphorique sur ce qui n'advient pas, ensuite par l'explication autobiographique qui soutient la subjectivité du narrateur du *Grand sylvain*. En effet, plus que l'inclusion de biographèmes identifiant le narrateur à l'auteur, c'est par une méditation sur le destin dont il se fait l'exemple que le « je » est ici autobiographique comme l'annonce l'incipit : « Peut-être que le meilleur des soins dont on est continuellement occupé, les travaux et les fatigues de l'âge de raison, ne vont qu'à satisfaire les requêtes impossibles qu'on forma aux premiers jours. » (GS, 7) La subjectivité narrative s'inscrit également dans une temporalité où le passé de l'enfance hante le présent de l'âge adulte. Pour Laurent Demanze, ce dispositif, que l'on peut généraliser à l'ensemble de l'œuvre, est celui de la mélancolie, « ressassante, puisqu'elle mêle les temps, s'adonne à la répétition et incruste le passé dans l'expérience présente. C'est une temporalité enrayée ou entravée³² ». Dans *Le grand sylvain*, la hantise est mise en scène dans un dédoublement :

+ + +

²⁹ Pierre Bergounioux, dans l'entretien qu'il a accordé à Marie-Laure Picot, « J'aurais aimé écrire pour les morts », *Le Matricule des anges*, n° 16, juin-juillet 1996, p. 20-21, cité par Daniel Marcheix, ouvr. cité, p. 5. ³⁰ Aline Bergé-Joonekindt définit ainsi les nombreux récits du lieu que comporte l'œuvre de Bergounioux (« Le tournant paysager de la littérature contemporaine », p. 89). ³¹ Pierre Bergounioux, *La ligne*, avec trois encres de Chine de Pierre Alechinsky, Lagrasse, Verdier, 1997, 80 p. ³² Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, hiver 2009, p. 15. Voir aussi, du même auteur, les analyses de l'œuvre de Pierre Bergounioux dans *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, 403 p.

Si l'on voyait vraiment, qu'on puisse percevoir les mobiles effectifs de notre action, on n'aurait pas seulement sous les yeux le prosaïque spectacle d'un type en train de suer sang et eau à faire chose ou autre. On discernerait, à trois pas de lui, l'ombre exiguë du gamin de cinq ans, ou huit ou quatorze dont il exécute aveuglément l'injonction. (GS, 7)

Ce dédoublement, filé comme une métaphore tout au long du récit, et que vient redoubler la présence de l'enfant réel du narrateur adulte, feint de brouiller l'identification de l'acteur qui chasse, perd ou attrape les papillons. Elle sera rétablie par l'autorité narrative, qui est ici celle du mode méditatif décliné à la forme impersonnelle d'un « on », moins inclusif du narrataire comme on l'observe chez Morency que généralisant comme celui de la recette ou du mode d'emploi :

L'instant s'achève et tout ce qu'on trouve, c'est de reprocher au gosse, au vrai, qu'on a traîné avec soi, d'être assis, les bras ballants, sur une souche, à ne pas chercher. On lui en veut de ne pas déférer à l'injonction du gosse fictif que ses yeux ne sauraient déceler dans l'après-midi blême alors qu'il devrait être manifeste, aux nôtres, qu'il n'y est pas, pour lui, pas encore, puisqu'il est un gosse, un vrai. Si l'on était raisonnable, on se rendrait à l'évidence [...] Au lieu de quoi, on adresse des paroles amères à quelqu'un qui n'a rien fait. On veut le charger d'une part de la vieille dette qu'on a contractée. Finalement, c'est une querelle de gosses, même si l'un des deux n'est plus visible et si c'est celui-ci, en vérité, qu'il faudrait chapitrer. (GS, 65)

On le voit, les principales différences entre les récits de Morency et de Bergounioux tiennent à la manière dont la narrativité y structure le présent. Pour le premier, la juxtaposition de micro-récits d'expériences passées et partagées cherche à construire une présence au monde. Pour le second, la hantise des expériences passées conditionne un présent « ressassant » et la narration de ces épisodes se fait constat, au présent, d'une impossibilité de présence qui, selon Daniel Marcheix, « engage bien au-delà de la simple inscription spatiale une authentique ontologie³³ ».

