

Université de Montréal

**L'expérience du paysage dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*
de Pierre Morency**

par
Carl Diotte

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Janvier 2010

© Carl Diotte, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**L'expérience du paysage dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*
de Pierre Morency**

présenté par :

Carl Diotte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Karim Larose
président-rapporteur

Pierre Nepveu
directeur de recherche

Élisabeth Nardout-Lafarge
membre du jury

Résumé

La trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency, vaste entreprise de description de la nature d'Amérique, trouve son fondement dans une expérience du paysage, où une conscience subjective se découvre elle-même en découvrant le monde concret de la nature. Dans ce mémoire, je montrerai d'abord comment la poésie de Morency a évolué d'un lyrisme radicalement subjectif, fondé sur l'exploration d'une intériorité fantasmée, à un lyrisme davantage tourné vers la réalité extérieure et privilégiant le poème en prose, annonçant par le fait même l'expérience du paysage qui fonde la trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Ensuite, j'analyserai les différentes modalités de cette expérience du paysage, notamment la relation particulière que le sujet entretient avec le lieu, la mise en œuvre d'un art de voir et de vivre, et l'écriture de récits qui rendent compte de cette aventure subjective.

Mots-clés : Pierre Morency, paysage, perception, poésie, lyrisme, récit, lieu, nature, description.

Abstract

Pierre Morency's trilogy *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, a great attempt at describing America's nature, finds its roots in an experience of the landscape, where a subjective conscience discovers itself while discovering at the same time the concrete world of nature. In this thesis, I will start by presenting how the poetry of Morency has evolved from a radically subjective lyricism, founded on the exploration of a fantasized inwardness, to a lyricism turned more towards the exterior reality and that privileges prose poetry, announcing the landscape experience that founds the trilogy *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Afterwards, I will analyse the different modes of application of this landscape experience, notably the particular relationship that the subject maintains with his environment, the setting of an art of seeing and living, and the writing of accounts that express this subjective adventure.

Key words: Pierre Morency, landscape, perception, poetry, lyricism, narrative, environment, nature, description.

Table des matières

Résumé	I
Abstract	II
Table des matières	III
Liste des abréviations	IV
Remerciements	V
Introduction	1
Chapitre 1 : Des profondeurs au paysage	9
Un lyrisme radicalement subjectif	9
L'absence du paysage	13
Plonger, creuser, fouiller	18
Vers le paysage	24
Chapitre 2 : Le lieu de tous les commencements	30
Histoires à l'échelle d'un continent	30
La découverte d'un autre monde	33
Lieu de naissance	40
Récits de soi et du monde	45
Chapitre 3 : Art de voir, art de vivre	55
À distance, le paysage	55
L'école de la présence	62
L'être vivant	75
Chapitre 4 : L'événement du récit	80
L'écriture du mémorable	80
Au commencement	88
Les coïncidences mystérieuses	92
L'ivresse du moment	95
L'élargissement du monde	101
Conclusion	109
Bibliographie	111

Liste des abréviations

- OA :** MORENCY, Pierre, *L'Oeil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Montréal, Boréal/Seuil, 1989.
- LO :** MORENCY, Pierre, *Lumière des oiseaux. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Montréal, Boréal/Seuil, 1992.
- VE :** MORENCY, Pierre, *La Vie entière. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Montréal, Boréal, 1996.

Remerciements

D'abord, merci à mon directeur, Pierre Nepveu, pour sa lecture attentive et généreuse, et sa patience au long cours.

Ensuite, merci à toutes autres les personnes qui m'ont offert un soutien précieux au cours de la rédaction de ce mémoire : mes parents, mes frères, Irène, Suzanne, mes amis.

Enfin, merci à toi, Marie, qui sait tout.

Introduction

En 1989, Pierre Morency fait paraître *L'Oeil américain*, ouvrage qui inaugure une trilogie¹ portant le titre général d'*Histoires naturelles du Nouveau Monde* et qui comprendra également *Lumière des oiseaux*, publié en 1992, et *La Vie entière*, paru en 1996. Avec la publication de *L'Oeil américain*, Morency engage résolument son oeuvre dans une nouvelle direction. Auparavant, il a publié quelques pièces de théâtre, mais surtout plusieurs recueils de poèmes, qui lui ont permis de s'imposer au fil des années comme un poète de premier plan, statut que la parution de la rétrospective intitulée *Quand nous serons (poèmes 1967-1978)* est venue confirmer, l'année précédant la publication de *L'Oeil américain*. Avec le recul, le moment de parution des deux ouvrages apparaît fortement significatif : d'abord, la rétrospective de poèmes vient officiellement clore la première période de l'oeuvre de Morency, que l'on pourrait qualifier de « période lyrique », en proposant une nouvelle édition des recueils publiés entre 1967 et 1978 ; ensuite, un an plus tard, *L'Oeil américain* marque l'entrée de l'oeuvre dans une nouvelle période, surtout caractérisée par une écriture en prose qui s'attache à évoquer la nature en conjuguant les ressources de la littérature avec des savoirs scientifiques.

La transition d'une période à l'autre n'est cependant pas aussi nette ni aussi soudaine que peut le laisser croire la succession de ces publications. D'une part, la poésie de Morency s'est déjà renouvelée avec la parution du recueil de poèmes en prose *Effets personnels*, qui rompt avec le lyrisme des livres précédents en développant une écriture davantage tournée vers les réalités naturelles ; ce recueil, d'abord publié de manière artisanale, a paru à l'Hexagone en 1987², accompagné

¹ Le projet de cette trilogie a été conçu par l'auteur dès l'écriture du premier volume, et non après coup, comme le laisse entendre le texte du rabat : « Avec *L'Oeil américain*, il entreprend la publication d'une série de livres sur ses expériences de naturaliste, ouvrages qui traiteront, sur un mode littéraire, des plantes, des animaux, des oiseaux et des paysages du Québec. » En outre, dans une entrevue accordée au moment de la publication de *L'Oeil américain*, Morency précisait déjà qu'il s'agissait du « premier tome d'une série de trois » (Guy Ferland, « L'œil juste, l'œil rechargeable », *Le Devoir*, 11 novembre 1989, p. D20).

² Pierre Morency, *Effets personnels*, avec trois dessins originaux de Roland Giguère (tirage limité), Québec, Le Tourne-Pierre, 1986 ; Pierre Morency, *Effets personnels*, Montréal, L'Hexagone, 1987.

de *Douze jours dans une nuit*, suite de poèmes en vers se présentant aussi sous le signe de la découverte du monde extérieur. D'autre part, parallèlement à cette activité proprement littéraire, Morency se consacre, depuis les années 1970, à un important travail de vulgarisation scientifique sur la nature, à la radio, travail qui n'est sans doute pas étranger à la nouvelle orientation prise par sa poésie au cours de ces mêmes années. On lui doit ainsi plusieurs séries radiophoniques marquantes sur la nature, comme *Bestiaire de l'été* (1977-1982) et *L'Oeil américain*, série d'une quarantaine d'émissions diffusées au début des années 1980, qui est à l'origine de la publication de l'ouvrage du même titre. Par le biais de ce travail à la radio, Morency a pu transformer la curiosité qu'il a depuis toujours pour la nature « en recherche active et en étude raisonnée » (Poèmes, p. 15). Dans ses émissions, il aborde des sujets liés à la nature en s'appuyant à la fois sur ses expériences personnelles et sur des savoirs multiples, tirés surtout des sciences naturelles mais aussi des sciences humaines. Commentant ses premières émissions sur la nature dans une entrevue datant de 1978, Morency insistait sur le fait que le but qu'il visait dépassait la simple diffusion des connaissances : « Je tente de transmettre des saveurs, des plaisirs, des émotions, des liens secrets entre les choses, j'essaie de créer une complicité entre l'auditeur et la nature. »³ Pour ce faire, il a recours à des moyens propres à la littérature, comme l'expression de sensations, de sentiments et d'intuitions par un travail spécifique sur les mots, travail auquel sa pratique de poète l'a initié, et la mise en récit de ses expériences personnelles vécues au contact de la nature. C'est ainsi que, guide à la fois savant et sensible, il prend plaisir, avec sa série *L'Oeil américain*, « à conduire [s]es auditeurs dans la nature du Nouveau Monde » (OA, p. 18), les amenant à découvrir la faune, la flore et les paysages d'Amérique du Nord, et en particulier du Québec.

L'idée d'écrire un livre sur la nature en s'inspirant de son travail à la radio semble avoir germé assez tôt dans l'esprit de Morency : déjà, vers la fin des années 1970, il parlait en entrevue de son désir de reprendre dans un livre la

³ Donald Smith, « Entrevue : Pierre Morency poète et dramaturge », *Lettres québécoises*, no 12, novembre 1978, p. 43.

« masse prodigieuse de documentation et de recherche »⁴ accumulée pour ses émissions ou d'écrire un « Grand Livre » sur « la joie intense que l'être humain peut éprouver en fusion avec la nature »⁵. Il mettra son projet à exécution plusieurs années après la diffusion de la série radiophonique *L'Oeil américain*, en reprenant un bon nombre de textes écrits pour cette série dans l'ouvrage du même nom, au terme d'un important travail de réécriture ; les textes des deux autres tomes de la trilogie seront également issus en partie de séries radiophoniques sur la nature, que Morency continuera à écrire et à animer pendant longtemps.

Les trois volumes des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* se présentent comme des recueils de textes décrivant des oiseaux, des mammifères, des arbres, des insectes, des lieux liés à la nature d'Amérique, et évoquant à travers les descriptions les rapports que l'être humain entretient avec cette nature. En dépit de la grande diversité des sujets traités et des caractéristiques spécifiques à chacun des livres (par exemple, le troisième volet est centré davantage sur les êtres humains que les deux premiers), une très forte unité se dégage des textes de cette trilogie, unité qui tient non seulement à la thématique de la nature du Nouveau Monde, mais aussi, paradoxalement, à l'approche hybride, adoptée de manière générale dans les textes, qui mêle descriptions savantes et poétiques de la nature, explications scientifiques, récits d'expériences au contact de la nature, légendes et contes traditionnels, évocations des découvertes faites par les naturalistes et autres explorateurs du Nouveau Monde, rêveries et échappées dans l'imaginaire, méditations philosophiques, le tout se fondant dans le creuset d'une écriture en prose sûre de ses moyens.

Les critiques, peu nombreux encore, qui ont étudié la trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* se sont beaucoup intéressés à l'originalité de la démarche adoptée par Morency pour parler de la nature, en en faisant ressortir la

⁴ Donald Smith, *op. cit.*, p. 47.

⁵ Royer, Jean, « Mes chambres secrètes », *Poètes québécois (entretiens)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1991, p. 194.

double dimension. C'est le cas notamment de Jacques Paquin qui, dans son article intitulé « Du vivant et du visible : les *Histoires naturelles* de Jules Renard, de Henri Michaux et de Pierre Morency »⁶, a cherché à montrer comment l'écriture de Morency « réussit l'audacieux pari de conjoindre la rigueur scientifique et le plaisir du contemplatif »⁷. Pour Paquin, la dénomination « histoire naturelle » sert à désigner des textes hybrides, où la rigueur scientifique s'allie à la force d'évocation des mots et à la fantaisie de l'imagination. Cette dénomination peut embrasser « 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 prose »⁸. Selon le critique, les histoires naturelles de Morency seraient des « essais sur la nature » (d'où la marque du pluriel). Considérer les textes de Morency comme des essais apparaît tout à fait juste, dans la mesure où ceux-ci offrent les deux traits principaux qu'on associe généralement au genre de l'essai. D'abord, ils sont constitués d'un « discours réflexif de type lyrique entretenu par un JE non métaphorique sur un objet culturel »⁹, selon la définition proposée par l'essayiste québécois Jean Marcel, définition souvent citée dans les études sur ce genre littéraire. Ensuite, ils se caractérisent par cette liberté de formes et de registres typique du genre de l'essai, puisqu'ils mêlent descriptions, récits et méditations lyriques.

Laurent Mailhot, dans l'étude la plus étoffée parue à ce jour sur la trilogie, analyse aussi le caractère hybride de l'œuvre, que le titre de son texte identifie ainsi : « Pierre Morency, naturaliste et fabuliste »¹⁰. Il souligne notamment le fait que Morency s'inscrit dans « une longue tradition humaniste d'éclairage et de nourriture réciproques de la science, de la littérature et des arts »¹¹. Quant à Pierre

⁶ Jacques Paquin, « Du vivant et du visible : les *Histoires naturelles* de Jules Renard, de Henri Michaux et de Pierre Morency », *Tangence*, no 73, automne 2003, p. 39-58.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹ Cité par François Dumont, *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, p. 7.

¹⁰ Laurent Mailhot, « Pierre Morency, naturaliste et fabuliste », *Plaisirs de la prose*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 213-265.

¹¹ *Ibid.*, p. 234.

Nepveu, s'il aborde la dimension scientifique dans son article intitulé « Ici, sur la batture : le pays de Pierre Morency »¹², il met surtout l'accent sur l'aventure existentielle, morale, voire métaphysique vécue par une subjectivité au contact de la nature. En insistant sur cette aventure subjective, le critique a attiré l'attention sur ce qui fonde, en définitive, le projet de la trilogie et qui fait que celle-ci relève avant tout de la littérature.

Dans le prolongement de la lecture faite par Pierre Nepveu, je me propose dans ce mémoire d'analyser les modalités de l'aventure subjective qui se déploie au cœur des trois volumes des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency. Sans trop m'attacher aux différences parfois importantes entre les textes et entre les trois livres de la série, je m'appliquerai à montrer que le projet essentiel des *Histoires naturelles* correspond à un travail de connaissance de soi, à la mise en œuvre d'une quête identitaire. Chez Morency, cette quête, cette aventure est celle d'un sujet qui va à la rencontre des êtres vivants de la nature du Nouveau Monde, des oiseaux le plus souvent, et qui, en les découvrant, se découvre lui-même, se découvre autre que lui-même, renaît en quelque sorte à lui-même et au monde. Cette expérience vécue et racontée dans les textes de la trilogie correspond à l'expérience du paysage.

La question, la passion du paysage, comme l'ont noté plusieurs auteurs et penseurs, dont Michel Collot, est l'un des phénomènes de société les plus marquants des dernières décennies. Pour des raisons qui tiennent entre autres à une prise de conscience générale concernant la dégradation de l'environnement et la précarité des espaces naturels, le paysage, soulignait Collot il y a quelques années, « [...] a fait l'objet depuis un quart de siècle d'une demande sociale de plus en plus pressante et diversifiée, à laquelle s'efforce de répondre l'activité en plein essor des paysagistes, et d'une attention privilégiée de la part de nombreuses

¹² Pierre Nepveu, « Ici, sur la batture : le pays de Pierre Morency », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 235-243.

sciences humaines et sociales »¹³. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que le paysage a fait un retour en force en littérature, parfois même avant qu'il ne devienne un sujet brûlant d'actualité : Collot signale en effet que « [...] des poètes majeurs comme André du Bouchet, Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet ont élu le paysage comme un motif privilégié et comme un lieu de vie et de travail »¹⁴. Le critique explique que ces poètes, rompant avec un certain lyrisme centré sur l'intériorité du sujet, ont inventé une nouvelle forme de lyrisme qui met en relation le sujet avec le réel figuré, organisé comme paysage¹⁵. Selon Nepveu, une tendance semblable s'est affirmée avec force chez un certain nombre de poètes québécois contemporains :

Je crois qu'il existe, dans la poésie québécoise récente, une écriture, une poétique du paysage qui n'est pas réductible à une poétique de la « nature » (encore moins du pays) et qui se démarque profondément de ce qu'on peut le plus souvent observer dans la poésie antérieure, disons celle qui s'est écrite entre les années 1950 et 1980.¹⁶

Dans la « poésie antérieure » au Québec, il était peu question de paysage, puisqu'il s'agissait avant tout, pour la subjectivité, de se recréer dans un langage où le sujet et le monde fusionnent. Au contraire, le paysage correspond à la « nature visible, délimitée et ayant sa configuration propre »¹⁷, comme le dit Nepveu, ce qui suppose aussi un point de vue spécifique sur le réel, un sujet qui soit en mesure de l'observer à distance, dans un lieu donné et à un moment précis. Ainsi, le paysage possède une double dimension : il est à la fois objectif et subjectif, il existe, avec ses composantes propres, à travers la perception d'un sujet. Cette double dimension est signalée par la présence de l'horizon qui le constitue, comme le précise Collot : « c'est une ligne imaginaire (on ne la trouve reportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs (le relief, les

¹³ Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ Voir notamment l'introduction de son ouvrage, *ibid.*, p. 9 à 17.

¹⁶ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 220.

¹⁷ *Ibid.*, p. 223.

constructions éventuelles), et du point de vue d'un sujet »¹⁸. En outre, la perception du paysage ne concerne pas que la vue, mais aussi les autres sens, et fait même intervenir les émotions, les souvenirs, l'imagination, la culture, les connaissances générales du sujet observateur, autant d'aspects de la perception paysagère que les mots peuvent faire apparaître. Ainsi, cette expérience, dans une œuvre littéraire, pourra être celle d'un sujet qui perçoit, explore, parcourt l'espace, les lieux du monde, pour faire surgir, à travers des récits et des descriptions, le paysage, c'est-à-dire soi-même apparaissant avec le monde.

Cette expérience du paysage, où le sujet change, se transforme, naît à lui-même dans sa relation avec le monde concret et vivant, est au cœur de la trilogie de Morency. Un écrivain naturaliste, donc, présente, décrit, explique à ses lecteurs la faune, la flore, les lieux de la nature du Nouveau Monde, mais surtout souhaite évoquer ses « moments privilégiés » avec la nature : « Les pages qui vont suivre ne prétendent à rien d'autre qu'à faire partager des moments privilégiés » (OA, p.20). Il s'agit de moments où l'observateur, le promeneur de nature a reçu « 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 » (OA, p. 21). Le sujet, alors, perçoit le monde comme paysage, nature visible où lui-même devient visible. S'il s'agit de « moments privilégiés », c'est également parce que l'écrivain s'enrichit de cette expérience vécue par l'observateur naturaliste et devient « le constructeur inventif d'un monde donné à voir, à partager »¹⁹, comme le dit Laurent Mailhot. L'écriture donne à voir un monde notamment à travers des « histoires naturelles », des récits liés à la nature, ayant pour cadre la nature, qui racontent la naissance, sans cesse recommencée, d'un sujet.

Cet impératif de la naissance, de la seconde naissance à soi-même par l'écriture est une constante dans l'œuvre de Morency et ce, depuis le tout premier livre de poésie qu'il a écrit, *Poèmes de la froide merveille de vivre*. Avant

¹⁸ Michel Collot, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 223.

d'aborder l'analyse des diverses modalités de l'expérience du paysage dans la trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, je m'intéresserai donc, dans le premier chapitre de mon mémoire, à l'aventure subjective qui se déploie dans la poésie lyrique de Morency. Je montrerai qu'avant d'en venir à une écriture du paysage, Morency a développé une poétique de la « nature » qui envisageait la naissance du sujet par une descente dans les profondeurs du « moi », plutôt que par une exploration du monde concret, de la réalité extérieure. Je montrerai comment la poésie de Morency a peu à peu évolué vers une conscience du paysage, notamment par la pratique du poème en prose, qui a entraîné un nouveau type d'aventure pour le sujet, une nouvelle façon d'envisager les rapports avec la réalité. Ce détour, en forme de retour en arrière, permettra de mieux saisir par la suite les implications de l'expérience du paysage dans les *Histoires naturelles*.

Dans le second chapitre de mon mémoire, j'aborderai l'aventure subjective au centre de la trilogie de Morency en décrivant la découverte par le sujet observateur d'un lieu, le chalet de la batture au bord du fleuve, à l'île d'Orléans, qui lui a révélé un « autre monde dans le nôtre », monde proche et nouveau monde. Je me pencherai sur les nouveaux rapports que cette découverte entraîne entre la conscience subjective et le lieu en général et je montrerai enfin que tout cela aura des répercussions sur le travail d'écriture, en associant la quête de soi aux « histoires naturelles », donc à la mise en récit des aventures du sujet au contact de la nature. Le troisième chapitre sera consacré à la question, centrale chez Morency, de la perception de la réalité. J'analyserai les différentes facultés perceptives développées par l'écrivain naturaliste afin de mieux voir et sentir le réel, notamment l'aptitude qu'il désigne par l'expression « l'œil américain », utilisée comme titre du premier volet de la trilogie. Enfin, dans le quatrième chapitre, j'analyserai plus spécifiquement le déroulement des récits d'expériences singulières vécues au contact de la nature. Je montrerai que ces récits se construisent comme des histoires de découvertes, qui mènent généralement à un moment intense de lucidité où le sujet s'ouvre au monde et à soi-même.

Chapitre 1 :

Des profondeurs au paysage

Un lyrisme radicalement subjectif

En 2004, la publication du livre intitulé *Poèmes 1966-1986* offre l'occasion aux lecteurs de découvrir ou de redécouvrir les poèmes écrits et publiés par Pierre Morency au cours de ses vingt premières années d'écriture. Surtout, cet ouvrage vient rappeler, si besoin est, que Morency a été un poète de tout premier ordre avant de devenir le prosateur des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. À la parution de cette rétrospective, le critique Gilles Marcotte a d'ailleurs déclaré : « Le succès du prosateur, en Morency, a fait de l'ombre au poète. On espère que ce livre substantiel lui redonnera la place qu'il mérite auprès de Gaston Miron et des autres »²⁰.

« Ce livre substantiel » est une réédition de six recueils de poèmes publiés par Morency, depuis *Poèmes de la froide merveille de vivre*, paru en 1967²¹, jusqu'à *Effets personnels*, petit livre de poèmes en prose paru d'abord à tirage limité, en 1986, puis publié de nouveau un an plus tard, accompagné cette fois d'une suite de poèmes en vers intitulée *Douze jours dans une nuit* ; à ces six recueils s'ajoutent les deux textes regroupés sous le titre *Les Appels anonymes* (1970). Il s'agit d'une nouvelle édition des recueils de Morency, puisque ceux-ci comportent des modifications par rapport aux éditions antérieures : textes retranchés, nouveaux titres de poèmes, vers retouchés, etc. Ce n'est pas la première fois cependant que paraît un livre proposant une rétrospective des poèmes de Morency, puisque l'Hexagone a déjà publié en 1988, dans sa collection

²⁰ Gilles Marcotte, « Chez les oiseaux », *L'Actualité*, Montréal, vol. 29, no 14, 15 septembre 2004, p. 97.

²¹ L'année 1966 retenue pour le titre correspond en fait à la période d'écriture du premier recueil, paru un an plus tard. Le choix de cette date est d'autant plus justifié que, comme l'indique Morency dans l'avant-propos de son livre *Poèmes 1966-1986*, c'est au cours de cette année-là qu'il commence véritablement à écrire.

« Rétrospectives », un ouvrage portant le titre de *Quand nous serons* et réunissant les recueils de poèmes écrits par l'auteur de 1967 à 1978. Comme le signalent ces dates, l'itinéraire retracé par la rétrospective s'arrête au recueil *Torrentiel*, publié en 1978, et n'intègre pas les poèmes en vers et en prose d'*Effets personnels*. Ce choix s'explique sans doute par le fait que ceux-ci ont été publiés seulement un an plus tôt, mais on peut penser que le rattachement, dans la nouvelle rétrospective, des poèmes d'*Effets personnels* aux textes publiés de 1967 à 1978 répond à une intention précise, celle de montrer l'évolution complète d'une démarche d'écriture poétique des débuts jusqu'à la publication des ouvrages des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

Avec le recueil *Poèmes de la froide merveille de vivre*, publié en 1967, Pierre Morency fait une entrée remarquée en poésie. D'emblée, ses poèmes font entendre une voix originale, à la fois chaleureuse et angoissée, animée du désir de célébrer la merveille de vivre, mais aussi de dire en toute lucidité son revers de froid et de nuit. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une poésie lyrique. Et elle l'est, au premier chef, par la place centrale qu'elle accorde au sujet. Le pronom personnel « je » occupe l'avant-plan des poèmes, aussi bien dans les titres des textes (« Je t'écris », « Quand j'avais la vie », « Je l'embrasse », « J'arrive au centre de mon temps »), qu'en tête de vers et de strophes, et joue le rôle d'un sujet très actif (« je bats notre mesure », « je t'appelle », « j'ai appareillé des phares »). En outre, ce sujet lyrique ne se présente pas d'entrée de jeu comme universel et interchangeable, mais tient au contraire à marquer sa différence, à creuser sa subjectivité. Il le fait à travers des « autoportraits » où il apparaît tour à tour sous les traits d'« un drôle de fantôme avec des yeux, avec des mains qui appellent » (p.52)²², du « Plongeur du Puits de Chair » (p. 66), du « contrebandier du désespoir domestique » (p. 67), d'un « homme bien ordinaire » mais « qui n'en peut plus de vivre assis / dans la couleur commune » (p. 140), du « faiseur au museau de garou » (p. 220) et du « facteur innocent d'un poème de tribu » (p.

²² Toutes les pages entre parenthèses, sauf indication contraire, renvoient au livre *Poèmes 1966-1986*, Montréal, Boréal, 2004.

230). À maintes reprises également il est question d'événements qui confèrent un caractère unique, exceptionnel au parcours de ce sujet : jeunesse tourmentée par « le grand éperon coupeur de chemins » (p. 225), séjours heureux dans des « femmes-châteaux » (p. 107), épreuves diverses qui le conduisent à la solitude et au désespoir, « au nord constamment de [s]on amour » (p. 145). Enfin, preuve irréfutable d'une identité unique, le sujet aurait même connu, selon ses dires, une naissance différente de celle des autres êtres humains : « Je dois dire tout de suite que je ne suis pas venu au monde comme quiconque. Je ne suis pas venu par le passage d'une femme. Tout a commencé le jour où je reposais dans le ventre d'un avion. Je n'étais pas un enfant, j'étais une bombe. » (p. 135)

Cette singularité ne s'applique pas qu'au sujet lui-même : comme le suggèrent les exemples cités plus haut, c'est tout l'univers déployé dans les poèmes qui apparaît dans une singularité radicale. Les êtres mis en scène, comme sa « petite amie Lumière » avec qui il séjourne dans « l'armoire à gestes » (p. 109-110), les situations décrites et les actions relatées dans les poèmes semblent relever d'un monde différent du nôtre, un monde régi par d'autres lois que celles que l'on connaît. « [J]e ferme tous les matins / des trous d'oiseaux aux flancs fleuris des femmes » (p. 66), « je harcèle ce qui reste de lumière dans la ville » (p.141), « je fouille le friselis des nerfs » (p. 149) : ces actions ne peuvent à l'évidence s'inscrire dans le cadre de la réalité objective, en raison de leur caractère insolite, invraisemblable. De même, les situations présentées dans plusieurs poèmes apparaissent trop étranges pour pouvoir se ranger dans l'ordre du possible. Ainsi en est-il de cette scène, décrite dans un poème, qui montre un homme et une femme « dans une petite chambre de fer », « assis l'un dans l'autre / coupés percés par des lames de chair », ne voyant pas les « saignants », les « perclus » qui font leur entrée dans la chambre et « s'éteignent dans les murs » (p.98). L'univers des poèmes lyriques de Morency offre une ressemblance avec celui du conte, dans la mesure où il forme une sorte de microcosme avec ses lois propres, où le rêve, l'imagination, la fantaisie – mais une fantaisie souvent noire, inquiétante, violente –, l'emportent volontiers sur la raison et la logique. À l'instar

des poètes d'inspiration surréaliste, comme Roland Giguère, dont il souligne souvent l'importance dans la genèse de son œuvre, Morency a créé un univers qui s'anime avec la liberté souveraine du rêve et de l'imaginaire, affirmant ses exigences et ses urgences propres, sans trop d'égard en apparence pour le monde commun, pour la vie « réelle » qui est le lot de tous.

Morency a toujours insisté sur la dimension autobiographique de sa poésie, associant de manière inextricable les poèmes et sa vie. Ainsi, il déclare dans une entrevue, en 1992 : « Dans mes premiers poèmes, je racontais mon être, mes bouleversements, mes déchirements, tout ce qui a marqué les années de ma vingtaine, *la froide merveille de vivre*. »²³ Force est de constater toutefois que les « histoires » qu'il raconte dans ses poèmes brouillent les pistes qui nous permettraient de retrouver les circonstances réelles, les événements précis de la biographie qui ont suscité l'écriture des poèmes. Au demeurant, cette caractéristique n'est pas propre au lyrisme de Morency. Comme l'explique le théoricien Dominique Rabaté à propos de la poésie lyrique moderne, « [l]e substrat biographique, même s'il reste fondamental, n'est plus directement lisible, s'il s'agit plutôt de témoigner d'une aventure intérieure dont les lieux, les événements particuliers deviennent opaques au lecteur. »²⁴ Pour le Morency des poèmes lyriques, les circonstances du « réel » n'ont pas à être relatées directement, non pas tant en raison d'un quelconque souci de pudeur, mais surtout parce que les faits et gestes de la vie n'ont pas de valeur *en soi* : seuls comptent le retentissement qu'ils peuvent avoir dans la vie intérieure du sujet, les échos qui résonnent dans les profondeurs de son « moi ». En fait, le lyrisme subjectif de cette poésie présente la « figuration analogique d'une expérience privée »²⁵, pour reprendre les termes utilisés par le théoricien Laurent Jenny. L'univers figuré dans

²³ Entrevue avec Réginald Martel, « Pierre Morency : une vie orientée dans le sens de la poésie », *La Presse*, 3 mai 1992, p. C1.

²⁴ Dominique Rabaté, « Le lyrisme », dans Michel Jarrety (sous la direction de), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001. *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, p. 447.

²⁵ Cité dans Nathalie Watteyne (sous la direction de), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/France, Éditions Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 17.

les poèmes prend donc des libertés par rapport au monde « réel », en n'obéissant qu'à une seule loi : celle de la vérité subjective.

L'absence du paysage

La priorité accordée dans les poèmes à l'univers subjectif fait en sorte que le monde réel, sa configuration dans des paysages, à un moment et dans un lieu précis, n'a pas réellement droit de cité. D'une part, la temporalité est soumise aux lois du désir, qui nient en quelque sorte le temps quotidien ou historique. La présence importante de métaphores et de symboles appartenant à un imaginaire « archaïque », tout comme l'évocation constante de réalités élémentaires (l'eau et le feu, le corps, les saisons, le jour et la nuit, les fleuves, etc.) contribuent à faire disparaître le monde réel, à donner un aspect intemporel à l'univers lyrique de Morency²⁶. Cette indétermination temporelle concerne à la fois le passé, le présent et le futur : le passé est souvent évoqué à l'aide de verbes à l'imparfait qui lui confèrent une dimension quelque peu mythique (« En ce temps-là j'avais la vie » (p. 94)), le présent est privé des repères qui l'inscriraient dans un contexte précis et le futur prend des allures de rêve ou d'utopie, en rupture totale avec la continuité du présent (« Un jour j'aurai des mains / le même jour je commencerai d'avoir un cœur » (p. 153)). En fait, le sujet lyrique perçoit le temps et la durée selon une logique singulière, et la seule horloge à laquelle il se fie est cette « horloge immense qui [bat] à deux temps comme un cœur » (p. 183).

D'autre part, les rapports du sujet aux lieux réels sont aussi marqués par une grande liberté. S'il est possible de deviner certains repères géographiques derrière les métaphores qui évoquent une île (l'île d'Orléans), un fleuve (le fleuve Saint-Laurent) ou une ville (la ville de Québec), les lieux de la géographie réelle ont ici peu d'importance. Significativement, le poème qui contient le plus de

²⁶ Il est peut-être significatif que l'auteur ait choisi d'enlever les dates qui, dans la première édition du recueil *Torrentiel* (Montréal, L'Hexagone, 1978), situaient dans le temps l'écriture de plusieurs poèmes : cela laisse supposer que le poète souhaitait ainsi effacer tout lien rattachant ses poèmes à une époque, à un temps déterminé, renforçant de ce fait le caractère « non situé », hors du temps, de tous les poèmes.

mentions de lieux évoque en fait des destinations imaginaires vers lesquelles le « je » souhaite aller pour fuir un univers trop dur, trop décevant : Bandour, Montsilier, l'île de Gazon, Podo, Filigne, Bayol, Cap-de-Tuile (p. 227). Si les poèmes ne décrivent presque pas de lieux concrets et identifiables du monde « extérieur », cela ne veut pas dire qu'ils sont dépourvus d'évocations de ce monde, et notamment des réalités naturelles. Les textes comportent ainsi, surtout dans *Torrentiel*, des notations qui décrivent des éléments de la nature : « ça sent bon l'oiseau frais dans les érables » (p. 114), « le détonateur des gélinottes », « le criquet dans son noir et l'archet qui le tire » (p. 208), « la flèche mineure du chicadi di di » (p. 215), « la grande rivière noire où coulent des oiseaux » (p. 218). Mais ces notations apparaissent « à travers une fragmentation constante et en l'absence radicale de tout point de vue et de toute localisation stable »²⁷, comme le dit Pierre Nepveu au sujet des grands poèmes « paysagers » que sont « Arbres » de Paul-Marie Lapointe et « Sémaphore » de Gilles Hénault. Elles s'inscrivent dans un réseau de métaphores qui obéissent à une autre visée qu'à celle de décrire des paysages naturels. Gilles Marcotte fait d'ailleurs remarquer que les poètes de la génération de l'Hexagone, dont se réclame Morency, n'accordaient pas d'importance au temps et aux lieux « réels », contrairement aux poètes anglophones qui leur étaient contemporains, comme Frank Scott :

Les poèmes nationalistes les plus enflammés d'un Paul Chamberland dans *Terre Québec*, comme la grande poésie révoltée d'un Gaston Miron, s'écrivent dans une région où les événements datés, les circonstances précises, les personnes privées ou publiques n'ont pas droit de cité. Il en va de même pour les paysages : autant un Frank Scott décrit, par exemple, les paysages des Laurentides ou des Cantons de l'Est avec un grand souci de précision, autant les francophones, quand ils s'approprient la nature, ne l'évoquent que dans ses formes les plus générales, abstraites, on oserait presque dire métaphysiques. Les obligations poétiques, de part et d'autre, ne sont pas les mêmes.²⁸

²⁷ Pierre Nepveu, « Paysages de la poésie québécoise actuelle », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, p. 227.

²⁸ Gilles Marcotte, « Étrangers, familiers (Frank Scott, Philip Stratford) », *La Littérature est inutile*, Montréal, Boréal, 2009, p. 184-185.

Mais il y a tout de même, dans les premiers recueils de Morency, deux exemples de description plus étoffée d'un lieu précis et identifié. L'un de ces exemples se trouve dans cette strophe du poème « La mer est en feu », texte que l'on peut lire dans *Torrentiel* :

ici tu vois le fleuve
 le chantier naval qui fume de ses forges
 dormeuse Québec tout au fond sur son granit
 et voici juste au bord le brisis d'une maison
 paternelle la vie penchée d'un pommier
 dimanche des Indiens posé dans les parages. (p. 197)

Le lecteur familier de l'œuvre du Morency peut reconnaître sans difficulté dans cette description le fleuve Saint-Laurent, le chantier naval de Lévis et le cap Diamant sur lequel est construite la ville de Québec. Le paysage est vu, selon les indications du texte, depuis la maison « paternelle », située en face de Québec, de l'autre côté du fleuve. Un vers de la strophe précédente révèle que la description se fait à partir d'une photographie. Ce qui apparaît sur cette photo, ce sont les éléments du paysage de Québec, puis le père (« Grand-Loup dans son habit ») et la mère (« ma mère enceinte de l'auteur »), comme la suite du poème nous l'apprendra. Cependant, la description ne porte pas directement sur le paysage lui-même, mais sur sa représentation photographique, ce qui peut expliquer que cette description ait un cadre fixe et ne soit pas emportée dans le mouvement de l'écriture poétique. Car c'est ce qui se produit généralement dans les poèmes de Morency chaque fois qu'un élément du réel est mentionné : celui-ci est rapidement entraîné dans le flux des images, dans les mouvements de la vie pulsionnelle du sujet, loin de la réalité à laquelle il a été en quelque sorte arraché.

À cet égard, la suite de poèmes à la fin du premier recueil, « Monologue de la froide merveille de vivre », est plus représentative du rapport que le sujet lyrique entretient avec le paysage. Cette fois-ci, le sujet apparaît dans la position d'un observateur qui regarde le fleuve, du haut du cap Diamant, à Québec. Son attention se porte sur les glaces qui flottent sur le Saint-Laurent et sur les effets

qu'elles produisent. Toutefois, l'observateur nous prévient d'emblée que ces composantes du paysage ne l'intéressent pas vraiment :

je ne m'arrête ordinairement pas à considérer les rêves mouvants du fleuve le fleuve me coule dans le dos et c'est assez le fleuve me descend au milieu du ventre entre les pectoraux et c'est assez ne pensez-vous pas que cela suffit d'avoir un fleuve aussi long sur les bras on n'a pas le goût avec une telle présence en plein corps de réfléchir sur les rêves des glaces dormant sur le Saint-Laurent qui charrie l'image de Québec et de son corps étrange. (p. 77)

Cette réaction d'impatience à l'égard du paysage observé rappelle une remarque faite par Morency des années plus tard, au cours d'une entrevue, à propos de sa perception du fleuve : « Pour moi, le fleuve est physique. Je le vois de mes yeux, je le vois comme objet de mon regard, comme réalité extérieure à moi. Mais c'est bizarre : c'est comme si je ne le voyais pas réellement, comme si j'étais traversé par un fleuve. »²⁹ Ce qui est en jeu ici, c'est le refus ou plutôt l'impossibilité pour le poète de considérer la « réalité extérieure » pour elle-même, objectivement, dans la distance qu'implique une véritable conscience du paysage. Il n'y a pas, dans le poème, rencontre entre un sujet observateur et une réalité qui s'offre à son regard, mais plutôt abolition de la distance, fusion immédiate, incorporation de la réalité extérieure, « présence en plein corps », comme le dit le poème. Tout se passe comme si le fleuve, plutôt que de se composer sous la figure d'un paysage, transférait ses propriétés au sujet, s'incarnait en celui-ci, qui devenait alors mouvement, multiplicité (« ô mon fleuve multiple fait des trous bleus aux murs de la maison » (p. 83)), glaces errantes, gouffre. La succession ininterrompue des phrases sans ponctuation mime en quelque sorte « les rêves mouvants du fleuve » ou la dérive des lacs engendrés par les glaces du fleuve :

il passe des lacs aujourd'hui juste en face de Québec nés du fol dessin des battures modelés au gré des sillages et des marées des lacs voyageurs plus beaux que les interminables lacs assis de cette terre en chômage canards bleutés s'étirant dans leurs prisons mobiles [...]. (p. 181)

²⁹ Donald Smith, « Entrevue : Pierre Morency poète et dramaturge », *Lettres québécoises*, no 12, novembre 1978, p. 45.

Cette description de paysage, aussi exacte soit-elle, n'est qu'un moment du monologue halluciné qui se développe dans cette suite de textes et qui mêle inextricablement éléments de la nature et affects du sujet. Le monologue se termine sur un constat d'échec qui s'applique à la fois au « pays encagé » et au sujet amoureux, comme si l'un et l'autre avaient fusionné dans un même empêchement de vivre, selon une conception du monde qui n'est pas sans rappeler celle des poètes de l'Hexagone.

Dans l'univers radicalement singulier des poèmes lyriques de Morency, où les rapports au temps et au lieu sont assujettis à une vision subjective du réel, le paysage comme figure organisée du monde a peu de chance de surgir. Le terme de « paysage » apparaît à quelques reprises dans les livres de poèmes, mais, significativement, ce motif ou ce thème est chaque fois traité négativement, se trouvant lié à un manque, à une impossibilité, à un refus. Dans le premier recueil, le sujet décrit la médiocrité d'une vie quotidienne prisonnière d'un hiver existentiel, et évoque la quasi-disparition du paysage sous la neige :

les petites balades en petites voitures
 plus que des filets de route après la poudrerie
 que les faîtes de paysage
 il manque un étage au pays. (p. 71)

Mais cette perte du paysage peut aussi bien être désirée par le sujet, comme le suggère le « Poème de la laine et du torrent », où les amants accomplissent toutes sortes d'actions étranges au cours d'un voyage initiatique, dont celle-ci : « nous lacérons les paysages » (p. 174). La violence sauvage de l'érotisme conduit à un rejet des paysages, ces figurations du monde qui peuvent être réfractaires à l'affirmation de soi et de ses désirs. Cela laisse donc entendre que l'absence ou la perte du paysage ne doit pas être forcément interprétée comme une lacune, puisqu'elle constitue une chance pour la poésie. « J'aurai des mains pour faire signe / quand le paysage devient fou » (p. 154), affirme le sujet dans un poème tendu vers le futur d'une nouvelle naissance : l'expression de ce vœu révèle le lien profond qui peut unir perte du paysage et volonté de recréation. C'est lorsque le

paysage est fou, que les signes du monde sont indéchiffrables et que tout est chaos, que l'écriture devient possible, nécessaire. Le Morency des premiers livres adhère en bonne partie à un « projet » de recréation du monde à même la puissance des images, des sonorités et des rythmes du poème. Le seul vrai « lieu de naissance », le texte liminaire du recueil qui porte ce titre le signale :

C'est ici que je me trouve et que vous êtes
 c'est sur cette page
 [...]

 il fait plus clair ici que dans l'œil du hibou
 il fait meilleur ici que sous la peau des enfants
 car c'est ici qu'on défonce et qu'on s'écrit
 ici et pas dans les drapeaux
 ici et même pas dans les paysages. (p. 163)

Le véritable lieu de naissance n'est pas dans le monde, ni dans l'adhésion à une communauté (« les drapeaux »), ni dans les paysages, mais sur la page du poème.