LE DISCOURS DU SAVOIR

Ces récits dont les formes diffèrent se nouent l'un et l'autre au discours scientifique. Ce faisant, le texte de Morency se situe, comme l'a noté l'ensemble de la critique, d'une part dans une tradition québécoise, revendiquée à l'exergue et signalée en bibliographie, qui va du père Louis Nicolas, jésuite en Nouvelle-France, au frère Marie-Victorin et à Jacques Rousseau, et d'autre part américaine, incarnée surtout par le poète naturaliste Henry David Thoreau, également cité par Morency. Le récit de Bergounioux paraît, sur ce point, plus isolé; plutôt que du côté de classiques

+ + +

33 Daniel Marcheix, « Pierre Bergounioux et le paysage corrézien », p. 1.

comme Buffon ou Audubon (auxquels Morency se réfère également), il trouve ses appuis dans une érudition locale (ce qu'est par excellence l'entomologie), largement oubliée et dévaluée (dont il multiplie d'ailleurs les figures dans ses récits³⁴), « dans les vieilles systématiques du gotha de l'entomologie, chez le comte Dejean et le comte de Castelnau [...] Dejean en 1825 et de Castelnau en 1840 » (GS, 62). L'appropriation des savoirs obéit, chez les deux auteurs, à des modalités également divergentes. Pierre Morency adopte une démarche de vulgarisation qui implique le souci d'une transmission et donc une pédagogie. Pierre Bergounioux, dont l'écriture inclut une dimension studieuse, se présente plutôt comme un amateur, travaillant pour son propre compte, à l'aide de la science et du savoir livresque en général, à l'élucidation qu'il poursuit. Aussi ne s'étonnera-t-on ni de ce que Bergounioux opacifie là où Morency clarifie, ni de ce que le second note avec précision la technicité de ses observations et le matériel qui en est le support (micro, appareil photo) là où le premier se contente de décrire des gestes.

Par ailleurs, l'ornithologie que pratique Morency se caractérise par l'observation de la vie des spécimens, tandis que l'entomologie que pratique Bergounioux implique leur capture aux fins de conservation. L'observation *in vivo* qui présuppose entre l'ornithologue et les oiseaux une relative égalité dans le temps et l'espace s'oppose à l'observation *in vitro* pour laquelle l'entomologiste doit se faire prédateur et briser cette harmonie. La mort, autre élément dysphorique du récit de Bergounioux, est inscrite au tout début du *Grand sylvain*, dans la scène où le narrateur enfant laisse échapper la cétoine qu'il vient de prendre dans sa main, non sans avoir imaginé comment il pourrait la tuer. Cette différence entraîne également un tout autre rapport au désir et à la possession. Alors que l'ornithologue observateur établit un dialogue³⁵ avec l'oiseau qu'il observe, dialogue que Morency évoque à plusieurs reprises notamment à travers les jeux de bruitage par lesquels il sollicite les oiseaux, et peut espérer le retour de l'objet perdu (tel l'oiseau envolé à la migration), la perte de l'objet est inscrite dans le désir même de l'entomologiste chasseur et thanatologue qui détruira dans le papillon qu'il attrape la vie qui sollicitait son désir. D'où une économie de l'acquisition à perte, étroitement solidaire, chez Bergounioux, de la dynamique autobiographique de la dette à solder :

Les insectes, il ne suffit pas, plus tard, de se fatiguer à leur remettre la main dessus. Quand on les tient, qu'on leur a soutiré la quantité de mouvement qui leur était départie, il faut encore en faire évaporer les liqueurs, les exposer un certain temps à l'air avant de les enfermer dans la boîte vitrée. C'est à ce prix qu'on les aura vraiment, qu'on les oubliera. (GS, 46-47)

+ + +

34 Qu'on pense, entre plusieurs autres figures, à celle de l'entomologiste Pierre-André Latreille, érudit né à Brive, évoqué dans *La mort de Brune* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, 135 p.), ou au « géologue positiviste et barbichu » dans *Le premier mot* (Paris, Gallimard, 2001, 94 p.). 35 « L'écrivain engage personnellement le dialogue avec la nature. "Les chauves-souris et moi" annonce-t-il. Ou "Bouleau Blanc m'a dit" », écrit Laurent Mailhot (« Pierre Morency, naturaliste et fabuliste », p. 247).

Au-delà de cette opposition, les récits établissent entre l'expérience et la connaissance scientifique des rapports voisins. À la science ils empruntent le lexique soutenu et les tournures archaïsantes des anciens traités. La transformation des noms scientifiques d'espèces en noms propres d'individus, par la syntaxe et l'usage de la majuscule, que Laurent Mailhot note dans les textes de Morency, se retrouve chez Bergounioux : « Je suis parti à la recherche de [je souligne] *Chrysotribax hispanicus*. » (GS, 60) De manière également semblable, le savoir fait naître a priori le désir d'observer tel oiseau chez Morency, de capturer tel papillon chez Bergounioux, tandis que pour l'un comme l'autre, l'expérience nécessite a posteriori la vérification et le contrôle dans les sources livresques.