Plonger, creuser, fouiller

La naissance. Le mot et l'idée semblent posséder une aura quasi magique aux yeux du poète. Non seulement ce terme se retrouve dans le titre d'un recueil, mais des mots comme « naître » et « venir au monde » reviennent souvent dans les textes des premiers livres de Morency. En fait, deux types de naissance sont constamment évoqués dans les poèmes : d'une part, la première naissance, considérée comme ratée, qui a des conséquences dramatiques, ainsi que tous les commencements qui ont tourné court, faux départ, « maudit matin mou » (p. 113), « aube qui a caillé dans le pot du matin » (p. 102)³⁰ ; d'autre part, la naissance nouvelle, la seconde naissance qui permet au sujet d'être enfin lui-même, de coïncider avec lui-même, naissance violemment appelée et désirée. Comme le signale la critique Ginette Michaud au moment de la parution du recueil *Torrentiel*, ce livre amorce et complète « la liquidation d'un « cycle » poétique

³⁰ Un critique a même consacré un ouvrage sur le thème du « mal-né » chez seize poètes québécois, dont Pierre Morency : Pierre Chatillon, *Le mal-né : seize études sur la poésie québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004.

principalement centré sur le processus d'une re-naissance dramatique, imminente et sans cesse différée dans son ultime mise en scène »³¹. Pour paraphraser le titre d'un poème, le sujet gravite toujours au centre de sa vie « non encore né non encore formé » (p. 153) et appelle de tous ses vœux une nouvelle naissance. Celle-ci est avant tout celle d'un sujet qui désire ardemment sortir de soi, de son intériorité malheureuse, pour fusionner avec l'autre, les choses et le monde.

En lisant les premiers recueils, en effet, on circule beaucoup dans « l'espace du dedans », pour reprendre l'expression d'Henri Michaux. Deux principaux réseaux d'images évoquent cet espace : celui de la maison avec certaines de ses composantes (chambres, cave, fenêtres, armoire, lit) et celui du corps avec les parties principales qui le constituent (tête, ventre, cœur, poitrine, membres, squelette). L'intériorité peut constituer un refuge contre un dehors chaotique et menaçant : « je sors très peu / je passe mes journées en dedans de mes côtes / et quand je voyage je descends dans mon ventre » (p. 89). Le sujet peut se mettre à l'abri du monde en séjournant « dans des femmes-châteaux » (p. 107) ou en plongeant dans « Une peau de visions » (p. 170). Cependant, chez Morency, l'intériorité apparaît la plupart du temps comme le lieu même de toutes les menaces et de tous les risques ; pleine de bruits et de fureurs, elle est tumultueuse, mieux encore : « torrentielle », pour reprendre le titre de l'un des recueils. Le sujet n'a « de maison que dans le tumulte des guêpes » (p. 211), et celle-ci a parfois l'allure d'une maison hantée, avec ces « lames sanglantes [qui] pendent / au-dessus des lits » (p. 49), ces « saignants », ces « perclus qui s'éteignent dans les murs » (p. 98) et ces caves « où le père pourrissait » (p. 190). Dans cette maison, le sujet peut difficilement trouver le repos : « Ici dans cette chambre on pulvérise / l'oreiller le coussin on incendie la sieste » (p. 220).

Dans une entrevue datant du début des années 1970, l'écrivain explique ainsi l'importance qu'il accorde dans ses premiers livres à l'intériorité et le recours à une certaine forme d'introspection : « Quand j'ai commencé à écrire des poèmes

³¹ Ginette Michaud, « Pierre Morency. *Torrentiel* », *Livres*, 1978, p. 142.

en juin 1966, j'ai eu le goût de vivre et il a donc fallu à ce moment-là que certaines choses soient dites. Cela m'a pris quatre ou cinq ans pour dire ce qui couvait à l'intérieur de moi, ce qui m'empêchait de vivre »³². Dans l'espoir de vivre mieux, le sujet lyrique parcourt alors « les corridors souillés du rêve » (p. 84) et « les souterrains de [s]a mémoire » (p. 41), il se fait « Plongeur du Puits de Chair » et « scaphandrier de l'inconnu intraveineux » (p. 66), il fouille « dans les trous que vous faites en parlant », il s'enfonce dans sa nuit intime, s'acharne « aux confins de son âme » (p. 220) pour conjurer le mal, bref il explore les profondeurs de sa vie intérieure, là où les temps et les lieux se mêlent, s'ouvrent à tous les possibles. À la lecture des textes, on se rend compte toutefois que le sujet ne choisit pas forcément de plonger dans les puits, il peut y être précipité (« Je basculais dans les puits je basculais dans les plis de la terre » (p. 211)) ; il ne décide pas toujours de visiter les caves dangereuses, il y tombe « comme un voyage de charbon » (p. 212); il ne tient pas à rester éveillé pour traverser la nuit, celle-ci le prend « comme une griffe » (p. 122). Et la plongée, la descente vertigineuse dans les profondeurs ne se fait pas seulement dans une solitude malheureuse : elle peut aussi s'accomplir dans le délire amoureux, quand les amants s'enfoncent dans les « puits profonds » de soi et de l'autre. Acte volontaire ou fatalité, chute heureuse ou redoutée, la plongée dans les profondeurs s'accompagne de cette conviction formulée dans l'un des tout premiers vers de l'œuvre de Morency : « le vrai des choses grésille sous les apparences » (p. 31).

Quelles découvertes le plongeur des profondeurs fait-il au cours de ses explorations ? Que remonte-t-il de l'obscurité des puits où il est descendu – ou tombé ? Ce que l'explorateur découvre principalement, c'est un manque à être fondamental, un trou, une faille, « la petite césure au vers de l'âme [qui] s'élargit / mais ne se voit guère » (p. 71), l'« abîme au bout des bas » (p. 223), un « gouffre d'acier » (p. 52), les « cavernes douteuses » qui bougent entre les amoureux (p.174), les fêlures dans lesquelles le monde peut s'affaisser (p. 154). Dans la

³² « Entrevue avec Pierre Morency », *Nord*, Québec, no 3, 1972, p. 23.

« Ballade de la soif et de la nuit », le trou s'anime en prenant l'aspect d'une bouche menaçante :

Invisible et pourtant toute noire bougeante
 une bouche éclatée nous tire par les yeux
 petit à petit même en rêvant sur les coussins
 nous sommes pompés comme des ventres d'eau
 [...]

 et plus nous avons soif plus nous sommes bus. (p. 31)

Sans doute s'agit-il là de la découverte la plus importante faite par le sujet et qui déborde la singularité radicale qui caractérise son aventure pour lui conférer une dimension universelle : la découverte d'une bouche qui s'ouvre dans le noir de notre nuit intime. Cette bouche apparaît dans un autre poème : « c'est une bouche craquante de grillons / une bouche qui allume le sifflement des rêves / une bouche qui happe le monde par les jambes » (p. 189). Que dit cette bouche invisible, sinon la soif essentielle à la source de toute vie, le vorace désir de s'emparer du monde. Pour Morency, le poète doit faire entendre ce que profère cette bouche invisible, le cri vital qu'elle pousse, sous peine d'être bu, d'être avalé par elle, comme si le fait de ne pas lui prêter attention pouvait se retourner contre nous et nous mener à notre perte. Il doit transformer cette menace en chance extraordinaire, en faisant du creux de l'intériorité un « creuset subtil / où le feu où les plantes / où les plaintes où les envoûtements / s'élaborent prennent forme [...] » (p. 220). Il peut alors parler par cette bouche qui réunit les éléments du monde, ou plutôt la laisser parler à travers lui : « C'est seulement quand ça parle en moi que je me sens poète. Quand ça parle, quand ça tire, quand ça crie, quand ça délire, quand ça brûle, quand ça m'emporte [...] » (p. 17-18) Plonger, creuser, fouiller dans les profondeurs³³ intérieures pour se rendre jusqu'à la source de la création et faire en sorte que *ça* – la bouche invisible et menaçante au fond du poème – s'ouvre et profère « le grand désir du monde » (p. 138), qui est à la fois désir pour le monde et désir éprouvé par le monde, passion essentielle de tout être vivant au sein de la nature.

³³ Dans un texte des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Morency présente le vingtième siècle comme une époque marquée essentiellement par « toutes les plongées » dans les profondeurs (VE, p. 97-99). Son travail de poète lyrique aura donc été en phase avec son temps.

On a souligné à juste titre l'importance de la nature, des images tirées de la nature dans les poèmes de Morency. Celui-ci rappelait d'ailleurs récemment le rôle qu'a joué dans son travail d'écriture poétique sa connaissance de la nature, acquise entre autres dans le cadre de son travail à la radio : il a fait de ses « recherches en ornithologie un élément d'inspiration poétique » et a puisé dans ses études de sciences naturelles « un extraordinaire moteur, une occasion de former en le précisant [s]on vocabulaire intime et d'incarner [s]on verbe » (p.15)³⁴. Or, pour lui, la nature ne représente pas seulement une thématique, un vaste réservoir dans lequel aller chercher des images neuves ou encore l'ensemble des éléments visibles du monde naturel. À ses yeux, la nature est davantage que tout cela : « Elle est tout ce qui est. En tout cas elle englobe l'existence humaine, les forces obscures de la vie et l'infini de l'univers invisible. » (p. 16) La nature est composée autant des sentiments et pulsions de l'être humain que de l'eau, de la terre, de l'air, du feu, des arbres, des animaux, etc. Et c'est la tâche du poète de dévoiler les liens invisibles qui unissent toutes les composantes de la nature vivante, d'exprimer les forces obscures qui irriguent l'être humain aussi bien que les autres formes de vie. Ainsi, la bouche invisible qui parle au fond du poème ne serait autre que celle de la nature, qui dit d'une seule voix « tout ce qui est », êtres et choses enfin réunis dans la forme ardente du poème.

Si le sujet désire aussi intensément se confondre avec la nature, avec « tout ce qui est », c'est parce qu'il ne se sent pas assez vivant, qu'il a l'impression que l'énergie vitale lui fait défaut et qu'il ne fait pas partie du tout englobant de la nature. À cet égard, il n'est pas surprenant que le mot « transfusion » surgisse dans un texte pour expliciter la démarche du poète : « ne cherchez plus l'auteur / des transfusions de sève / du saule aux maisons creuses / du tremble aux cages de verre / c'est moi » (p. 66). Tout se passe comme si l'énergie vitale qui manque dramatiquement au sujet circulait librement dehors, et que le rôle du poète était de

³⁴ Voir, par exemple, les images qui évoquent des caractéristiques d'oiseaux dans la suite de poèmes « Le temps des oiseaux », dans le recueil *Torrentiel, Poèmes*, p. 215-219.

procéder à des transfusions, afin d'injecter un peu d'énergie de la nature (la sève) dans le corps du sujet malade, anémique. Ainsi, dans plusieurs poèmes, l'espace du dehors, composé surtout des choses de la nature, apparaît comme débordant de présence et de vitalité. Les choses de la nature ne sont pas évoquées pour elles-mêmes, mais pour leur puissant retentissement dans la conscience, comme s'il fallait cette violence pour que la vie advienne : « la gueule des arbres frappe », « la maison s'entrouvre / et c'est la flèche de l'outarde dans le cœur » (p. 185), « c'est la lumière qui te frappe » (p. 188), « une lumière tire sur les dormeurs » (p. 190), « le point du jour se frayait / comme un poinçon » (p. 207).

L'extraordinaire vitalité du dehors apparaît dans une sorte de dérèglement de tous les sens, une espèce de folie heureuse et vertigineuse qui emporte le sujet dans son mouvement irrésistible. Le critique Gilles Marcotte a déjà parlé, à propos des poèmes du recueil *Lieu de naissance*, d'un « *laisser aller* [...] du langage, qui produit sans cesse des images mais ne s'arrête à aucune, fondant son pouvoir sur l'entraînement, le clair enthousiasme qui l'emporte, plutôt que sur la chose, le mot mêmes »³⁵. Ce qui compte ici, c'est l'énergie qui s'empare du poème, la sève venue du dehors qui semble revivifier le sujet et lui permet de participer à la grande fête du monde. La fusion avec « tout ce qui est » a aussi pour conséquence qu'il n'est plus possible de bien distinguer les caractéristiques propres à chaque partie du grand tout. Les vers suivants constituent un exemple particulièrement éloquent de la fusion du dedans et du dehors accomplie par le poème lyrique de Morency :

Nous étions en nous
canotant au creux du désir informes et sans boussole
dans un écrin rouge nous gardions la force du feu
allumée la parfaite mémoire des arbres

nous étions en août
ô le bel éclatement de mains dans la rivière
des lames de lumières s'immisçaient dans l'amour [...]. (p. 146)

³⁵ Gilles Marcotte, « Les mots comme des choses », *Études françaises*, vol. 10, no 2, Les Presses de l'Université de Montréal, mai 1974, p. 135-136.

Le calembour formé avec les mots « en nous » et « en août » vient souligner la fusion, voire la confusion qui règne dans l'évocation du monde, puisque l'univers intérieur du « nous » se trouve inextricablement lié à celui du dehors. Le plus souvent, c'est le procédé de la métaphore qui est utilisé pour exprimer cette fusion, ce décloisonnement de la conscience du sujet. Ainsi, à travers cette fusion avec la nature, qui le rebranche sur « le grand désir du monde », le sujet peut voir disparaître les frontières entre lui et le monde, entre lui et l'autre, et retrouver l'élan qui le porte vers une nouvelle naissance.

Vers le paysage

« Ceci est un texte d'adieu » : tel est le titre du poème qui clôt le recueil *Torrentiel*, publié en 1978. Il s'écoulera plusieurs années avant que Morency ne publie un autre livre, si bien que ce long silence fut d'abord interprété par la critique comme la fin de son œuvre poétique, puis, lorsqu'il renoua avec la publication, comme une volonté de la part du poète de marquer une pause dans son cheminement, de prendre du recul par rapport à son œuvre afin de la renouveler. En effet, *a posteriori*, il est difficile de résister à la tentation de considérer le dernier poème du recueil de 1978 comme une manière de dire adieu à une certaine pratique d'écriture, par le biais d'une sorte de bilan du travail accompli : adieu à un lyrisme radicalement subjectif, à une écriture de la conjuration de la douleur, à l'exploration passionnée des profondeurs en vue d'une libération, d'une renaissance éclatante. La dernière strophe du poème évoque, dans un rythme haletant et irrésistible, un événement qui ressemble justement à une nouvelle naissance, avec ce « il » qui arrive, qui vient et qui « fonce dans la porte comme la hanche », la porte derrière laquelle il se trouve et qui le coupe du monde et de lui-même ; le voilà donc enfin arrivé à son nouveau départ, lorsqu'il déclare : « salut midi de l'escalier je passe dans ma vie » (p. 231), le « il » devenant un « je » pour marquer la fin de la dépossession, une réappropriation identitaire. Au terme du texte et du recueil, le sujet peut donc dire adieu à la poésie, dans la mesure où le but a été atteint, que la seconde naissance a finalement eu lieu.

Mais la poésie n'a pas été abandonnée, elle est simplement revenue sous une autre forme. La suite de poèmes qui marque, selon la chronologie indiquée dans le livre *Poèmes 1966-1986*, le retour de Morency à la poésie, *Douze jours dans une nuit*, offre un contraste saisissant avec les poèmes lyriques écrits jusque-là, comme en témoignent les premiers vers de ce texte :

C'est un jour
 lumière s'avance
 lumière permet à la vie de couler
 et de boire ce que donne le soleil
 une fois encore
 les yeux vont exulter [...] (p. 237)

Plusieurs caractéristiques révèlent une transformation profonde de l'écriture poétique de Morency : la relative brièveté des textes ; le fait qu'ils présentent une structure similaire, avec dans tous les cas sauf un, les mots « C'est un jour » comme vers initial ; la mention de la date précise de l'écriture de chaque poème, manifestant une volonté de s'inscrire dans le temps « réel » (« 27.1.85 », pour le poème cité) ; le dépouillement général de l'écriture ; et surtout l'absence presque totale du « je » du sujet lyrique. Toutefois, là où le changement est sans doute le plus important, le plus décisif, c'est sur le plan du « contenu » des textes : pour la première fois dans la poésie de Morency, on assiste à une exploration non des profondeurs d'une subjectivité, d'un univers intérieur, mais du monde réel et concret. Un homme vit une épreuve terrible, présentée dans le poème liminaire comme « la nuit d'hiver », « le règne du pire » et « l'effritement des mots » (p.235), mais cette épreuve n'est pas évoquée comme telle, elle reste plutôt en filigrane. Plutôt que de traverser cette « nuit d'hiver » et de chercher à conjurer « ce règne du pire » à travers un langage incantatoire, les poèmes de cette suite évoquent surtout la rencontre de cet homme souffrant avec un jour qui commence, puis avec un autre jour, et ainsi de suite, en hiver et au printemps. Il regarde la réalité qui s'offre à lui, chaque jour « les yeux vont exulter » (p. 237), il traverse le jour à pied, découvrant pas à pas les merveilles qu'il recèle, et semble y trouver apaisement, sérénité. Les poèmes comportent des notations descriptives qui

rendent compte avec précision des choses vues, des détails significatifs : le jour « commence avec une vapeur de soleil / sur le trajet glacé du fleuve » (p. 239), « l'homme qui marche dans le froid / a des expirations lactées / et des étoiles se fixent sur sa tuque » (p. 240), « des touffes de froid fleurissent / sur les vitres » (p.241). Le travail poétique s'appuie de manière évidente sur l'observation : le sujet du poème, au lieu de chercher passionnément la fusion avec la réalité comme dans les textes antérieurs, se tient maintenant à distance, et de lui-même et de la réalité, pour que survienne une rencontre véritable avec le dehors. Il ne s'agit plus d'imposer à la réalité un point de vue subjectif, mais de laisser celle-ci s'avancer, sans pour autant qu'il y ait fusion. Désormais, le fleuve ne coule plus dans le dos du sujet, n'est plus une « présence en plein corps », comme dans le « Monologue de la froide merveille de vivre », mais existe en tant que réalité vivant hors de lui ; le paysage n'est plus perdu ou au contraire envahissant, mais se configure dans le regard de l'observateur qui le découvre grâce à la lumière d'un jour particulier, à nul autre pareil. Les poèmes de la suite *Douze jours dans une nuit* racontent encore une fois une renaissance, mais cette fois-ci par le biais d'un rapport nouveau avec la réalité extérieure.

Les textes du recueil suivant, *Effets personnels*, sont tous des poèmes en prose, et ce choix est hautement significatif. En effet, dans la mesure où la quasi-totalité des poèmes antérieurs de Morency sont en vers, le recours à ce genre poétique signale une rupture. Il n'est pas interdit de penser que par ce choix, Morency cherche à prendre ses distances par rapport au lyrisme qu'il a pratiqué au cours de ses dix premières années d'écriture. D'ailleurs, historiquement, le poème en prose est souvent associé à une volonté de s'inscrire contre le lyrisme et une certaine conception romantique de la poésie, comme le rappelle le théoricien Michel Sandras : « Le petit poème en prose, né à la fin du romantisme d'une révolte dirigée à la fois contre les tyrannies du vers et celles des sources d'inspiration obligées, veut affirmer une autre parole poétique. »³⁶ Pour Morency,

³⁶ Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 103.

cette autre parole poétique est davantage descriptive³⁷ et tournée vers la réalité extérieure, plutôt qu'uniquement vers les espaces intérieurs et les tourments de la subjectivité.

Dès les premières pages du recueil, le monde concret, plus précisément celui de la nature, est évoqué :

J'écris l'étroite maison rouge où passent des coulicous. Un homme avec une femme avec un enfant s'avancent dans un matin chargé d'impatientes. C'est un éveil à saveur de batture : la largeur du ciel déboude la tête matinale. Il y a aussi le ventre du canot, son glissement de baume, la voie qu'il imprime dans le cœur. En contre-haut légèrement, la vie furtive du moqueur et son dernier tonnerre quand le renverse cet éclair épervier. [...] (p. 253)

Un sujet, comme placé en retrait, décrit, écrit une maison, puis un homme, une femme et un enfant qui « s'avancent » en quelque sorte vers lui, comme dans une vision. Dans un lieu concret, au bord du fleuve, des êtres humains se retrouvent parmi la nature, qui est chargée de vie, est animée de fleurs, d'oiseaux. Mais cette évocation ne constitue pas une simple description du monde concret : il y a une certaine indécision, un certain mystère concernant quelques éléments décrits, notamment cette « tête matinale » et ce « tonnerre » que fait entendre le moqueur « quand le renverse cet éclair épervier ».

Un autre poème présente une description, mais cette fois-ci, nulle trace d'un sujet. Ce texte, intitulé « Le geai bleu » (p. 263), se présente comme un portrait de l'oiseau :

³⁷ La dimension descriptive du poème en prose est souvent relevée par les spécialistes qui étudient ce genre poétique, comme Michel Sandras : « Le poème en prose offre un cadre formel propice aux exercices de description [...]. La description peut prendre la forme d'un tableau organisé qui se veut jubilatoire, ou évoquer le flou d'une impression, la grâce de l'instant ou signaler au contraire les manques ou le vide autour de l'objet (Reverdy, Michaux). À chaque fois elle rend compte de l'inscription d'une subjectivité. » « Poème en prose », *Dictionnaire de poésie : de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 612-613.

C'est l'apparition grinçante d'une beauté froide, craintive, économe. La queue de la comète ici ne précède pas le cœur furtif qui l'a fait naître. Les fervents ont toujours noté chez lui un souci d'alarmer sans que rien de son intimité ne soit offert. Il est le spécialiste d'un quant-à-soi théâtral. Le geai bleu n'est pas seulement une sentinelle voyageuse. Il cherche, il happe, il ramasse des millions au fond de ses repaires. Pour cela il ne connaît ni la paix ni la confiance. Avare, il réside.

De toute évidence, cette description doit beaucoup au savoir du naturaliste, un savoir nourri sans doute d'expériences de terrain. On est loin, avec ce texte, des tourments intimes du sujet qui envahit le poème lyrique dans les premiers livres de Morency ; le « je » s'efface derrière cette « apparition » animale soudaine et inexplicquée. Pourtant, la subjectivité n'est pas tout à fait absente de cette description : il y a une oreille qui capte le cri grinçant de l'oiseau, qui perçoit que c'est par ce grincement, ce son désagréable qu'il apparaît ; il y a un regard qui saisit cette « beauté froide » du plumage bleu et blanc de l'oiseau ; il y a une conscience qui interprète ce que les sens perçoivent, et qui par exemple définit la beauté de l'oiseau comme étant « craintive » et « économe ». Et tout cela se dit, s'exprime non pas dans un langage neutre, mais dans des mots évocateurs, capables de rendre des impressions complexes, paradoxales (comme le prouve cette formule du « quant-à-soi théâtral » dont l'oiseau est le spécialiste), et un phrasé suggestif (ainsi que le montre la dernière phrase, dont la concision « économe » est en adéquation avec ce qu'elle dit : « Avare, il réside »). Ce poème, aussi descriptif soit-il, dit quelque chose non seulement de la réalité évoquée, mais également du sujet qui le perçoit, avec son corps, son esprit, ses mots.

Ainsi, dans les textes d'*Effets personnels*, il y a un « fervent », semblable à ceux mentionnés dans le poème « Le geai bleu », qui observe le monde concret en notant ce qu'il en perçoit. Pour ce faire, il est parfois placé un peu en retrait et regarde la réalité par la fenêtre. « Ouvrez la fenêtre qui donne sur la vie passante » (p. 252), recommande le sujet-poète dans le texte d'ouverture en forme d'art poétique. La fenêtre suggère la distance entre le sujet et le monde, puis un regard

qui passe par cette fenêtre indique le mouvement par lequel la conscience subjective passe de l'intérieur vers l'extérieur : « Dire dans sa chambre l'odeur estivale de cette enfant qui s'éveille, son mouvement vers la fenêtre et plus loin l'ondoiement du busard à ras de foulques et de râles. » (p. 259) Le monde concret de la nature s'anime, et un paysage surgit au détour d'une phrase : « Vers l'est, un fleuve énorme de courant palpite entre deux chaînes, pond des îles chargées de salicaires. » (p. 267) Souvent, le regard s'aventure dans le monde, des personnages s'y perdent, s'y retrouvent, repassent de l'extérieur vers l'intérieur, dans des récits étranges, des sortes de fables. La nature, le monde existe ici comme extériorité, comme énigme ; la nature n'est plus tant cette force invisible et englobante qui anime tout être, mais cette présence visible et incarnée devant soi.

En fait, le dehors dont il est question dans les poèmes d'*Effets personnels*, et vers lequel le sujet est entraîné, est un « dehors humain », comme le précise un texte (p. 254) : le monde concret, celui de la nature, porte la marque d'une subjectivité, et inversement. Le sujet, en apparence plus discret que dans les poèmes lyriques, sort de lui-même pour aller à la rencontre du monde, s'ouvre à l'altérité des choses, se laisse affecter, troubler par elles (« Imagine le trouble de l'oiseau qui passe par le tremble », p. 256), s'en trouve altéré, transformé. Comme le dit Michel Collot, « la conscience se constitue comme être au monde et le monde n'existe que pour un sujet, qui s'espace tandis que le monde s'intériorise en paysage »³⁸. Ce double mouvement qui caractérise l'expérience du paysage sera au cœur des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

³⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, p. 44.

Chapitre 2 :

Le lieu de tous les commencements

Histoires à l'échelle d'un continent

Le titre de la trilogie de Pierre Morency, *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, indique d'emblée un lien direct, nécessaire entre l'œuvre en trois volets et un espace géographique à la fois précis et incommensurable : le continent américain. Celui-ci constitue en effet le cadre général des récits et des descriptions de l'écrivain naturaliste³⁹. Le recours à l'ancienne désignation « Nouveau Monde », utilisée par les Européens pour nommer les nouveaux territoires découverts à l'époque des grandes explorations, suggère un rapport à l'Amérique marqué par la curiosité et l'esprit d'aventure, semblable à celui des premiers explorateurs à l'égard du continent, les Cartier, Champlain et autres, souvent cités dans les textes de la trilogie. En outre, le choix de l'appellation « Nouveau Monde », préférée aux termes « Amérique » ou « continent américain », permet de souligner, avec la dénomination « histoires naturelles », la dimension scientifique du projet de Morency, l'expression étant employée en sciences naturelles, encore de nos jours, pour distinguer la faune et la flore d'Amérique de celles de l'Ancien Monde, c'est-à-dire de l'Europe. Dans la trilogie des *Histoires naturelles*, un écrivain aborde donc la nature du vaste continent américain avec l'esprit de découverte de l'explorateur et du naturaliste.

Dans les histoires où il se met en scène, le narrateur apparaît en divers lieux souvent bien identifiés du continent : d'abord, à Québec, où il réside, et dans les parages immédiats de cette ville, comme l'île d'Orléans, la réserve du cap Tourmente et Charlevoix ; ensuite, ailleurs au Québec, à Montréal, dans les Laurentides, sur la côte Nord et aux îles de la Madeleine ; enfin, plus rarement, en

³⁹ Les termes « écrivain naturaliste », « naturaliste », « observateur naturaliste » et « essayiste » renvoient dans ce mémoire non pas avant tout à l'auteur Pierre Morency, mais principalement au sujet énonciateur des textes.

des lieux lointains, voire exotiques, comme la côte Ouest (Vancouver, la Californie), le parc des Everglades, en Floride, et les Antilles. D'autres lieux du territoire américain sont mentionnés dans les histoires qui mettent en scène de grands naturalistes : ce peut aussi bien être la toundra, où le « botaniste et ethnologue » Jacques Rousseau a voyagé en compagnie de guides montagnais (OA, p. 220-221), que l'Amazonie, lieu où s'est joué le destin exaltant et tragique du naturaliste brésilien Augusto Rushi (LO, p. 149-152). En plus des récits proprement dits, les textes comportent de nombreuses descriptions d'animaux, d'arbres, de plantes et d'insectes, où sont nommés et évoqués une grande variété de lieux représentatifs de la géographie américaine : les steppes polaires où règne le Harfang des neiges ; la « grande "pessière" nordique », paradis des oiseaux qui font entendre les « chants les plus allègres » (OA, p. 226) ; les « lacs du plateau laurentien » (VE, p. 218) où les couples de huarts passent la belle saison ; les plaines de l'Ouest que fréquentent depuis des siècles les coyotes ; les villes de bitume et d'acier où vit une faune sauvage plus variée qu'on ne le croit ; les États du sud des États-Unis dont les champs cultivés sont chaque année dévastés par des hordes de petits oiseaux noirs ; les bords de mer où se réunissent les bécasseaux ; la pampa argentine, terme de la longue migration des infatigables goglus. Tout en accordant la priorité à la faune et à la flore que l'on peut observer au Québec, le guide naturaliste mène ses lecteurs dans des expéditions à travers la nature du Nouveau Monde, en divers lieux et en toutes saisons, passant constamment de la vue d'ensemble aux détails les plus infimes, comme il l'a fait avec ses auditeurs à l'époque de la série radiophonique *L'Œil américain* :

[...] nous avons exploré les marais, les lacs, les forêts, les champs, les îles du fleuve, les rivages ; nous nous sommes arrêtés devant le pissenlit, le cèdre, l'épinette, le bouleau ; nous avons fouillé l'intimité des insectes, suivi dans leurs rondes le lièvre, le raton laveur, le porc-épic, le coyote, les chauves-souris ; nous avons écouté chanter la nuit et le vent ; nous avons scruté la feuille de thé, le sel et le grain de sable ; et toujours les oiseaux nous accompagnaient, quelle que fût la saison, en quelque lieu que nous dirigeassent nos pas. (OA, p. 18-19)

Ce sont surtout les oiseaux, ces compagnons fidèles, qui conduisent l'écrivain naturaliste, en raison de leurs migrations, à déborder les frontières du Québec et à voyager plus loin : « [...] les grandes volées qui passent en criant au-dessus de mon toit m'ont donné le désir de faire, moi aussi, le vaste voyage d'Amérique. » (LO, p. 233) Aussi la migration des oiseaux est-elle l'un des aspects qui le fascinent le plus chez eux : il parle avec passion de leur mode de vie nomade, de leur « farouche volonté du voyage » (LO, p. 128), de cette puissance et de cette ténacité qui leur permettent de parcourir des distances considérables à travers le continent. Grâce à leur liberté de déplacement, les oiseaux migrateurs possèdent en quelque sorte le don d'ubiquité : ils ne sont pas confinés dans des lieux précis, ils partagent leur existence entre plusieurs endroits souvent très éloignés les uns des autres, profitant de ce que le Nouveau Monde a de meilleur à offrir, occupant souverainement le territoire. En outre, leur mode de déplacement combiné aux distances qu'ils peuvent parcourir leur donne une vue plus large, plus complète des paysages du continent. Et l'écrivain se prend parfois à rêver de pouvoir contempler des hauteurs, à la manière des grands migrateurs, les espaces du Nouveau Monde :

Vers le nord, en face, derrière les Laurentides, je glisserais pendant des heures sur la forêt constellée de lacs, j'atteindrais le moutonnement toujours vert de la taïga qui me conduirait jusqu'à la toundra et ses plaines tremblantes de lumière neuve. En suivant la succession des caps vers l'est, j'atteindrais vite l'épanouissement total de l'estuaire, l'ouverture sur le golfe, sur le sable et sur le monde atlantique. (LO, p. 20)

Une telle évocation exprime le rêve d'une vue surplombante, englobante du continent, l'ivresse d'un regard souverain capable de saisir la géographie du Québec et de l'Amérique et de se perdre dans son déploiement infini.

Cependant, les voyages sont plutôt l'exception que la règle dans la trilogie des *Histoires naturelles*. Pour l'écrivain naturaliste, le rapport au vaste continent se joue, essentiellement, dans quelques lieux proches, explorés avec assiduité. Il s'agit, pour lui, de « 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. » (LO, p. 87) Parmi ces lieux, il en est un qui se démarque nettement des autres dans les textes de la trilogie, un lieu auquel les descriptions et les récits reviennent constamment : la batture au bord du fleuve, à l'île d'Orléans. Si ce lieu est privilégié entre tous, c'est notamment en raison de certaines caractéristiques qui lui sont propres, mais aussi parce que c'est par la découverte de ce lieu, puis par la rencontre sans cesse renouvelée avec celui-ci, qu'un sujet peut juger de sa « position sur la planète », vivre et écrire cette aventure existentielle au cœur des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

La découverte d'un autre monde

« Tout cela a commencé, voici quinze ans déjà, par un pique-nique à la pointe orientale de l'île d'Orléans, là où l'accès au fleuve est rendu hasardeux, en juillet, par une immense batture chargée de joncs, de foin de mer et de riz sauvage. » (OA, p. 27) Ainsi s'ouvre « Un autre monde dans le nôtre », le deuxième texte de *L'Œil américain*, qui suit le préambule intitulé « L'exubérance », dans lequel l'essayiste présente son projet et sur lequel je reviendrai. « Tout cela » renvoie donc explicitement à ce qui précède, au propos développé dans le premier texte, mais aussi, peut-on penser, à tout ce qui va suivre, aux textes de ce premier volet et des deux autres qui lui succèdent. Tout cela, cet imposant massif de textes au titre ambitieux, mais aussi un peu énigmatique, *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, trouve donc son origine dans des circonstances banales, à la faveur d'un simple pique-nique au bord du fleuve, tout à fait *par hasard* (« le hasard un jour m'y a conduit », OA, p. 21).

Donc, un groupe de personnes, désignées simplement par les pronoms « nous » et « notre », font un pique-nique près d'une batture, au bord du fleuve : « Le lieu où nous nous trouvions était paisible, préservé. Si les oiseaux étaient abondants, les moustiques, guêpes, libellules, mouches tigrées et bourdons y foisonnaient également, transformant notre repas sur l'herbe en une véritable

guerre de tranchées. » (OA, p. 27-28) L'endroit présente des caractéristiques opposées, puisque tout en étant « paisible », il devient le décor d'une « guerre de tranchées » entre les pique-niqueurs et les insectes nombreux et agressifs ; s'il apparaît « préservé », comme le précise le texte, c'est peut-être en raison de l'hostilité même de cette nature sauvage qui semble ici peu accueillante aux humains. Plus tard, « dans l'après-midi », le narrateur marche seul au bord du fleuve et se désigne lui-même pour la première fois dans le récit, à l'aide d'un discret « je » qui le distingue du « nous » anonyme du groupe : « Dans l'après-midi, au cours d'une promenade au bord du fleuve, j'aperçus, cachée dans les arbres et à demi enfouie sous les hautes herbes, une petite cabane rouge qui servait de camp de chasse et qui était inhabitée. » (OA, p. 28) « J'aperçus » : le sujet énonciateur se manifeste par l'action d'apercevoir, il surgit dans le récit au moment précis où il voit un élément du décor qui était caché, « une petite cabane rouge ». Un aspect de la cabane semble l'avoir révélée à son attention, la couleur rouge : celle-ci détonne dans le décor naturel du lieu, et fonctionne comme un signal, un appel lancé à l'observateur. « Je ne savais pas encore que cette maisonnette de bois rond allait devenir un des lieux importants de ma vie » : en effet, s'il choisit de s'y installer l'année suivante, c'est pour des motifs simples, voire prosaïques : « [...] j'y ai trouvé des conditions où pouvaient s'exercer ensemble mes besoins de solitude, de silence et d'activité physique. » (OA, p. 21)

Comme la découverte du « camp de chasse » l'année précédente, l'installation dans le chalet au bord de la batture est associée à un commencement, elle revêt un caractère inaugural, d'abord parce qu'elle se produit au printemps, « quelques jours à peine avant l'arrivée des Oies des neiges » (OA, p. 28), mais aussi parce qu'elle est marquée par un événement qui survient à la fin de la première nuit passée en ce lieu : « Je n'oublierai jamais le tumulte d'abois et de jacassements qui me tira hors du lit au terme de ma première nuit au bord de la batture. » (OA, p. 28) Le dormeur est réveillé par un « tumulte », un grand bruit confus, désordonné, sauvage. Encore une fois, comme dans l'anecdote de la découverte du chalet, le sujet apparaît dans le récit en même temps que la réalité

qu'il découvre, à la faveur de sa manifestation. Il se lève donc et pose un geste qui, dans les circonstances, est fortement significatif : « En ouvrant les rideaux de la grande fenêtre qui donne sur le fleuve et les Laurentides, je me sentis déborder. Des milliers d'oies fouillaient la vase à la recherche de rhizomes de scirpe, leur seule nourriture dans ce désert de boue et de glace fondante. » (OA, p. 28) Les rideaux du chalet s'ouvrent comme ceux d'un théâtre, dévoilant une scène, un tableau, soit le paysage formé de la batture, du fleuve et des montagnes, et parsemé de milliers d'oiseaux. L'observateur, à la vue de ce paysage et surtout de la multitude d'oiseaux, éprouve soudain une forte émotion : « je me sentis déborder ». L'emploi de ce verbe un peu singulier dans le contexte suggère la particularité de ce que ressent l'observateur : d'une part, le verbe « déborder » exprime un trop-plein soudain d'émotion, comme si le sujet s'écoulait tout à coup de lui-même, sortait de ses limites pour se répandre dans le paysage, et, d'autre part, le verbe suggère le fait que le sujet est en quelque sorte débordé, englobé *par* le spectacle qu'il voit, par l'immensité du paysage, l'abondance des oiseaux. L'intensité de l'émotion tient aussi à la surprise d'apercevoir les oiseaux dans ce lieu : « La désolation de cette étendue limoneuse qu'est la batture en avril offre un tableau pour le moins rébarbatif, mais la multitude des oies, des malards et des Canards pilets éclaire le paysage d'une beauté dure et tremblante. » (OA, p. 28) Tout se passe comme si, en cette première journée au bord de la batture, la « beauté dure et tremblante » des oiseaux éclairait, animait, donnait vie en même temps à un espace naturel – un désert, une étendue désolée – et au sujet qui l'observe et le découvre.

La suite du texte « Un autre monde dans le nôtre » comporte d'autres courts récits d'expériences vécues par l'observateur naturaliste, principalement au cours de sa première saison au bord de la batture, expériences impliquant surtout des oiseaux : par exemple, un soir, le mâle de la Bécassine des marais, profitant de « l'énorme caisse de résonance de l'air », fait entendre cet « ululement tremblé qui lui sert de chant nuptial » (OA, p. 32) et qui produit un effet spectaculaire, inoubliable ; une nuit, le naturaliste entend des « bruits étranges », « des cliquetis,

des ricanements, des hennissements drolatiques, des jacassements inhabituels » (OA, p. 32) qui signalent la présence de râles dans la batture, oiseaux rares et mystérieux s'il en est. Dans ces deux cas, l'observateur a des réactions spontanées de surprise, d'enthousiasme, qui ne sont pas sans rappeler le « débordement » qu'il ressent lors de la première expérience : « “ Une Bécassine des marais ! ” m'écriai-je » (OA, p. 32), « Un enthousiasme fou me submergea, je m'écriai : “ Des râles ! Ce sont des râles ! Je suis un homme habitant une maison près d'un lieu où circulent des râles ! ” » (OA, p. 32-33). Les différentes rencontres avec les oiseaux sont placées sous le signe de la joie : « [...] je me contenterai de mentionner quelques espèces qui me sont chères, liées qu'elles sont à la joie qui a comblé ma première saison au bord de la batture. » (OA, p. 31) Cependant, ce sentiment général de joie ne doit pas masquer le fait que ces rencontres constituent souvent, pour l'observateur naturaliste, des expériences déstabilisantes. Le milieu naturel que représente la batture au bord du fleuve est propice à l'observation non seulement d'un grand nombre d'oiseaux, mais aussi d'oiseaux plutôt rares et déroutants. La batture apparaît donc comme un réservoir d'imprévus et de « présences insolites » (OA, p. 38) : comme il le dit plus tard, il s'agit d'un « [...] milieu certes inhospitalier, difficile d'accès et rendu inconfortable par les nuées de moustiques qui s'y reproduisent en masse, mais fertile en surprises. » (OA, p. 32)

Toutes ces expériences racontées ont en commun de se produire sur le mode de la surprise, de l'imprévu, sans que l'observateur s'y attende, s'y prépare. Et ces surprises le sont aussi et surtout parce qu'elles conduisent à une découverte, celle par exemple d'un oiseau ou d'une plante, découverte qui intéresse au plus haut point cet observateur qui connaît déjà les oiseaux, comme le prouve le fait qu'il évoque au détour d'une phrase son « maître ornithologue » (OA, p. 33). Aussi présente-t-il certaines de ses découvertes comme des « leçons », des « enseignements » (OA, p. 31). Mais ces leçons dépassent les sciences naturelles, comme il l'explique en racontant sa découverte d'une plante toute simple, qu'il voit « poindre » parmi les autres plantes plus connues de la batture, « par touffes jaunes, une plante très jolie avec des fleurs semblables aux boutons d'or » (OA,

p.30). Il découvre cette plante en l'observant attentivement, mais aussi en se renseignant à son sujet : il apprend notamment son véritable nom, Populage des marais ou Souci d'eau, ses propriétés culinaires et ses vertus chimiques secrètes. Tout cela l'amène à conclure ceci : « C'est ainsi que les plantes les plus communes prennent un surcroît de réalité quand on les regarde vraiment. » (OA, p. 30) L'observation attentive et le savoir peuvent donc nous permettre de mieux voir, mieux percevoir les réalités naturelles qui nous entourent. Mais cette « leçon » de sciences naturelles n'est pas complète, elle débouche sur un enseignement plus profond, inattendu : « Notre présence aux choses, présence volontaire plus que passive, nous rendrait-elle de ce fait plus réels, plus consistants? Je le crois. Si la batture, dans les premiers temps, m'a donné une leçon, c'est bien celle-là. » (OA, p. 30-31) Il pressent ainsi l'adéquation entre la perception de la réalité extérieure et celle de la réalité du sujet ; en observant, en percevant les plantes, les oiseaux, la nature vivante, il confère un « surcroît de réalité » non seulement à ceux-ci, mais également à lui-même. Morency rejoint ici l'intuition phénoménologique, formulée en particulier par Maurice Merleau-Ponty, selon laquelle le sujet, par son corps, ne vit pas séparé de l'espace du dehors, du monde qui l'entoure, mais bien toujours en relation avec ce monde perçu, vécu.