Parmi les références scientifiques précises qui apparaissent dans les deux récits, l'une leur est commune, « l'entomologiste provençal » (OA, 21) Jean-Henri Fabre (1823-1915) qui n'est pas par hasard ainsi localisé par sa région d'origine, auteur de *Souvenirs entomologiques* (1897) mentionné par Morency dans sa bibliographie (OA, 357). Fabre est donné au tout début de *L'œil américain* comme exemple de « l'extraordinaire jubilation [...], de la qualité physique [du] plaisir » associées à la découverte : « Au début de sa carrière l'entomologiste provençal Jean-Henri Fabre découvre un nid de Traquets dont les œufs sont si bleus qu'ils le "terrassent de bonheur". » (OA, 21) Il est sollicité de nouveau, et cité, dans le chapitre consacré à la cigale (OA, 151). Chez Bergounioux, la référence à Fabre correspond à ce qu'il nomme « la troisième manière » pour acquérir des « choses qui sont belles et qu'on n'a pas » (GS, 47). Elle se caractérise par la coïncidence précieuse de l'expérience vécue et du savoir livresque, réalisée à propos de la cétoine (GS, 21) : « Je l'ai vue, sur du sable, dans la réalité et lue, un peu plus tard, dans un livre [...] de J. H. Fabre qui l'avait observée et élucidée. » (GS, 48-49)

Au discours scientifique avec lequel les deux récits aménagent une relation étroite et constante, cherchant à produire, dans leur interaction, ce que Jean-Jacques Brochier appelle, dans sa préface à *L'œil américain*, « un précis de connaissance poétique » (OA, 14), il faut ajouter le savoir de la littérature, auquel Morency et Bergounioux ont également recours.

L'intertexte des *Histoires naturelles* a retenu l'attention de la critique, et tout particulièrement la mémoire des écrits de la Nouvelle-France (Cartier, Champlain, Lescarbot, Sagard, Louis Nicolas, Lahontan, Lafitau et Charlevoix, selon Laurent Mailhot³⁶). La démarche des *Histoires naturelles*, que Pierre Nepveu qualifie de « vaste entreprise de nomination et de description³⁷ » dictée par la « nécessité de la description, de l'inventaire³⁸ », y puise une part de sa logique. La poésie de Rina Lasnier et celle de Paul-Marie Lapointe (la suite poétique « Arbres ») contribuent à la connaissance du Bouleau blanc, « Bon génie à la robe de papier » (OA, 157-171). Bergounioux sollicite également la littérature comme savoir en lui donnant, dans *Le grand sylvain*, le sens de « possibilité fictive [d'accéder à la connaissance] » (GS, 48), mais la prend en quelque sorte en défaut dans un commentaire sur le Gregor Samsa

+ + +

36 Laurent Mailhot, art. cité, p. 230.

37 Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, p. 234.

38 Pierre Nepveu,

ouvr. cité, p. 232.

de *La métamorphose* : « [...] Kafka, lorsqu'il prodigue à Gregor tous les attributs de l'insecte, omet celui qui les parachève, le plénifiant repos, l'indifférence dans la lumière, l'oubli de tout. Il inocule à sa créature les soucis d'un employé de bureau. » (GS, 48)

PERCEPTIONS DU LIEU

Reste, brièvement dans la mesure où plusieurs lectures s'en sont déjà chargées, à voir comment ces lieux relativement semblables se trouvent saisis chez les deux écrivains. C'est encore à la science que les deux récits reprennent la délimitation d'un bassin d'observation précis qu'est la batture de l'île d'Orléans pour Morency et « le sous-bois » menant à « la prairie marécageuse » dans la Corrèze de Bergounioux. Les deux espaces ont en commun un temps immémorial et une durée immobile, de même que leur nature marécageuse, rebutante a priori et cause d'une certaine relégation ; ce sont des lieux boudés comme l'écrit Morency :

Je sais que le promeneur évite d'ordinaire les marais d'eau douce ou d'eau salée. Et pourtant ces endroits sont les survivances d'une époque lointaine. Il y a soixante-dix millions d'années, les râles, par exemple, fréquentaient les mêmes milieux qu'aujourd'hui. D'où l'impression de faire un mystérieux voyage dans le temps quand on circule à proximité d'un marais. S'il y a un autre monde dans le nôtre, c'est là qu'il se trouve. (OA, 39)

L'œil américain constitue une sorte de réhabilitation du marais, de la batture, que l'auditeur lecteur est invité à découvrir à la suite du narrateur. Selon Pierre Nepveu,

[L']essentiel de [l']a trilogie réside dans l'extraordinaire fécondité d'un territoire infime par sa taille, infini par son contenu et sa résonance [...] tout l'espace, tout le continent y sont déjà et tout se passe comme si ce continent venait vers nous plutôt que d'exiger que nous allions à lui. Cette orientation centripète (mais permettant de voir grand) définit du même coup [...] la dimension métaphysique de ce travail aux confins de la poésie et de l'ornithologie³⁹.