L'observateur parvient donc à se sentir plus réel au contact de ce qu'il présente constamment comme une autre réalité, surprenante, déroutante, singulière. Si toutes les expériences déjà évoquées l'ont mis en présence de cette autre réalité, il y en a une qui lui a permis de percevoir celle-ci de manière particulièrement forte : il s'agit de celle qu'il vit avec un oiseau de marais, rare et étrange, le Rôle de Virginie, dont la caractéristique principale est de vivre toujours caché dans la végétation de la batture. Un jour qu'il entend cet oiseau tout près de lui, il tente de le faire sortir du marécage dans le but de le apercevoir enfin. Il sent l'oiseau s'approcher, mais au lieu de se montrer, celui-ci pousse « un de ses cris les plus singuliers : un étrange cancan pareil au bruit d'une assiette qui oscille avant de s'immobiliser en tremblant sur la table. » (OA, p. 35) Et de conclure alors l'essayiste :

Cette aventure est une de mes meilleures expériences avec les oiseaux de la batture. Une des plus troublantes aussi puisqu'elle m'a permis de frôler la vérité intime de l'oiseau, qui est un être libre, indépendant, farouche, c'est-à-dire insensible aux caprices du premier venu, parce qu'il évolue dans un réel qui coïncide avec le nôtre sans y être tout à fait pareil. Les râles ne nous enseignent pas seulement la patience, ils nous invitent à l'humilité. (OA, p. 35)

En vivant à proximité de la batture, le naturaliste est donc amené à « frôler » la vérité d'un réel « libre, indépendant, farouche » comme les êtres qui y évoluent, en décalage par rapport à « notre » réel.

Ainsi, en intitulant son texte sur sa découverte de la batture « Un autre monde dans le nôtre », l'essayiste veut faire ressortir une caractéristique de ce lieu qu'il évoque à la toute fin de ce texte, à savoir le fait que la batture, comme tout marais, est un milieu naturel qui n'a pas changé depuis des millions d'années et qui donne pour cette raison « l'impression renouvelée de faire un mystérieux voyage dans le temps » quand on le fréquente. Voilà pourquoi il termine son texte en disant : « S'il y a un autre monde dans le nôtre, c'est là qu'il se trouve. » (OA, p. 39) Mais on peut comprendre l'expression « un autre monde dans le nôtre » de manière plus large, comme nous y invite le titre en présentant celle-ci isolément, et lui donner des significations qui dépassent le simple cas du marais comme milieu naturel singulier. En effet, ce « monde » peut désigner l'univers des oiseaux, auquel la batture donne un accès privilégié, comme ne cesse de le souligner Morency tout au long de la trilogie. En s'installant au chalet de la batture, le naturaliste habite désormais « chez les oiseaux », pour reprendre le titre du texte qui ouvre *Lumière des oiseaux*, dans « leur » monde, leur réalité. Ce monde peut aussi correspondre, de façon encore plus large, à la nature d'Amérique, que l'écrivain naturaliste explore et évoque avec émerveillement dans les textes. Cette nature représente un autre monde par rapport à celui des êtres humains, avec ses lois propres, avec ses petits et grands cycles temporels, avec son « exubérance » qui, selon Morency, la caractérise essentiellement, et que le lieu même de la batture illustre de manière exemplaire, puisqu'il est peuplé de présences

nombreuses et mystérieuses, qu'on y trouve des « végétaux d'une sociabilité exubérante » (LO, p. 58) et qu'y « pullulent tous les oiseaux de marécage, migrateurs et résidents » (VE, p. 188).

Mais, plus profondément, l'« autre monde dans le nôtre » peut désigner ce dehors, cette extériorité que le sujet perçoit, souvent de manière soudaine, inattendue, et qui en retour l'altère, le fait devenir autre lui aussi. En allant à la rencontre du monde de la nature, incarné ici dans le lieu sauvage de la batture et dans les présences vivantes qui l'habitent, le sujet observateur s'ouvre « à ce qui le déborde du dedans comme du dehors »⁴⁰, pour reprendre les mots que Michel Collot utilise afin de décrire l'émotion lyrique. Voilà pourquoi l'observateur se sent « déborder » en apercevant, par la grande fenêtre de son chalet, l'immense paysage du fleuve et des montagnes animé par des milliers d'oiseaux. D'une part, le monde extérieur le déborde, le dépasse, il ne lui est plus possible d'enclorre dans son regard l'espace qui s'étend devant lui, ni de s'approprier la « beauté dure et tremblante » des oiseaux qui éclaire le paysage (l'adjectif « dure » suggérant une consistance forte qui résiste à toute assimilation, et l'adjectif « tremblante » évoquant le fait que la beauté n'est pas fixe ou immobile, parce que les oiseaux bougent, se déplacent constamment, formant une masse vivante et qui de ce fait échappe à toute emprise). D'autre part, le sujet est pris au dépourvu par ce spectacle, ne se reconnaît plus tout à coup, ne reconnaît pas ce qu'il ressent, cette émotion nouvelle que traduisent l'emploi un peu étrange, dans le contexte, du verbe « déborder » et l'association originale des mots dans l'expression « beauté dure et tremblante ». Face à cette altérité de chacune des présences vivantes de la batture, le Rôle de Virginie, la Bécassine des marais ou le Butor d'Amérique, le sujet observateur doit donc chaque fois dépasser ses connaissances, s'aventurer hors de la perception habituelle qu'il a de la réalité et se mesurer à du nouveau.

⁴⁰ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (sous la direction de), Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 114.

Ainsi, l'« autre monde dans le nôtre » naît de cette rencontre, toujours renouvelée, entre une subjectivité et un lieu concret, naturel, habité par une profusion d'oiseaux. Ce « dehors humain »⁴¹, que les poèmes d'*Effets personnels* se chargent d'exprimer, Morency le met au centre des textes des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Le lieu de la batture est donc riche de la nature exubérante et surprenante qui l'anime, mais aussi des perceptions, sensations, émotions neuves qu'une subjectivité éprouve à son contact. Par le fait même, la batture fait découvrir à l'écrivain naturaliste que le « dehors humain » peut apparaître en tout lieu, pour peu qu'on s'y attarde, qu'on y porte attention. En définitive, comme la batture, tout lieu offre à l'être humain la possibilité de faire « un mystérieux voyage » (p. 39) dans un autre monde, voyage tout aussi dépaysant que ceux qui conduisent en des contrées exotiques.

Morency ne choisit sans doute pas par hasard d'intituler l'un des premiers textes de sa trilogie « Un autre monde dans le nôtre ». Ce faisant, il dote l'expression « Nouveau Monde » d'une autre signification que celles que j'ai déjà signalées, une signification qui concerne directement l'aventure subjective qui fonde le projet de la trilogie : le Nouveau Monde désignerait ainsi non seulement le vaste espace américain, mais aussi cet autre monde, qu'un observateur naturaliste perçoit hors de lui et en lui-même.

Lieu de naissance

Dans les descriptions du lieu de la batture, l'écrivain naturaliste insiste sur la dimension à la fois objective et subjective de ce lieu, mais aussi sur certaines caractéristiques qui en font pour lui un « lieu de naissance », un lieu propice au renouveau, aux mouvements, aux changements, aux métamorphoses du monde et du moi. Le champ lexical de la naissance apparaît aussi important dans les *Histoires naturelles* que dans les recueils de poèmes qui ont précédé la trilogie. Il y a donc ici continuité, mais aussi rupture, du moins par rapport aux livres de la

⁴¹ Pierre Morency, *Poèmes (1966-1986)*, Montréal, Boréal, 2004, p. 254.

première période (1967-1978), puisque le « lieu de naissance » (titre d'un recueil paru en 1973) du sujet lyrique, qui surgissait essentiellement à la faveur d'une exploration des profondeurs et d'un travail sur les mots, est remplacé par un lieu à la fois réel et investi fortement par la subjectivité. Si les autres « lieux privilégiés » de la trilogie, de même que certains des lieux visités et évoqués une seule fois par l'écrivain naturaliste (par exemple, Vancouver et ses alentours, dans le texte « Toi qui pâlis au nom du Tétrás sombre », LO), peuvent aussi être considérés comme autant de « lieux de naissance », c'est le chalet de la batture, au bout de l'île d'Orléans, qui incarne l'idée de la naissance au plus haut degré, exemplairement.

Ainsi, le paysage vu du chalet, tel qu'il est décrit dans les textes, se distingue notamment par un aspect que l'on retrouve également dans la plupart des autres lieux évoqués par l'écrivain : une ouverture sur une immensité, une profondeur spatiale, une perspective qui laisse voir un horizon. C'est ainsi que l'écrivain naturaliste déclare : « J'aime les villes ouvertes sur l'immensité, comme San Francisco, Vancouver, Québec, celles où certaines rues soudain vous plongent dans une perspective lointaine. » (VE, p. 147) Dans le texte intitulé « Origine », il est même question des deux horizons qu'offre le paysage vu de la batture : l'horizon de la montagne et l'horizon du fleuve s'ouvrant vers l'estuaire (VE, p. 25). Cette présence de l'horizon dans les descriptions des *Histoires naturelles* est fortement significative car, comme le rappelle Michel Collot, elle suggère que le paysage est à la fois objectif et subjectif, et qu'il est irréductiblement extérieur au sujet :

En tant qu'horizon, le paysage est lié au point de vue d'un sujet, et se confond avec son champ visuel. [...] Il n'appartient pas à la réalité objective : l'horizon est une ligne imaginaire, qu'on ne trouve sur aucune carte. Mais en même temps, son tracé dépend de facteurs physiques et objectifs : relief de la contrée, obstacles naturels, constructions humaines. De ce fait il dérobe à la vue du sujet toute une part du pays contemplé, qui déborde les limites du paysage visible. Il est le seuil d'un invisible qui échappe aux pouvoirs du sujet. Car si celui-ci se met en mouvement pour

essayer de voir plus loin, l'horizon recule à mesure qu'il avance vers lui, manifestant l'irréductible extériorité du paysage.⁴²

La présence de deux horizons indique que la batture au bord du fleuve est un paysage, c'est-à-dire un espace à la fois physique et symbolique, objectif et subjectif, radicalement extérieur et profondément intérieur ; un espace né de la rencontre entre des éléments du « paysage » réel, au sens habituel du mot, et un sujet qui le perçoit avec ses sens, sa mémoire, sa culture, son imagination. De ce fait, le paysage n'est pas clos sur lui-même, il ne forme pas une totalité que le sujet peut saisir, il déborde toujours des limites qu'on veut lui tracer, il comporte une part d'infini. Chez Morency, l'horizon qui ouvre le lieu de la batture à un infini est associé à l'idée de la naissance : ainsi, dans un texte, l'ouverture de l'estuaire est désignée par l'expression « la naissance de l'estuaire » (VE, p. 22) et il est précisé dans un passage que « l'horizon va descendre et glisser vers la naissance de la mer » (VE, p. 25).

À cet horizon spatial des paysages évoqués dans la trilogie correspond un horizon temporel : en effet, les paysages s'ouvrent souvent vers le passé, ils ne sont jamais contenus entièrement dans le présent de la perception. Par exemple, l'écrivain naturaliste attache beaucoup d'importance au fait que les bateaux de Jacques Cartier sont passés devant « sa » batture, le 8 septembre 1535 (OA, p.286). Et il mentionne à l'occasion les traces concrètes ou symboliques (comme les noms de villages) qui témoignent de la présence immémoriale des Amérindiens en Amérique : ainsi, dans un récit, le narrateur mentionne une anse qu'il connaît bien, située près de son chalet, où se trouve « la grotte des Sauvages, havre naturel qui servait jadis, m'a-t-on raconté, de halte aux caravanes indiennes » (VE, p.112). La profondeur temporelle des lieux peut aussi être liée au passé familial de l'écrivain naturaliste : dans quelques textes, surtout dans *La Vie entière*, il est question de son père, de sa mère et de ses grands-parents, qui ont connu les mêmes lieux que lui (comme le fleuve et l'île d'Orléans). Aussi le personnage de

⁴² Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, p. 44.

l'homme, qui apparaît dans le récit « Origine » et qui est présenté par le narrateur comme « un homme qui [lui] ressemble » (VE, p. 21), peut-il déclarer à propos de l'ouverture de l'estuaire (par où sa mère est arrivée en bateau avant de rencontrer son père, sur le quai de Lauzon) qu'elle est « la profondeur de [s]a vie, oui, les souvenirs qui forment l'arrière-fond de notre mémoire, qui lui donnent une perspective qui la dépasse » (VE, p. 26). Ainsi, les lieux évoqués dans la trilogie, comme le chalet de la batture, s'ouvrent souvent sur une perspective temporelle qui les dépasse, et qui dépasse le sujet qui les explore. Cet horizon dans le temps ramène, significativement, le sujet vers une naissance, celle du Nouveau Monde (avec ses premiers habitants, ses explorateurs) et sa naissance propre (avec ses parents qui l'ont précédé dans les mêmes lieux). Il s'agit d'une naissance passée, mais aussi d'aujourd'hui, dans la mesure où le sujet peut renaître à lui-même dans l'infini des paysages.

Les descriptions de la batture et de ses environs connotent souvent l'origine, la naissance, la métamorphose perpétuelle de la nature. Ainsi, au début du texte précisément intitulé « Origine », le narrateur décrit en ces termes la nature qui s'offre au regard, au printemps, lorsque « l'homme qui [lui] ressemble » arrive en voiture au bout de l'île, là où se trouve le chalet de la batture :

À la pointe Argentenay, la petite voiture ralentit puis s'engage sur un chemin de gravier, elle traverse le verger abandonné, tourne dans l'érablière toute fraîche d'ombre où les fougères, les trilles ondulés, le tapis des jeunes pousses, les capuchons de mousse et de lichen sur les pierres, les troncs affaissés au cœur de poudre jaune, où toute la vie première des plantes monte en odeurs vertes. [...] (VE, p. 21)

La petite voiture doit donc traverser une nature foisonnante, élémentaire, originelle, « où toute la vie première des plantes monte en odeurs vertes » au printemps, avant d'arriver au chalet. En plus, les « troncs affaissés au cœur de poudre jaune » constituent un discret rappel de cette poudre dont les Amérindiens se servaient « pour adoucir la peau de leurs bébés » (OA, p. 84). Et dans ce récit, il est question également d'un nouveau-né : « la femme vient, une heure plus tôt, de quitter la maternité. » (VE, p. 22)

Par ailleurs, la batture elle-même évoque l'idée de renouveau, de transformation. En effet, la batture, ce « grand marais recouvert deux fois par jour par la marée » (OA, p. 28), est un milieu qui est toujours en train de changer, jamais identique à lui-même, non seulement au cours d'une même journée en raison du mouvement des marées, mais aussi tout au long de l'année, selon les saisons. Cela rend plus difficile d'ailleurs toute tentative de définition. Dans un texte postérieur à la trilogie des *Histoires naturelles*, intitulé « Une batture envoûtante », Morency évoque cette difficulté à bien rendre compte de ce milieu singulier. Il fait remarquer que le préfacier du premier tome de son triptyque, Jean-Jacques Brochier, a commis d'une certaine façon l'erreur de décrire la batture à un seul moment de l'année, négligeant de tenir compte de ses identités multiples : « Jean-Jacques était venu en avril : la transformation opérée par les saisons lui était donc inconnue. »⁴³ Dans les textes de la trilogie, la batture ne présente pas toujours le même aspect. Au cours de sa première saison au bord de la batture, le naturaliste découvre avec étonnement que « la désolation de l'étendue limoneuse qu'est la batture en avril » cède la place, dès le mois de mai, à un marécage à l'aspect « plus moelleux, plus invitant », puis en juin, à un « tapis vert tendre, coloré » par diverses plantes (OA, p. 28-32). Significativement, l'écrivain a décidé de ne pas donner de nom à son chalet de la batture, à son « petit ermitage ».

Il me plaît assez que ce petit ermitage soit privé d'identification. De la sorte il n'est pas figé sur ses assises, il peut à tout instant se détacher, il vogue, je vogue avec lui, sans trop de liens avec la pesanteur, dans le peu de temps qui m'est donné pour effectuer mon passage sur la terre. (LO, p. 21)

Le sujet « vogue » avec son lieu de prédilection, dans un même mouvement qui les porte tous deux sur le fleuve du devenir, qui s'ouvre vers un horizon infini.

⁴³ Pierre Morency, *Chez les oiseaux* (un récit accompagné d'un CD), Sainte-Foy, Éditions MultiMondes, 2004, p. 14.

Récits de soi et du monde

Cette aventure singulière de naissance et de renouveau au contact de la nature comporte une dimension essentielle, sans laquelle elle ne peut pas être véritablement menée à terme : l'écriture. Si le naturaliste mesure rapidement la chance qui est la sienne de vivre à proximité d'un lieu exceptionnel, « fertile en surprises » (OA, p. 32), ce n'est que plus tard que l'écrivain comprend tout le potentiel qu'offre ce lieu sur le plan de l'écriture. Il aura fallu une prise de conscience plus importante, plus décisive, laquelle est survenue quelques années après son arrivée à l'île. C'est du moins ce qu'indique le texte « Clarté », qui se trouve dans le troisième volet de la trilogie. Il est en effet question dans ce texte d'un événement considéré comme capital par l'écrivain : « Cet événement a eu lieu il y a quinze ans ; souventes fois je l'ai revécu en pensée, essayant de détailler chacun des éléments en présence. » (VE, p. 75) Il s'emploie donc à décrire en détail les circonstances précises dans lesquelles s'est produit l'événement et la teneur même de celui-ci, qui en raison de sa brièveté – il n'a dans les faits duré qu'environ dix minutes – a toutes les apparences d'une illumination. Au cours d'une promenade au bord du fleuve, alors qu'il contemple la nature qui l'environne, quelque chose se produit tout à coup en lui, il se sent envahi par une sensation de bien-être, et il a l'impression que sa tête s'ouvre : « Une force tranquille m'habitait, qui me rendait capable de prendre avec moi tout ce qui vivait là, en ce moment précis, en ce lieu précis de l'univers. » (VE, p. 76) Il perçoit alors avec une acuité puissante toute la vie naturelle autour de lui et qui semble animée de la même force que celle qui le traverse : « C'est bien ce qui était en train de se passer, là, autour de moi : la vie exultait. [...] Toute cette réalité était à ce point débordante de présence que je pouvais entendre ce qu'elle disait. En tout cas, je me sentais prêt à recevoir ce qu'on me murmurait. » (VE, p. 76-77) Les êtres vivants autour de l'écrivain semblent l'exhorter à leur prêter attention et à exprimer ce qu'ils sont, comme les sagittaires, qui lui disent : « dis la force et la délicatesse de notre beauté, dis notre ardeur à pousser nos racines dans la vase du

marais, notre soif de lumière, la précieuse simplicité de nos fleurs. » (VE, p. 77)

Certains poèmes lyriques ont aussi évoqué cet appel des êtres vivants du dehors :

d'une fenêtre à l'autre voyez
l'appel robuste des frênes
les tiges aux bras chargés de sang
les fonds de cour ruisselants de sieste
les vapeurs d'oiseaux dans les haies⁴⁴.

Mais ici, au cours de cet événement capital vécu par l'écrivain naturaliste, l'exhortation des êtres de la nature est beaucoup plus précise et exigeante en quelque sorte, puisqu'il s'agit maintenant de prêter attention à ces êtres pour eux-mêmes, de saisir, de comprendre leur réalité propre, dans une tâche à la fois scientifique et poétique. Tout se passe comme si l'écrivain, tout à coup, prenait conscience de toute la richesse contenue dans la réalité extérieure et qui mérite d'être formulée par les mots. Il fait alors le lien entre cette perception nouvelle de la réalité et son travail d'écrivain :

[J]'ai vu, bien étalé devant moi, le travail qui occuperait les années, les décennies à venir : l'attention à porter à chaque chose, à chaque objet, à chaque être vivant, à chaque beauté humble de la flore et de la faune ; j'ai vu ma volonté de creuser là où les circonstances de la vie m'ont fixé ; j'ai vu la somme de recherches que j'avais à poursuivre pour fonder ma connaissance; j'ai vu la possibilité de transformer, par l'œuvre, l'ordinaire en lueur et le sable en cristal ; j'ai vu quelles merveilles je pourrais découvrir si je me mettais vraiment en quête de ce qui est caché. (VE, p. 79-80)

Mais il y a plus : non seulement l'écrivain comprend-il que les réalités naturelles méritent pleinement son attention et exigent de lui qu'il se consacre à la tâche de les comprendre et de les célébrer, mais il prend aussi conscience que ce travail est nécessaire à l'expression de son être intime, de son identité profonde. Dans la suite du texte, il fait ainsi parler son « amour » – la figure de l'autre en soi – pour dire la nécessité du détour par la réalité du dehors, par le lieu, par la nature dans toutes ses manifestations concrètes, afin de décrire ce qu'il y a à la fois de plus important et de plus indicible dans l'existence humaine : « le soyeux de ton

⁴⁴ Pierre Morency, *Poèmes* (1966-1986), Montréal, Boréal, 2004, p. 185-186.

amour », « le parfum de ton amour », « la tendresse humaine », « la voie d'une seule caresse », « la profondeur de ton amour », la mort, le chemin, la naissance (VE, p. 82-85). Ainsi son amour lui dit-il par exemple : « comment pourras-tu me décrire si tu ne peux exprimer l'apparition de cette plante dans la vase obscure, son désir de monter dans la lumière, sa lente progression vers la fleur, sa recherche de la fécondation et du renouvellement ? » (VE, p. 82) Il n'y a donc pas opposition, selon Morency, entre la description précise des éléments de la nature et l'expression de son moi intime : l'écriture permet en quelque sorte un échange fécond, dans les deux sens, entre « le moi qui s'objective et le monde qui s'intériorise »⁴⁵, pour emprunter les mots que Michel Collot emploie pour parler de l'expérience du paysage.

Dans le tout premier texte de sa trilogie, l'écrivain fait un rapprochement entre l'attitude des premiers explorateurs européens à l'égard de la nature du Nouveau Monde et celle du poète. Après avoir souligné le fait que les explorateurs ont porté sur les choses un « regard lucidement naïf » et une « ouverture passionnée » à la manière du poète, il ajoute cette précision :

Quand je dis poète, je nomme l'individu qui cherche à se mettre au monde, par l'aventure libératrice du langage, bien sûr, et par son audace à affirmer ses dons magiques, mais aussi par l'impétuosité tranquille ou brûlante avec laquelle il explore les plis et les replis de son domaine. (OA, p. 20)

Comme le fait remarquer le critique Jacques Paquin, le « domaine » mentionné dans ce passage « peut aussi bien s'interpréter comme le terrain réel d'investigation du scientifique que le lieu intérieur d'un individu poète »⁴⁶. La batture au bord du fleuve est le domaine principal que l'écrivain naturaliste choisit d'explorer dans tous ses plis et replis, et l'exploration de ce lieu le conduit à celle de son intimité, de son identité profonde. Ce travail d'exploration se fait en deux temps : d'abord, dans l'expérience immédiate et sensible, où le sujet observateur

⁴⁵ Michel Collot, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁶ 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. 57.

va à la rencontre des réalités naturelles contenues dans un lieu ; ensuite, dans l'écriture qui prolonge et approfondit cette expérience. Le poète est « l'individu qui cherche à se mettre au monde » : une fois de plus, ce n'est sans doute pas un hasard si l'écrivain choisit une expression formée avec le terme « monde », car il y a un rapport entre cette action de se mettre au monde, « l'autre monde dans le nôtre » et le Nouveau Monde. En effet, il s'agit pour un sujet de se donner naissance par l'exploration d'une double extériorité qui l'altère : celle du monde concret, de la nature vivante, mais aussi celle du langage, des mots. Ainsi, « l'aventure libératrice du langage » est au cœur de l'aventure singulière qui permet, en définitive, au sujet de se transformer, de naître, de renaître, et le monde avec lui.

Dans la trilogie des *Histoires naturelles*, l'écriture de l'aventure subjective, de l'expérience du paysage prend toutes sortes de formes, comme je l'ai déjà signalé dans l'introduction de ce mémoire, comme les descriptions et les méditations à teneur philosophique. Mais la forme privilégiée par Morency pour exprimer cette aventure est sans contredit le récit. Car, ainsi que l'annonce le titre général de la trilogie, des « histoires naturelles », des récits liés à la nature, ayant pour cadre la nature, occupent une place centrale dans les textes. Cette signification d'« histoires naturelles » a d'ailleurs été retenue par les critiques qui ont étudié l'œuvre de Morency, au détriment parfois de l'acception scientifique de la dénomination « histoire naturelle » : ainsi peut-on lire, sur la quatrième de couverture de *Lumière des oiseaux*, que « Pierre Morency nous offre de nouvelles histoires naturelles, où, cette fois, les oiseaux tiennent le premier rôle » (le fait que les oiseaux jouent un rôle suggère que l'on a affaire à des récits) ; dans la suite de la présentation, le mot « histoires » est même employé sans l'adjectif « naturelles », laissant entendre qu'il s'agit ici de récits ; le préfacier du deuxième tome, Yves Berger, affirme que le livre est « découpé en récits » (LO, p. 14), et des critiques parlent du « narrateur et personnage principal » des livres ou encore

de la « série d'épisodes brefs » racontés dans le troisième tome, *La Vie entière*⁴⁷. Ces différentes façons de présenter l'œuvre de Morency sont inexactes, ou à tout le moins incomplètes : la majorité des textes de la trilogie ne sont pas à proprement parler des récits ou des épisodes, dans la mesure où ils ne sont pas organisés de part en part selon une structure narrative ; et l'énonciateur des textes s'apparente davantage au « je » des essais qu'à un narrateur en bonne et due forme. Il n'en demeure pas moins que cette insistance mise sur la dimension narrative des textes de la trilogie est justifiée.

En effet, il est sans cesse question d'histoires à raconter chez Morency : « Mais je dois vous raconter cette histoire par le commencement. » (OA, p. 106), « Voici une autre histoire que m'a racontée un ami cinéaste. » (OA, p. 221), « Si je vous ai raconté cette histoire, c'est, je l'avoue, parce que les hiboux... » (OA, p.246), « Je vais vous raconter l'histoire d'un oiseau qui chante. » (LO, p. 36), « Cette histoire a commencé par un appel téléphonique de Gabrielle [...] » (LO, p.57), « Mais reprenons l'histoire à son début. » (VE, p. 31). L'essayiste se fait volontiers narrateur et ne se prive pas non plus de rapporter des histoires racontées par d'autres, que ce soit un naturaliste comme lui, un expert en sciences naturelles, un ami ou encore un voisin. En outre, les proches ou les amis évoqués dans ses textes conjuguent souvent comme lui amour de la nature et désir de raconter des histoires : c'est le cas de Gabrielle qui lui racontait « ses rêves de voyage et de départs irraisonnés vers des lieux sauvages et déserts » (LO, p. 57), du « Professeur » spécialisé en contes populaires, auquel il rend visite parfois et qui lui raconte une histoire de hibou (OA, p. 244) ou de Monsieur Allô qui, riche « d'expériences de toute une vie au grand air », refait « sa vie en paroles » (LO, p.319). Tout se passe donc comme si, chez Morency, les rapports qui se tissent entre l'être humain et la nature ont souvent besoin, pour se révéler, de la force à la fois structurante et séduisante du récit.

⁴⁷ Laurent Mailhot, « Pierre Morency, naturaliste et fabuliste », *Plaisirs de la prose*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 216, et Isabelle Daunais, « Histoires de continents », *Voix et images*, no 68, hiver 1998, p. 403.

Dans les trois volumes des *Histoires naturelles*, les récits ne sont pas disposés, organisés de manière à constituer une trame narrative très nette, même s'il est possible de percevoir, dans la structure générale de chacun des trois livres, une sorte de progression allant d'un début à une fin (par exemple, du printemps à l'hiver, dans le premier tome). L'intrigue liée à l'aventure subjective apparaît plutôt discontinue, fragmentée, comme le fait remarquer la critique Isabelle Daunais à propos des textes du troisième volume, *La Vie entière*⁴⁸, qui est pourtant le volet où le projet de quête de soi est affirmée de la façon la plus explicite, le narrateur se proposant en effet d'y raconter des souvenirs marquants liés au fleuve et qui sont censés « exprimer la substance de [s]a vie » (VE, p. 17). De forme et d'importance variables, les récits « personnels » de la trilogie vont de la simple anecdote liée à une observation particulière et rapportée en quelques lignes, au récit d'une expérience capitale racontée avec beaucoup de détails et en plusieurs pages. S'il s'agit le plus souvent de séquences narratives insérées dans un texte, il arrive aussi, dans les deuxième et troisième tomes de la trilogie, que le texte en entier présente la structure d'un récit, comme « Un petit bois » (récit des événements survenus au cours de l'été qui a suivi la mort de Gabrielle, l'amie du narrateur), dans *Lumière des oiseaux*, ou « Origine » (récit du retour au chalet de la batture d'un homme et de sa femme après la naissance de leur enfant), dans *La Vie entière*. Mais même ces récits sont le plus souvent constitués de micro-récits construits autour d'un événement principal. Par ailleurs, il n'est pas rare que plus d'un récit soit enchâssé dans un même récit, comme cela se produit dans « De l'utilité des philosophes » (LO, p. 43-53), où l'histoire de la découverte d'une héronnière contient le récit, raconté par le narrateur à l'un des personnages, d'une pêche impliquant deux hérons et à laquelle il a assisté l'année précédente. Ainsi, les récits semblent surtout disposés au hasard à l'intérieur des textes et dans la structure générale des livres, obéissant à la seule nécessité de lier les expériences personnelles à des lieux, des oiseaux, des aspects de la nature du Nouveau Monde.

⁴⁸ Isabelle Daunais, *op. cit.*, p. 403.

Le choix de la forme du récit pour rendre compte des expériences au contact de la nature ne découle pas simplement de la volonté, de la part de Morency, de recourir à un artifice littéraire dans un but didactique. Certes, l'écrivain accomplit bel et bien, dans sa trilogie, un travail de vulgarisation scientifique, et le fait de raconter des expériences personnelles possède une fonction didactique indéniable, comme d'illustrer de manière concrète et vivante les différents aspects de la vie d'une espèce d'oiseau ou encore d'opposer aux préjugés que l'on peut entretenir à l'égard des animaux la vérité d'une observation personnelle. Plus profondément, le choix de la forme du récit pour raconter des expériences au contact de la nature du Nouveau Monde, et en particulier les siennes, s'est imposé à l'écrivain naturaliste en raison de la dimension narrative propre à ces expériences.

En effet, ces expériences présentaient à l'origine des situations possédant un potentiel narratif. Les théoriciens du récit s'entendent généralement pour dire que le potentiel narratif d'une situation tient en bonne partie à la complication de cette situation ou à la rupture d'une régularité par un événement inattendu, qui déclenche alors une série de faits, d'actions qui suivent un cours inhabituel, incertain. Cette succession imprévisible d'événements fait donc surgir, au sein de la vie courante, ce que le philosophe Paul Ricœur appelle une « narrativité inchoative » ou une « structure pré-narrative ». Selon ce penseur, qui a consacré des ouvrages importants au récit, cette narrativité « ne procède pas de la projection, comme on dit, de la littérature sur la vie »⁴⁹, mais s'inscrit directement dans nos expériences de vie, même les plus quotidiennes. Aussi est-il possible, pour lui, que l'on voie « dans tel enchaînement d'épisodes de notre vie des histoires “non (encore) racontées”, des histoires qui demandent à être racontées, des histoires qui offrent les points d'ancrage au récit ». Les histoires naturelles de Morency offrent de ces points d'ancrage au récit, que l'on pourrait identifier en s'inspirant des critères du récit tels que définis par le théoricien Jean-Michel

⁴⁹ Paul Ricœur, *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche, Paris, Seuil, 2007, p. 185.

Adam⁵⁰ : ces histoires comportent un événement inattendu, d'apparence anodine ou spectaculaire, comme l'apparition d'un oiseau devant l'observateur, qui entraîne une succession d'événements dans le temps, jusqu'à un dénouement, qui correspond en général à la disparition de l'oiseau ; elles présentent une unité thématique, assurée au moins par la présence de l'acteur-sujet, l'observateur, et souvent par celle d'un autre acteur, qui est l'oiseau observé ; enfin, elles laissent deviner, pressentir la transformation d'un état, celui de l'observateur qui est *affecté* par ce qu'il a vu, entend, perçoit. C'est ce dernier élément surtout qui peut expliquer que les histoires naturelles vécues par l'observateur demandent à être racontées : la nécessité de la médiation du récit découlerait ainsi du changement, de la transformation identitaire de l'individu au cours d'une expérience du paysage.

Le rapport de nécessité entre la mise en récit d'histoires « non (encore) racontées » et la quête d'identité, le travail de construction identitaire, est expliqué par Ricœur à l'aide de quelques exemples, dont celui du patient en psychanalyse. Dans ce cas, le fait pour le patient de raconter des « bribes d'histoires vécues, des rêves, des “scènes primitives”, des épisodes conflictuels »⁵¹ au psychanalyste répondrait à la volonté du sujet de comprendre et d'assumer ces histoires, souvent refoulées, dans le cadre d'une quête d'identité personnelle. D'une façon analogue, il est possible de considérer que l'écrivain naturaliste a recours, dans la trilogie des *Histoires naturelles*, à la forme du récit pour comprendre, élucider non pas des histoires refoulées ou rêvées, mais des expériences perçues comme décisives par le sujet dans sa quête d'identité. Dans et par le récit, dans et par le processus secondaire que constitue l'acte de raconter, les histoires peuvent véritablement « émerger », pour emprunter encore un mot à Ricœur, de l'arrière-plan plus ou moins confus et enchevêtré d'une vie, et permettre du même coup l'émergence du sujet lui-même. Si la transformation identitaire peut être pressentie ou devinée par l'individu au moment des faits, ce n'est qu'avec le récit que celui-ci peut

⁵⁰ Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 46-59.

⁵¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 186.

véritablement la cerner, l'interpréter, la mener à terme. C'est dire que le sujet qui apparaît dans le récit ne renvoie pas à une « identité substantielle », pour parler comme Ricœur, ni ne désigne simplement l'individu nommé Pierre Morency ; le sujet du récit renvoie plutôt à une « identité narrative », concept forgé par le philosophe pour désigner non pas la personne réelle telle qu'elle se perçoit et se présente aux autres, mais le « moi » qui se raconte, se constitue, se donne naissance à lui-même, comme le dirait Morency, à travers la narration, la configuration du récit. Le sujet principal des histoires naturelles, et la plupart du temps le narrateur de celles-ci, est donc le personnage d'un écrivain naturaliste qui ne doit pas être confondu avec la personne de l'auteur. C'est une identité non pas fixe ou définitive, mais traversée par l'altérité du monde et du langage, qui se met au monde constamment dans les récits d'expériences au contact de la nature.

Ainsi, tout a commencé, pour l'écrivain naturaliste, par la découverte d'un lieu, le chalet de la batture, à l'île d'Orléans, qui lui a fait connaître un « autre monde dans le nôtre ». Celui-ci désigne un milieu naturel unique, où les réalités naturelles s'offrent dans une abondance et une exubérance sans pareilles. L'autre monde correspond aussi à l'univers fascinant, infini de la nature d'Amérique, et des oiseaux en particulier, qui est présenté aux lecteurs, tout au long de la trilogie, avec les ressources de la littérature et de la science. Plus profondément, l'autre monde est celui qui surgit à la faveur de la rencontre entre une subjectivité et les réalités naturelles dans un lieu, à un moment précis, rencontre qui conduit le sujet à éprouver l'altérité du monde et l'altérité en soi, dans une expérience du paysage. Cette aventure subjective sera finalement celle d'une naissance à soi-même, sans cesse recommencée, qui se réalisera pleinement dans l'écriture du récit. En témoignent précisément les récits auxquels j'ai fait référence dans ce chapitre, récits qui racontent les prises de conscience ayant conduit à la naissance de l'écrivain naturaliste, qui écrit les textes des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

« L'autre monde dans le nôtre » n'est pas donné d'emblée au sujet ; les paysages, aussi beaux soient-ils, n'arrivent pas « par leur seule présence à nous grandir » (OA, p. 21). L'expérience du paysage exige du sujet des facultés perceptives aiguisées, une attention constante aux réalités immédiates, une capacité d'étonnement, des connaissances scientifiques, une présence à soi-même et un travail d'écriture. La mise en œuvre de cet art de voir et de cet art de vivre sera l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 3 :

Art de voir, art de vivre

À distance, le paysage

Le rapport que l'observateur naturaliste entretient avec les quelques lieux privilégiés des *Histoires naturelles*, et plus particulièrement avec la batture du bout de l'île d'Orléans, est marqué par une certaine distance. En effet, il n'habite pas ces lieux, il ne s'y trouve pas en permanence. La maisonnette en bois rond au bord de la batture n'est pas sa demeure principale, mais bien son chalet, sa résidence secondaire, qu'il fréquente surtout au cours du printemps et de l'été. En outre, ce « lieu quasi sauvage [étant] situé à moins d'une heure de la ville de Québec » (OA, p. 21), où habite vraiment le naturaliste, celui-ci peut décider de s'y rendre pour une partie de la journée seulement, comme le montre cette indication fournie au début d'un récit : « Dès que je pus m'évader de la ville, comme je le faisais souvent à l'époque, après une bonne matinée de travail, je sautai dans ma voiture et filai vers mon petit ermitage du bout de l'île, au bord du fleuve. » (VE, p. 73) La ville, ici, c'est évidemment Québec, et si elle est évoquée à l'occasion dans les récits (par exemple dans « Québec », LO), elle n'occupe pas une place prépondérante dans les textes de la trilogie⁵². Certes, il aime se promener dans « sa » ville ou dans toute autre ville que le hasard lui permet de visiter : « [...] je n'échangerais pour rien ma promenade quotidienne dans les rues de ma ville. Non pas parce que c'est ma ville. Toute autre cité a de quoi me combler. » (VE, p. 146) Certaines expériences fortes racontées dans les *Histoires naturelles* se déroulent précisément en ville. Il n'en demeure pas moins que la ville lui semble parfois un endroit peu propice aux expériences avec la nature, en raison de son agitation, de ses préoccupations étroites, de ses loisirs superficiels et

⁵² Morency consacrera plus tard un livre à la ville de Québec : *Le Regard infini. Parcs, places et jardins publics de Québec*, photographies de Luc-Antoine Couturier, collaboration de Jean Provencher, Sainte-Foy, Éditions MultiMondes, 1999.

de sa misère, comme le laisse entendre le récit raconté dans « Époque » (VE, p.89-100). Ainsi, même si l'écrivain affirme ne pas connaître de « lieu idéal » pour vivre des « moments privilégiés » (OA, p. 20) au contact de la nature, les endroits sauvages et quasi sauvages, à l'écart de la ville, servent de décors à la majorité des histoires qu'il raconte.

C'est donc d'abord en citadin que le naturaliste fréquente ces lieux où la nature abonde. D'ailleurs, à quelques reprises, les récits décrivent l'arrivée en voiture de l'homme de la ville à l'île d'Orléans, et plus précisément à son chalet de la batture. Dans le parcours qu'il emprunte pour se rendre à son lieu de prédilection, le citadin se transforme déjà un peu, il s'allège, et le seul fait pour lui de traverser le pont de l'île d'Orléans est même décrit dans un récit comme une délivrance : « Déjà, sur la rive dorée où s'étend de chaque côté de la route la grande batture aux migrateurs, je me suis senti délivré, presque au bord de l'envol. » (VE, p. 125) Il est significatif que l'écrivain précise régulièrement que son chalet se trouve « au bout de l'île » : c'est une façon de suggérer que ce lieu est non seulement dans la partie de l'île la plus éloignée de la ville, mais aussi qu'il se trouve à une extrémité, à la limite, à la fin d'un espace, d'un territoire, là où autre chose peut-être serait possible. Si le bout de l'île n'est pas le bout du monde, il offre néanmoins l'occasion à l'écrivain naturaliste de s'éloigner à sa guise de la ville, de prendre ses distances par rapport à celle-ci. La vie au chalet de la batture induit, chez le citadin, un changement de rythme bénéfique, un ralentissement, comme le suggère la description de l'arrivée en voiture au début du récit intitulé « Origine », qui raconte un souvenir lointain lié au chalet :

Je vois une route qui ondule le long de la rive nord de l'île, et sur cette route, une Renault Cinq bleue filant vers l'est. À la pointe Argentenay, la petite voiture ralentit puis s'engage sur un chemin de gravier, elle traverse le verger abandonné [...]. Puis, avec précaution, la voiture s'incline dans la côte raide qui descend vers le fleuve. Elle longe le bois d'aulnes, l'étang aux eaux fermées par les pois d'eau et s'immobilise derrière le chalet de bois rouge. (VE, p. 21)

La voiture, qui « filait » sur la route telle une flèche, doit ralentir, s'adapter au chemin de gravier, au relief accidenté de l'endroit, consentir à s'arrêter. Comme toutes les anses et les criques de l'île d'Orléans (dont quelques-unes sont évoquées dans les récits de « Caravane », VE), l'anse où se situe le chalet définit un milieu à la fois ouvert et fermé : ouvert sur l'immensité du paysage composé par le fleuve et les montagnes ; et fermé à cause de son emplacement en bas d'une falaise et des deux pointes à l'est et à l'ouest. La pointe rocheuse du côté de l'estuaire, à l'est, est mentionnée à plusieurs reprises dans les textes (voir LO, p.211), alors que du côté ouest, l'écrivain signale la présence d'un « bois sauvage, hirsute, malcommode » (LO, p. 118), difficile à traverser. Cette anse représente donc pour le citadin un refuge, un havre, un abri, mais aussi une ouverture sur le large, sur l'ailleurs.