Les oiseaux soutiennent ce paradoxe d'une « orientation centripète permettant de voir grand » qui fait de la batture la métonymie de l'Amérique, « eux-mêmes incarnation de l'espace, ouvriers d'espace sensible, des tracteurs d'émotion, des capteurs de résonance émotive [...] l'oiseau est notre devenir-espace, il est ce par quoi nous nous découvrons nous-mêmes [...] constitués d'espace et solidaires de celui-ci⁴⁰ », écrit encore Pierre Nepveu. La critique insiste sur l'ouverture de la vision qu'est la saisie du paysage chez Morency, élargissement de l'horizon à partir d'un point fixe, souvent la fenêtre du chalet d'où l'observation se fait contemplation. De même, c'est

+ + +

39 Pierre Nepveu, ouvr. cité, p. 242-243. 40 Pierre Nepveu, ouvr. cité, p. 242-243.

la disponibilité de l'esprit et des sens (vue, ouïe, odorat) et l'immobilité du corps qui permettent l'appréhension du lieu et de sa faune dans *L'œil américain*.

À l'inverse, chez Bergounioux, le territoire de la chasse aux papillons est atteint à marche forcée. « [L]e plein midi [...] la gloire de juillet » (GS, 26) où se tient la cétoine, et que le texte décrit dans une métaphore poétique, exige de l'entomologiste qui la convoite l'affrontement d'une chaleur suffocante, métaphorisée, elle, dans les termes triviaux de la quotidienneté : « C'était comme d'ouvrir la porte d'un four à deux heures du matin. » (GS, 27) Alors que, par ses oiseaux, le continent vient à l'ornithologue dans *L'œil américain*, le lieu où il anticipe sa trouvaille oppose une résistance hostile à l'entomologiste : « La route plongeait dans les gorges et les arbres, chassés des sommets, vivaient serrés, en troupeaux. On échappait un peu à la grande flamme, mais c'était pour s'enfoncer dans une hargne moite, concentrée. » (GS, 27) Si, dans les insectes, « la beauté entr'aperçue jadis s'étend, rayonne et fructifie à proportion de la peine » (GS, 40), leur capture est bien de l'ordre d'un travail pénible, « de soutier » (GS, 41), dont le récit souligne la dureté : « Et quand je dis travail, j'entends vraiment la ponctualité, la constance, le morne sérieux avec lesquels on finit par prendre l'habitude de peiner sans interruption pendant un temps donné. » (GS, 28-29) Cette âpreté, aux antipodes de la disponibilité évoquée chez Morency, renvoie à une tout autre « esthésie », selon le terme dont Daniel Marcheix emprunte la définition notamment aux travaux de Jacques Fontanille, soit « une certaine forme de la présence au monde, enracinée dans le corps sentant du sujet⁴¹ ». Daniel Marcheix identifie dans l'œuvre de Bergounioux « deux configurations esthétiques dominantes », celle du « corps entravé » et celle d'« une hostilité désordonnée et obstructive⁴² », qui conditionnent la perception du paysage. On notera que ces notions sémiotiques rejoignent l'analyse thématique que Jean-Pierre Richard propose des textes de Bergounioux dans la tension entre « la blessure et la splendeur⁴³ ». Dans la logique d'une habitation exprimée la plupart du temps dans les termes d'un « différend⁴⁴ », le lieu est saisi par la difficulté, la souffrance qu'il fait éprouver. On en verra une confirmation dans la nécessité d'utiliser l'éther, qui rappelle au narrateur ses pires souvenirs d'enfance, pour traiter les insectes (GS, 35-36).