À l'égard du lieu de la batture, le citadin noue une relation caractérisée par une distance, un recul, une liberté. Comme le souligne le théoricien du paysage Alain Roger, cette disponibilité d'esprit, cette « distance du regard » est « indispensable à la perception et à la délectation paysagères »⁵³ ; voilà pourquoi, selon lui, le paysage peut être considéré comme une « invention de citadin », les paysans n'ayant pas cette distance requise par rapport à l'espace et au lieu pour que naisse dans leur regard le paysage. Si l'écrivain naturaliste raconte avec émerveillement sa découverte, au cours de sa première saison à la batture, de ce milieu et des oiseaux qui y vivent, c'est précisément parce qu'il arrive du monde de la ville moderne et que les réalités naturelles qu'offre un lieu quasi sauvage comme la batture ne peuvent que l'impressionner : non seulement les voit-il pour la première fois, mais il a aussi la chance de les voir avec l'œil disponible du visiteur. Cet émerveillement du citadin qui découvre ou redécouvre la beauté des paysages naturels est souvent évoqué au début des récits de la trilogie. Ainsi, le citadin, de retour de la ville, s'adonne fréquemment à ce rituel qui consiste à contempler un paysage familier, pour le redécouvrir dans toute sa splendeur. C'est

⁵³ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 27.

ce qu'il fait au chalet de la batture, mais aussi en d'autres lieux, comme à la « petite maison blanche au toit vert » de Petite-Rivière, où il se rend à l'occasion :

Puis je sors un moment sur la longue galerie couverte pour accueillir en moi ce paysage nourricier : la grande batture de vase grise jonchée de blocs erratiques, les montagnes qui tassent l'hémicycle du village contre le fleuve et qui roulent vers Baie-Saint-Paul, l'île aux Coudres effilée comme une langue, les courants du flux et du reflux et, par temps clair, la vue sur la Côte du Sud, au loin, jusqu'aux architectures rocheuses de Kamouraska. (VE, p. 155-156)

Dans ce moment de contemplation qui survient après une absence, le paysage a des chances d'apparaître avec plus d'éclat au regard de l'observateur. En effet, ces retrouvailles avec un paysage familier semblent tirer leur force, leur émotion justement de l'absence, de la distance qu'elles présupposent. Voilà pourquoi Morency dit, en s'inspirant d'un poème d'Emily Dickinson, qu'« on apprend la beauté des arbres par l'absence d'arbres » (OA, p. 221) ; de même pourrait-on dire que l'observateur – et, *a fortiori*, l'écrivain – apprend la beauté, l'existence du paysage par l'absence du paysage.

Les retrouvailles avec le paysage se produisent souvent, significativement, lorsque l'observateur découvre un lieu par la fenêtre. Il peut le faire en revenant de la ville, comme le fait le personnage de l'« homme qui [lui] ressemble » (VE, p.21), dans le récit « Origine », en pénétrant dans le chalet de la batture :

Puis l'homme entre dans la maisonnette, écarte les rideaux, remonte la toile opaque qui masquait la grande fenêtre. Une immense lumière arrive dans la pièce et, comme toujours, le paysage le saisit [...]. (VE, p. 22)

Le paysage « saisit » d'autant plus l'homme qu'il le retrouve après une absence, et sa lumière qui surgit tout à coup semble d'autant plus « immense » qu'elle avait été masquée par la « toile opaque » des rideaux. Cette rencontre avec le paysage, à la faveur d'une distance, d'une absence, peut avoir lieu à d'autres moments, dans des circonstances variées, qui ne correspondent pas nécessairement au retour du citadin. En fait, un grand nombre d'expériences racontées dans les récits de la

trilogie débutent par une observation faite depuis la fenêtre, qui constitue ainsi un motif important dans l'œuvre. La fenêtre est le poste d'observation privilégié de l'écrivain naturaliste, elle signale sa relation première avec le monde du dehors, faite d'observations précises et de rêveries, comme le suggère cette image originelle tirée de son enfance :

Je me revois, debout sur un fauteuil, en train de rêver devant la fenêtre à demi couverte de givre. Entre deux maisons, j'apercevais, au loin, la tête des Laurentides. Que pouvaient donc cacher les montagnes bleues ? J'imaginai d'épaisses forêts qui finissaient dans l'immensité glaciale de l'Arctique, le pôle Nord!
(OA, p. 346)

Évidemment, la fenêtre d'où il fait le plus d'observations est celle du chalet du bout de l'île : « Souventes fois, devant la fenêtre qui me sépare de ma batture herbeuse, je lève le regard vers les Laurentides et je le laisse glisser sur le dos des plus lointaines montagnes. » (p. 43, OA) Tout au long des récits, on le voit aussi se poster à d'autres fenêtres qui donnent sur les mêmes lieux, comme lorsqu'il s'installe le soir dans la cabane qu'il construit à proximité du chalet, dans le récit intitulé « Un petit bois » : « Je m'asseyais devant l'étroite fenêtre et je regardais le fleuve et les montagnes d'un point de vue nouveau pour moi. » (LO, p. 63) La fenêtre indique que le paysage n'apparaît qu'à partir d'un point de vue particulier, et aussi d'une intériorité, dans cette distance qu'elle suppose à la fois concrètement et symboliquement. La distance entre le sujet et le monde est soulignée également, dans les textes des *Histoires naturelles*, par le fait que le sujet se trouve constamment « au bord de la batture » ou « au bord du fleuve » : cette expression, véritable leitmotiv, laisse entendre que le sujet se situe initialement « au bord », à la lisière, à la limite de la réalité qu'il observe, plutôt que de baigner dans cette réalité. Un autre poste d'observation souvent mentionné dans les récits est la pergola de moustiquaires, désignée parfois par le nom fantaisiste de « bathyscaphe » : cet abri « permet de plonger longuement au cœur de la verdure foisonnante et d'en observer plus à l'aise les habitants » (LO, p.306). En s'installant dans cet abri, l'observateur se place en retrait par rapport au lieu.

Par ailleurs, le cadre de la fenêtre, en découpant l'espace observé, suggère la dimension esthétique inhérente au paysage, comme l'a démontré Alain Roger au sujet du motif de la fenêtre dans les peintures anciennes : « La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'ençâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. »⁵⁴ Ainsi, dans le récit où il relate sa rencontre avec le paysage « au terme de sa première nuit au bord de la batture » (OA, p. 28), il est significatif que le narrateur utilise le mot « tableau » pour parler du paysage perçu par la fenêtre : « La désolation de cette étendue limoneuse qu'est la batture en avril offre un tableau pour le moins rébarbatif [...]. » (OA, p. 28) Le paysage dans les récits de Morency se crée dans la distance du regard, mais aussi dans la distance des mots. Dans ce tableau composé par les mots de la description, le paysage se constitue généralement à travers une énumération d'éléments, surtout naturels, avec parfois les noms propres qui les désignent et qui appartiennent au paysage au même titre qu'eux. L'énumération comporte souvent des mots qui dynamisent le paysage : ainsi, dans la description du panorama vu de la maison de Petite-Rivière, il est question des « montagnes qui tassent l'hémicycle du village contre le fleuve et qui roulent vers Baie-Saint-Paul », de même que des « courants du flux et du reflux » qui animent le fleuve. Cette mise en mouvement du paysage dans la description est notable aussi dans l'évocation suivante du panorama qui s'offre au regard depuis le chalet de l'île :

[...] la grande batture de l'anse aux Rigolets, le foin de mer et la folle avoine qui ondulent au plus léger souffle de vent et, sur l'autre rive, en face, au-delà du chenal du nord, les prés qui montent vers les Laurentides, la forêt qui habille les montagnes rondes et le cap Tourmente, la naissance de l'estuaire, le fleuve qui s'évase en mêlant l'eau douce et l'eau saumâtre. (VE, p. 22)

Tout bouge dans ce paysage à la fois objectif et subjectif : non seulement les éléments qui sont naturellement animés (les Rigolets, ces « fins ruisseaux qui traversent la grande batture » (LO, p. 20), la végétation sous le souffle du vent, le fleuve), mais aussi ceux que le regard met en mouvement avec le déplacement de l'œil, mouvement bien rendu par les mots : « les prés qui montent vers les

⁵⁴ Alain Roger, *op. cit.*, p. 73.

Laurentides », « le fleuve qui s'évase ». Cette mise en mouvement du paysage est perceptible dans la phrase elle-même, qui se déploie dans une longue énumération, comme animée, portée par un « léger souffle de vent ». Le déploiement du regard et de la phrase mène généralement jusqu'à une perspective lointaine, une ouverture, un horizon.

Cette ouverture vers le large s'accompagne le plus souvent d'une élévation du regard, vers les montagnes ou vers le ciel. Dans une description, l'écrivain naturaliste s'interroge même sur « le désir d'un air plus tonique », sur « le sentiment réel d'une escalade » qu'il éprouve parfois en regardant le paysage à partir de son chalet :

Est-ce un effet des montagnes toutes proches et des pylônes qui avancent en caravane sur leurs sommets ? Est-ce dû à la présence des oiseaux de large envergure qui progressent en tournoyant sous le sillage floconneux des Boeings ? Ou tout simplement est-ce à cause des grands frênes qui déploient leurs feuillages loin au-dessus de mon toit ? (LO, 19)

Par le regard, par cette fenêtre qui donne sur un paysage immense, le sujet s'ouvre, s'allège et s'élève, s'oublie momentanément, se dilate hors des limites de son identité et s'anime du mouvement même du paysage, mouvement à la fois indépendant de lui et créé par lui, par son attention, puis par les mots. Avec ce regard élargi, il souhaite être capable de voir « et le seuil de [s]a porte et ce qui appelle derrière la ligne de l'horizon » (LO, p. 19). Il veut acquérir la vision la plus complète du réel, pour voir tout à la fois le proche et le lointain, le proche par le lointain, l'infini dans le fini, la part irréductible d'infini dans le monde et en lui-même qui appelle, permet le changement, la naissance perpétuelle. Il est significatif que ce phénomène d'ouverture, d'élévation, d'allègement à travers le paysage soit évoqué non seulement dans les premières pages des livres de la trilogie (OA, p. 28 ; LO, p. 19 ; VE, p. 22), mais aussi fréquemment au début d'un texte ou d'un récit. Tout se passe alors comme si le citoyen revenu de la ville, l'observateur jetant un coup d'œil par la fenêtre, se rendait ainsi, par cette mise à

distance de soi-même, par cette ouverture et cette mise en mouvement, entièrement disponible aux rencontres avec les êtres vivants qui habitent les lieux.

L'école de la présence

Au début d'une histoire, l'observateur naturaliste reçoit souvent une irrésistible invitation à sortir, à s'élancer dans l'espace du dehors. De sa fenêtre, il peut apercevoir un oiseau rare, qui suscite inmanquablement sa curiosité : « J'étais assis devant cette même fenêtre quand je vis déboucher de la pointe rocheuse, du côté de l'estuaire, un grand oiseau brun qui avançait en louvoyant. » (LO, p. 210-211). Cette invitation peut être aussi un cri ou chant, entendu souvent aussi par une fenêtre, comme « le tumulte d'abois et de jacassements » (OA, p. 28) des oies ou bien le chant d'un petit oiseau : « Un matin de la fin mai, à l'aube, un chant allègre, pointu, qui venait d'un massif d'amélanchiers, tout à côté de la fenêtre, me réveilla. » (OA, p. 31) Quand il parle d'un oiseau, il insiste aussi fréquemment sur le fait qu'il « attire l'attention » par tel ou tel de ses aspects, ou même qu'il « a vraiment tout pour attirer l'attention » (LO, p. 167), comme le Pic flamboyant. Chez Morency, la nature n'est jamais neutre, les lieux ne sont jamais des espaces exclusivement objectifs et avec lesquels l'observateur n'entreprendrait aucun rapport : à ses yeux, la réalité extérieure est faite de signes, d'appels qui lui sont destinés, qui sont destinés à tous, aussi bien dans les lieux les plus sauvages que dans les villes : « Partout, sur toutes les routes, dans toutes les rues de n'importe quelle ville, faubourg ou village, tout nous invite à exercer nos sens. » (VE, p. 146) Ce qui est rare, caché, mystérieux est particulièrement propre à susciter la curiosité, le désir, comme le montre l'exemple des oiseaux cachés de la batture qui exercent un attrait puissant sur l'observateur. Et il n'y a pas que les éléments de la réalité qui l'appellent, attirent son attention, mais aussi les mots qui désignent ces éléments. Voici, par exemple, ce qu'il dit à propos du terme crique : « [...] j'aime le mot crique ; quelque chose en lui m'appelle, me fait signe, cherche à attirer l'attention, cherche à venir au monde. » (VE, p. 105-107) Les

choses et les mots, les êtres vivants et les noms qui les désignent l'invitent à sortir de lui, à aller à leur rencontre, pour les faire naître et pour naître à travers eux.

Or, pour répondre à cet appel du dehors, encore faut-il être capable de le saisir. Et l'écrivain naturaliste a une conscience aiguë de la difficulté qu'éprouve souvent l'être humain à s'ouvrir aux sollicitations de la nature, à percevoir sa richesse, sa beauté. Le problème de la perception que les humains ont de la réalité extérieure, et de la nature en particulier, est un leitmotiv dans les textes de la trilogie, et ce n'est pas un hasard si le tout premier texte des *Histoires naturelles* commence par une anecdote qui évoque ce problème. Le court récit débute par un dialogue où un locuteur, sans doute le narrateur, fait remarquer à un autre locuteur qu'un oiseau chante ; il doit insister, donner des indications plus précises, parce que l'autre n'entend rien d'abord, puis semble surpris qu'il soit possible qu'un oiseau chante en pleine ville. Par la suite, tout en écoutant le chant de l'oiseau « figés dans le ravissement », les deux locuteurs – il s'agit finalement du narrateur et de son voisin – constatent que les gens qui circulent près d'eux ne s'arrêtent pas pour jouir de ce chant :

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. (OA, p. 18)

La répétition du mot « personne » suggère à la fois l'étonnement et la déception du narrateur à l'égard de ces passants qui n'ont pas remarqué les oiseaux. Comment se fait-il que le voisin ait eu autant de difficulté à entendre le chant de l'oiseau ? Et pourquoi les autres promeneurs sont-ils littéralement passés à côté de cette « plénitude » ? La conclusion de l'anecdote fournit un élément de réponse :

- En fait, dit mon voisin, il faudrait avoir des yeux et des oreilles tout le tour de la tête !
- Cela s'appelle : *avoir l'œil américain*... (OA, p. 18)

Est ainsi introduite la locution qui sert de titre au premier volet de la trilogie. La provenance de l'expression est indiquée par l'une des deux citations placées en exergue de l'ouvrage : « J'ai vu ça, moi, du premier coup, en entrant. J'ai l'œil américain ». Dans cette citation de Flaubert, « avoir l'œil américain » semble désigner la capacité de voir promptement quelque chose qui peut aisément échapper à l'attention. Dans la réflexion qui suit l'anecdote du chant de la Grive des bois, l'essayiste explique que l'expression « est entrée dans la langue française au moment où nos cousins des “vieux pays” se sont pris d'engouement pour la vie des Indiens à travers les romans de Fenimore Cooper » (OA, p. 18). L'adjectif « américain » renvoie ainsi aux premiers habitants du continent, qui ont la réputation « d'avoir les sens si aiguisés qu'ils peuvent “apercevoir sans détourner la tête aussi bien ce qui se passe à droite et à gauche que ce qui se présente devant eux”⁵⁵ » ? L'œil américain désigne donc au premier abord une faculté d'ordre visuel, qui permet d'élargir son champ de vision pour être capable de voir ce qui se passe autour de soi. Mais cette faculté concerne aussi les autres sens, même si l'expression « l'œil américain » semble accorder la préséance au sens de la vue : le sens de l'ouïe est également convoqué, comme l'illustre la petite histoire du début, puisque les deux hommes doivent *prêter l'oreille* pour entendre le chant d'un oiseau. D'ailleurs, dans les histoires naturelles racontées par l'écrivain naturaliste, où les oiseaux sont si présents, le sens de l'ouïe joue évidemment un rôle primordial. « *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 ? » (OA, p. 18) : en ajoutant cette précision, l'essayiste insiste sur l'acuité qu'il faut tâcher de développer pour percevoir les réalités naturelles dans toute leur complexité, toute leur richesse.

Cette acuité sensorielle particulière serait propre aux Amérindiens qui, par leur mode de vie au contact de la nature, ont été amenés à aiguiser leurs sens de manière à tirer profit de tout ce que la nature avait à leur offrir. Aussi l'essayiste

⁵⁵ Les guillemets qui encadrent une partie de la dernière phrase dans le texte semblent indiquer que la remarque sur l'acuité sensorielle des Amérindiens provient d'un autre livre, mais la source n'est pas précisée. S'agit-il d'un commentaire de Flaubert, ou de Fenimore Cooper ?

évoque-t-il souvent, surtout dans le premier volet de son triptyque, les divers usages que les Amérindiens ont su faire de la faune et de la flore du Nouveau Monde grâce à l'attention qu'ils leur portaient. L'exemple le plus impressionnant est sans doute ce qu'ils ont réussi à faire avec la seule écorce du bouleau : carte géographique, torche puissante, tunique pour les morts, porte-bébé, cornet pour appeler l'orignal, maison, sans oublier le fameux canot d'écorce (« Bon génie à la robe de papier », OA). Le rapport que les Amérindiens entretenaient avec la nature était surtout utilitaire, ce qui à première vue ne correspond pas tout à fait à l'approche plus contemplative de l'écrivain naturaliste. Cependant, si celui-ci se plaît à évoquer les mille et un usages que les premiers habitants du continent ont su tirer de la nature dans laquelle ils vivaient, c'est sans doute parce que ces usages révèlent la dimension de nécessité qui caractérise les rapports des Amérindiens avec la nature. Car s'ils ont acquis « l'œil américain », ce n'est pas pour le simple plaisir d'admirer les beautés de la nature : ils devaient voir et connaître la nature pour être en mesure de vivre, et même de survivre. Et on devine que chez Morency, l'idée d'acquérir l'œil américain, loin d'être un simple caprice, répond aussi à une nécessité vitale, mais d'un autre ordre. Il s'agit, en s'inspirant des Amérindiens, d'être « doué de l'oreille et du regard de ceux qui à chaque instant viennent au monde » (p. 235, LO).

Pour un observateur de la nature, « l'œil américain » désigne avant tout une faculté d'attention générale, une vigilance de tous les instants, qui implique tous les sens et qui vise à percevoir les oiseaux, les animaux qui se manifestent autour de soi. Car les présences vivantes de la nature peuvent apparaître, surgir à tout moment et dans n'importe quel lieu. C'est ce que l'écrivain s'emploie à illustrer dans un autre texte, « Des bisets sur le bitume », où il parle de la faune sauvage qu'il est possible d'observer en pleine ville. Il y évoque notamment une rencontre manquée avec un orignal, lequel est passé sous sa fenêtre pendant qu'il travaillait sur le texte d'une émission de la série *L'Œil américain* où il était précisément question de cet animal. Comble de l'ironie, c'est parce qu'il était trop concentré sur son travail de naturaliste vulgarisateur qu'il n'a pu prêter attention à

la « forte animation » chez son voisin causée par la présence de l'original. Ce qui l'amène à conclure ainsi son anecdote : « Morale de l'histoire : même en pleine ville, quand vous écrivez sur les animaux, jetez de temps à autre un coup d'œil américain par la fenêtre. Car la ville réserve des surprises. La nature la plus sauvage peut faire irruption dans votre intimité. » (OA, p. 232) Ainsi, c'est toujours sur le mode de l'irruption que se manifestent les animaux, et en particulier les oiseaux. Et toutes les connaissances tirées des livres et des expériences de terrain n'empêchent pas le naturaliste le plus chevronné d'être pris au dépourvu. En outre, si la vigilance est de mise, c'est également parce que l'animal, l'oiseau peut disparaître tout aussi brutalement de notre champ de vision qu'il y est apparu. Avoir l'œil américain, pour Morency, c'est donc être à l'affût, guetter l'apparition de l'oiseau et, promptement, au moment précis, sur la pointe de l'instant, le capter avec ses sens. L'observateur ou le promeneur à l'affût peut aussi, en certaines occasions, devoir attendre longtemps avant qu'une irruption animale se produise. Mais, à l'image du Grand Héron, il doit être prêt à fondre sur sa « proie » au moment opportun (LO, p. 28).