Enfin, que le lieu et sa faune s'offrent ou se défendent, sa perception passe, dans l'un et l'autre récit, par la médiation de comparaisons qui ne sont pas sans rapport. Laurent Mailhot a signalé comment les comparants de Pierre Morency appartiennent au champ sémantique de l'activité humaine mécanique et technique ; ainsi du Bécasseau dont le narrateur « se demande quel mystérieux appareil, à la fois horloge et boussole, se loge dans son cerveau minuscule » (OA, 132), du « char d'assaut miniature » qu'est la cigale (OA, 146), et même du « bruissement métallique des soucoupes volantes dans les films de science-fiction » qui permet de décrire le cri du

+ + +

41 Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 228, cité dans Daniel Marcheix, « Pierre Bergounioux et le paysage corrézien », p. 6. 42 Daniel Marcheix, *ouvr. cité*, p. 2. 43 Jean-Pierre Richard, « La blessure, la splendeur. Pierre Bergounioux », *L'état des choses*, p. 107-129. 44 La métaphore, gracquoise (Daniel Marcheix, « Pierre Bergounioux et le paysage corrézien », p. 2), apparaît dans toute l'œuvre de Bergounioux ; elle est plus spécifiquement prégnante dans *Miette* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 148 p.) et *La casse* (Montpellier, Fata Morgana, 1994, 64 p.).

Jaseur de Bohême (OA, 207). Morency pose ainsi comme une évidence un rapport de l'inconnu au connu qui inverse ses termes habituels en plaçant le familier du côté des machines, éventuellement fictives, et l'étrange du côté de la nature la plus proche. Dans *Le grand sylvain*, le comparant est repris à l'industrie locale, la porcelaine de Limoges, médiation qui associe deux oppositions, l'une entre la beauté des insectes qui contrevient à l'hostilité du lieu, et l'autre entre l'artisanat de luxe et la pauvreté de la région : les ombelles apparaissent comme « un service de cinq ou six mille pièces, larges comme des assiettes, régulièrement disposées entre un et deux mètres du sol sur l'espace d'un hectare avec, parfois, pas toujours, un insecte posé dessus, aussi net, éclatant, que s'il avait été peint sur de la porcelaine de Limoges » (GS, 28).

+

Que retenir de la lecture croisée de deux pratiques narratives, issues de traditions différentes, structurées selon des logiques poétiques également dissemblables, mais engagées dans l'entreprise commune de dire l'espace habité ? Sans doute convient-il d'abord de nuancer ce qui a pu être trop radicalement opposé. La présence au monde que Morency met en scène n'est pleine que dans l'éphémère de l'instant et la disponibilité de l'observateur qu'elle suppose n'exclut pas l'effort ; elle est davantage, pour le narrateur, un idéal à poursuivre au nom d'une foi qu'une certitude acquise : « Notre présence aux choses, volontaire plus que passive, nous rendrait-elle de ce fait plus consistants ? Je le crois. » (OA, 30-31) L'observation de la faune ne tient pas tout entière dans l'harmonie de l'observateur et de son objet, elle peut aussi donner lieu à des affrontements, comme le marque la fin du texte « Les chauves-souris et moi » :

À midi, l'opération était terminée. Régnait dans les lieux un désordre de fin de combat. Puis, en sueur, au bord des larmes, je m'effondrai. Sur la galerie, devant la porte — je les ai comptées plus tard devant témoins — reposaient en tas les corps inertes de quatre-vingt-sept chauves-souris. (OA, 109)

Chez Morency, le vivant inclut la mort et son observation est, bien plus qu'une idéalisation, une adhésion. Parallèlement, le « différend » qui oppose le narrateur de Pierre Bergounioux au lieu s'apaise parfois devant la merveille de l'insecte : « Se pencher, prendre, avoir n'est plus tellement important. Ce qui compte, maintenant, qu'on voie, qu'on ait égard à ce qui est là et dont on peut se demander si ce serait vraiment en notre absence. » (GS, 40-41) Il serait donc abusif et inexact d'attribuer trop strictement à l'écrivain américain la continuité fusionnelle d'un imaginaire « continental » ouvert et à l'écrivain français, la fragmentation batailleuse et la division du sujet. Plus prudemment, on notera que le projet de Morency, décrit par Pierre Nepveu comme la concrétisation, « dans l'écriture même, [d']une démarche de rassemblement, de recueillement⁴⁵ », paraît possible, tandis qu'un tel « rassemblement » de soi à travers la saisie du monde semble voué, chez Bergounioux, à l'impossibilité.

+ + +

45 Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, p. 243.

Si tant est que cet exemple restreint de deux poétiques voisines puisse l'éclairer, qu'en déduire du rapport actuel de la littérature québécoise avec la littérature française? Ce qui se rencontre, chez Morency et Bergounioux, dans les marges génériques de ces récits du lieu, hors de tout souci d'imitation ou de différenciation, tient à l'objet, au point de vue qui privilégie le petit, le modeste, à l'interaction du narratif et des références scientifiques et littéraires qui contribuent à le saisir. On verra, à l'œuvre chez les deux auteurs, et quoiqu'à travers des traditions et des filiations différentes, un commun déplacement de l'ici.