Grâce à cette faculté un peu mystérieuse de l'œil américain, un observateur peut être en mesure d'aller parfois au-delà de ce que permettent habituellement les sens, et de pressentir ou deviner quelque chose, sans qu'il sache comment il y arrive. Dans les récits, l'observateur, ou l'une des personnes avec lesquelles il se trouve, remarque ainsi à l'occasion une présence par une sorte d'intuition, de sixième sens : « À un certain moment, l'un de nous trois, de par son œil américain sans doute, flaira ce qui se passait dans notre dos. » (LO, p. 274) ; « Je venais juste d'arrêter la voiture à la lisière du bois, je me préparais à sortir, quand je flairai tout près une présence inhabituelle. [...] (p. 271, OA) ; « Autour du petit pont je devine de loin une drôle d'animation : une bourrasque d'oiseaux, un ballet, une folie. » (VE, p. 128) Dans ce dernier exemple, les mots utilisés traduisent bien l'étrangeté de la perception : l'écriture, comme le regard de l'observateur, doit ainsi aller au-delà de ses capacités habituelles, et faire voir ce qui apparaît aux limites du visible et du dicible.

Dans l'instant de l'apparition, voir ne suffit pas, il faut aussi pouvoir nommer. Ce n'est pas un hasard si l'expression « avoir l'œil américain » s'impose par sa formulation langagière : cette faculté concerne aussi la saisie prompte du réel par les mots. Dans les rencontres entre un oiseau et l'écrivain naturaliste, la promptitude et la précision de l'acte de percevoir vont souvent de pair avec celles de l'acte de nommer. Ainsi, dans le petit récit qui ouvre la trilogie, le « ravissement » éprouvé par les deux hommes ne semble pas tenir uniquement à la beauté du chant de l'oiseau et à la surprise de l'entendre dans un contexte urbain : en effet, le fait de nommer, d'identifier la Grive des bois, de souligner le contraste entre ce nom, associé à la nature sauvage, et la ville (« Oui, une grive des bois en pleine ville, tu te rends compte ! », OA, p. 17), contribue à mettre en relief le caractère singulier et émouvant de cette apparition. Dans une autre histoire, l'observateur naturaliste raconte sa découverte d'un oiseau, dont la beauté du plumage, en l'apercevant, l'a tout de suite émerveillé. Mais il précise que la découverte du nom de cet oiseau l'a tout autant impressionné : « J'ai lancé : c'est un Merle-bleu ! La réaction de mes compagnons fut immédiate : "Mais non, c'est un Bruant indigo". Bruant indigo ! Le nom m'a semblé aussi admirable que le sujet lui-même. » (LO, p. 279-280) Ainsi, dans les récits, lorsque l'écrivain naturaliste rencontre un oiseau, il s'empresse toujours de l'identifier, et parfois même à voix haute, sous le coup de l'émotion : « "Une Bécassine des marais ! " m'écriai-je » (OA, p. 32) ; « Un enthousiasme fou me submergea, je m'écriai : "Des râles ! Ce sont des râles ! Je suis un homme habitant une maison près d'un lieu où circulent des râles ! " » (OA, p. 32-33) En nommant de cette façon l'oiseau, en le faisant entrer dans l'ordre symbolique du langage, l'écrivain naturaliste donne et à l'oiseau et à lui-même un « surcroît de réalité » (OA, p. 30), puisque qu'il devient soudain cet homme qui a entendu une grive des bois en pleine ville, ou cet homme qui habite une maison près d'un lieu où vivent des râles.

La faculté de l'œil américain est d'autant plus nécessaire que « la nature aime à se cacher », selon Héraclite, cité par Morency dans son livre *À l'heure du loup*⁵⁶. Et l'observateur naturaliste en sait quelque chose, puisque son chalet est situé à proximité d'un milieu habité par des oiseaux difficiles à apercevoir, comme les râles, qui sont par définition « des oiseaux qu'on ne voit jamais » (OA, p. 33). Tout au long des textes de la trilogie, il est question des difficultés de tous ordres que pose l'observation des animaux, surtout des oiseaux, difficultés qui peuvent tenir à leur taille, à leur apparence, à leurs manifestations sonores, à leurs comportements, à leur mode de vie, à leurs habitats de prédilection : par exemple, le Pioui « n'est pas un exhibitionniste » et s'il « révèle sa présence par son chant aigu et mélancolique, il est d'une parfaite circonspection et fréquente la cime des grands arbres où le soustraient aux regards ses couleurs modestes » (LO, p. 67) ; les buses ne sont pas visibles à l'œil nu quand elles planent haut dans le ciel (OA, p. 262) ; les Bruants des neiges sont difficiles à voir en vol, car lorsqu'ils nous survolent, « le blanc de leur plumage se fond pour ainsi dire avec le ciel toujours un peu laiteux de l'hiver » (OA, p. 334) ; les Jaseurs des cèdres peuvent demeurer longtemps immobiles, en groupe, dans un arbre « sans que vous soupçonniez même leur présence » (OA, p. 207) si vous ne les avez pas vu arriver. Même des animaux plus gros réussissent à déjouer l'observateur aguerré, comme ces ratons laveurs qui lui ont causé toute une surprise, en descendant le soir d'un arbre où ils avaient passé la journée, à son insu (VE, p. 177). Ces exemples illustrent une contradiction féconde dans l'art de voir préconisé par Morency : s'il est vrai que la nature aime à se cacher, il est tout aussi vrai que l'écrivain naturaliste aime que la nature se cache, a besoin des ruses, des fuites par lesquels les animaux nous échappent. Son écriture, ses récits se nourrissent des épaisseurs du mystère, du choc de l'inattendu.

Si nous avons l'impression que « la nature aime à se cacher », c'est aussi parce que nous sommes incapables de la voir complètement. L'écrivain naturaliste est conscient de la pauvreté de nos facultés perceptives. Non seulement certains

⁵⁶ Pierre Morency, *À l'heure du loup*, Montréal, Boréal, 2002, p. 9.

cris sont-ils trop aigus pour être captés par nos oreilles (comme les fameux ultrasons des chauves-souris), mais même la réalité la plus familière peut échapper à nos sens. Pour illustrer avec force cette vérité élémentaire, l'essayiste prend l'exemple de l'arbre, cet élément si banal, si commun de la nature. Il présente celui-ci en disant que « c'est le concret, la réalité toujours visible, la certitude » (OA, p. 76). Certitude qui n'en est pas vraiment une, s'empresse-t-il d'ajouter : « Cet arbre qui sera encore là à bouger devant la fenêtre de votre chambre, bien après que vous aurez cassé la pipe, saviez-vous qu'il est entouré d'énigmes ? » (OA, p. 76) Énigmes qui tiennent entre autres à l'origine de l'arbre, au cheminement de la sève à l'intérieur de sa structure, mais aussi à la simple manière qu'il a de se montrer à nous :

L'arbre illustre à merveille une des grandes réalités de notre présence au monde : c'est que nous ne voyons qu'une bien faible partie des choses qui nous entourent. Un arbre, par exemple, est beaucoup plus grand, plus large dans le sol que sur terre. On a mesuré un jour la partie souterraine d'une simple tige de seigle. On a alors extrait du sol près de trois cents kilomètres de racines et près de sept mille cinq cents kilomètres de radicelles. (p. OA, p. 77-78)

S'il est vrai que « nous ne voyons qu'une bien faible partie des choses qui nous entourent », qu'une part d'invisible subsiste toujours, c'est parce que notre perception est déficiente certes, mais aussi parce que la réalité se dérobe toujours par quelque aspect à notre perception, comme le prouve l'exemple de l'arbre. Pour Morency, cette vérité est plus profonde qu'elle n'y paraît : en effet, même si cela n'est pas dit explicitement dans ce texte, il est possible d'affirmer que, pour l'essayiste, si la réalité échappe en partie à nos sens, si elle est incomplète, c'est parce qu'il manque un sujet observateur et créateur pour la compléter, la rendre vraiment visible. Cette « vérité » n'est donc pas source de déception pour lui, mais plutôt d'enthousiasme, dans la mesure où elle nous invite à voir toujours plus et à s'engager soi-même, corps et âme, dans l'avènement de cette réalité.

L'écrivain naturaliste fait de l'animal sauvage un modèle, un guide, car chez lui, il n'y a pas « un instant d'inattention et d'affadissement » (VE, p. 167).

En outre, il fait constamment part de son émerveillement face aux capacités visuelles, auditives ou olfactives d'un animal, comme dans les pages où il décrit le fameux système d'écholocation des chauves-souris, lequel représente l'une des caractéristiques qui font de cet animal, aux yeux de « tous les chercheurs », « une des merveilles les plus accomplies de notre planète » (OA, p. 102-104). Il s'intéresse tout particulièrement à la vue chez les rapaces, à leurs yeux perçants qui leur donnent de la réalité une vision si riche et si complète. Ces descriptions enthousiastes et souvent techniques des organes associés aux sens des animaux montrent que le naturaliste envie ces êtres doués d'une perception de la réalité supérieure à la nôtre. L'animal, l'oiseau nous rappelle, par sa seule présence, qu'un autre monde existe, là, tout à côté, comme le signalent les cris du Grand Duc, entendus la nuit au chalet de la batture :

Ces cris feutrés, ces appels de fond ne sont-ils pas des signes révélant 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 ? Le Grand Duc nous invite à ouvrir l'œil, à tendre l'oreille. Veillons. (OA, p. 256)

L'animal sauvage rappelle aussi au sujet créateur que le monde est fait d'appels à accueillir, même s'ils ne nous sont pas adressés, et de « signes » à déchiffrer, afin de composer une « vaste polyphonie » où les mots formeront le contrepoint essentiel aux voix du dehors.

La nature a une autre manière de se cacher, selon Morency : en restant derrière l'écran de la banalité, de l'habitude, de la familiarité. Un titre comme « Des bisets sur le bitume » suggère bien cette façon qu'a la nature de disparaître dans le décor du quotidien, comme les pigeons dont le plumage gris se fond dans le gris du bitume (le Pigeon biset est nommé ainsi en raison de sa couleur bise, qui est d'un gris tirant sur le brun). Ce qu'on voit trop, on ne le voit plus ; les réalités les plus communes finissent par nous échapper ; on ne porte plus attention à ce qui vit à deux pas de notre porte : voilà ce que l'écrivain naturaliste ne cesse de répéter tout au long de sa trilogie. Ainsi, à propos des pics, il dit : « Ces oiseaux

sont si communs que l'on oublie parfois de s'émerveiller devant la parfaite puissance que la nature a mise dans des corps souvent menus. » (OA, p. 115) Même les oiseaux les plus exceptionnels peuvent finir par ne plus susciter d'intérêt à force d'être vus et revus, ce que le naturaliste constate avec dépit lors de son séjour à Vancouver : « [...] les aigles sont à ce point communs à Vancouver que plus personne ne tourne la tête pour les admirer. » (LO, p. 237) En fait, la force nocive de l'habitude nous empêche de vraiment voir les richesses naturelles qui nous entourent, comme l'illustre le récit évoqué plus haut, où des promeneurs passent à côté du narrateur et de son voisin sans réagir au chant de la Grive des bois. Cette distraction correspond, pour l'écrivain naturaliste, à une grave négligence. D'où la nécessité, selon lui, d'« [a]pprendre à redécouvrir les réalités les plus humbles qui peuplent notre décor » (OA, p. 219). Cet apprentissage est d'autant plus important, pour l'écrivain naturaliste, qu'il fréquente généralement les mêmes lieux, observe les mêmes oiseaux, mène un mode de vie plutôt sédentaire.

Pour apprendre à redécouvrir la nature qui nous entoure, le savoir est évidemment d'une grande utilité. Comme le dit un auteur ancien que l'essayiste cite dans un texte consacré au Colibri à gorge rubis, « on ne voit bien que ce que l'on sait ». Après avoir cité cet aphorisme, il en prouve la pertinence en affirmant ceci : « [...] j'ai maintenant l'impression que les colibris pullulent autour du chalet à mesure que je plonge dans leur intimité et que j'en apprends à leur sujet. » (LO, p. 138) Au même titre qu'un regard aiguisé, le savoir révèle les éléments du paysage, les présences qui l'animent, attire l'attention sur des détails qui peuvent échapper à nos sens. Aussi le naturaliste a-t-il souvent, au cours de ses observations ou de ses promenades, un guide d'identification à portée de la main, qui lui permet de déterminer à quel oiseau il a affaire : « La consultation d'un guide d'identification m'apprit que j'étais en présence du Busard. » (OA, p. 211) Le savoir l'aide aussi à dépasser les apparences, qui sont souvent trompeuses, ce qu'illustre par exemple l'écorce du Bouleau à papier : en effet, celle-ci « suggère délicatesse et douceur, mais celui qui sait voir au-delà des apparences découvre en

elle une matière d'une résistance formidable » (OA, p. 163). Inversement, l'érable, aussi solide puisse-t-il paraître, est fortement affecté par les « vices de l'air » et en meurt (OA, p. 87). Le savoir peut mener certes à une meilleure connaissance de la nature, à une compréhension plus juste des phénomènes qui la caractérisent, mais il peut aussi et surtout conduire le sujet créateur à se dépasser, à aller au-delà de ses certitudes, à éprouver toujours davantage le foisonnement, la pluralité du réel et à en nourrir son écriture.

Ce savoir, aussi indispensable soit-il, ne doit pas disqualifier pour autant les apparences. Malgré l'insistance qu'il met dans ses textes à prévenir ses lecteurs contre le mensonge des apparences, l'écrivain naturaliste ne cesse en même temps de célébrer celles-ci, de les admirer, de s'ouvrir aux impressions qu'elles suscitent. Significativement, le texte sur le Bouleau à papier commence par des évocations poétiques de cet arbre, avec entre autres cette remarque de Samivel qui dit que « le bouleau ajoute à la futaie une lumière et une grâce féminines, une sorte de nudité fragile » (OA, p. 158). Cette « nudité fragile » est certes trompeuse, elle ne dit pas toute la vérité sur l'arbre, mais elle est tout de même l'une de ses vérités. S'il faut savoir aller au-delà des apparences, il faut savoir aussi glisser sur les apparences et s'en nourrir. De toute façon, pour Morency, au-delà des apparences, il n'y a pas de vérité définitive, mais simplement d'autres apparences, de la même façon qu'il n'y a pas d'identité fixe ou véritable, mais une identité sans cesse en mouvement, toujours traversée d'altérité, d'inconnu. La réalité est à l'image de l'espace qui, devant nos yeux et sous nos pas, se perpétue à l'infini :

[...] je vois devant moi apparaître une route qui s'allonge, qui de quartier en quartier traverse les villes, passe à travers les champs, longe les fleuves, saute par-dessus les mers, rejoint un autre monde et, au bout de ce monde, un autre monde sans fin. (VE, p. 144)

En définitive, la « nudité fragile » d'un bouleau n'existe que dans le regard d'un sujet qui contemple celui-ci, qui se laisse séduire par cette apparence et qui se sert des mots – aussi trompeurs que les apparences – pour l'exprimer, lui donner vie.

Pour apprendre à redécouvrir les beautés de la nature, comme une simple et banale épinette, il peut être utile aussi, selon Morency, de désapprendre ce que l'on sait, de retrouver un point de vue naïf sur les choses. Voilà pourquoi il propose à ses lecteurs d'acquérir « l'esprit de Deborah » (OA, p. 219 et suivantes). Ce personnage, dont Gabrielle Roy raconte l'histoire dans l'un de ses livres, est une inuite qui, lors d'un voyage en avion qui la transporte vers un hôpital du sud où elle se fera soigner, découvre avec émerveillement ces « êtres étranges » que sont les arbres, qu'elle n'avait jamais eu la chance de voir auparavant puisqu'elle vit dans la toundra, « le pays de la terre sans arbres ». Le regard naïf de cette femme lui permet de « recevoir le monde comme une ivresse », précise l'essayiste. Pour connaître la même joie que Deborah, il faut ainsi, selon lui, « désapprendre à regarder ». À cette fin, on doit prendre ses distances avec la réalité familière, oublier tout savoir sur le monde, accepter de le perdre, jusqu'à ce que le désir de le revoir réapparaisse en nous et que la présence du monde, sa beauté et sa richesse, nous saute aux yeux, éclate dans une vision neuve qui procure une joie et une ivresse. Morency s'inspire ainsi de la démarche proposée par Emily Dickinson : « Si l'on découvre l'eau par la soif, si l'on apprend la paix en comptant ses batailles, comme l'exprime Emily Dickinson, on apprend la beauté de l'arbre par l'absence d'arbres. » (OA, p. 221) L'écriture, qui se nourrit du manque, de l'absence, est ce qui permet, au premier chef, à l'écrivain naturaliste d'acquérir l'esprit de Deborah. Et comme je le montrerai dans le chapitre suivant, la mémoire accompagnera l'écriture dans la redécouverte émerveillée de soi et du monde, puisque la plupart des histoires naturelles se présentent comme des actes de remémoration.

Voir le monde avec une lucidité naïve et passionnée, cela peut aussi se produire à travers des expériences radicales, comme la maladie ou le deuil. Dans l'histoire de Deborah, un détail mentionné au passage peut expliquer pourquoi la femme tombe sous le charme des arbres, outre le fait qu'elle n'en a jamais vus auparavant : cette femme, en effet, est transportée en avion parce qu'elle est malade. Donc, l'état de vulnérabilité, physique et psychologique sans doute, dans

lequel elle se trouve peut très bien contribuer à accentuer le choc qu'elle a en apercevant ces êtres « chargés d'une surprenante vitalité » (ce sont les mots de Gabrielle Roy cités par Morency, OA, p. 220). La vitalité des arbres la frappe précisément parce qu'elle-même en est privée, qu'elle en éprouve douloureusement le manque. La mort est présente aussi dans le texte « Un petit bois », où le narrateur raconte les événements « étranges » et « qui continuent à être précieux à [s]a mémoire » (LO, p. 57), survenus un été après le décès de son amie Gabrielle (incidemment, il s'agit de Gabrielle Roy, l'auteure de l'histoire de Deborah). Le deuil vécu par le narrateur semble alors le rendre davantage sensible au paysage et aux présences qui l'animent. Ce n'est que plusieurs mois après les événements qu'il comprend que « l'esprit de Gabrielle avait circulé dans les alentours pendant tout cet été-là » (LO, p. 69), lui permettant de vivre des expériences nouvelles et troublantes avec la nature. Ainsi, les forces négatives de la maladie et de la mort libèrent-elles, chez Morency, un puissant désir de retrouver le monde, d'entrer en contact avec les forces vitales de la nature et de les dire avec une intensité nouvelle. La conscience de la mort rend chaque journée précieuse, unique, comme le dit Castor, le grand-père de l'écrivain naturaliste, après une expérience où il a frôlé la mort : « Depuis ce temps-là, j'ai toujours vécu chaque journée comme si c'était la dernière. » (VE, p. 236) Voir pour la première et la dernière fois : les deux versants de la vie – naissance et mort – se trouvent ici réunis dans un désir de vivre intensément.

En définitive, c'est ce désir, ce « grand désir du monde »⁵⁷ que le poète évoquait déjà dans un texte ancien, ce désir de répondre à l'appel du monde, d'être pour soi-même un monde aussi vaste que celui qui se déploie dans l'espace, cette « soif de [s]'élargir et ce besoin de [s]e coller à la mouvante réalité » (VE, p. 15), d'être lui-même cette mouvante réalité, c'est ce désir, donc, qui fonde ce qu'on pourrait appeler « l'école de la présence » de l'écrivain naturaliste. De là naît la nécessité de se doter de « l'œil américain » :

⁵⁷ Pierre Morency, *Poèmes 1966-1986*, Montréal, Boréal, 2004, p. 138.

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. (OA, p. 20)

Significativement, l'écrivain associe sa démarche à celle des premiers explorateurs du continent, les Cartier, Champlain et autres, souvent cités dans les textes de la trilogie, qui étaient capables de porter sur les êtres et les choses un « regard lucidement naïf » (OA, p. 20). Pour Morency, ce « regard lucidement naïf » fait appel autant à la capacité d'émerveillement associée traditionnellement au poète qu'à la lucidité que les connaissances apportent au savant. Comme ces explorateurs, il veut non seulement voir le monde, et en particulier la nature, mais aussi l'admirer. Dans un texte du premier tome de la trilogie, il ajoute une fonction à la faculté de l'œil américain : celle de saluer les êtres vivants de la nature (OA, p. 328). Saluer un oiseau ou un papillon, c'est reconnaître qu'il existe, s'arrêter pour le contempler, lui manifester du respect et de l'admiration, et créer un lien essentiel avec lui dans l'acte de le nommer, de raconter l'expérience vécue avec lui au sein du paysage.

L'être vivant

« Sans l'être vivant, le paysage est lettre morte » (LO, p. 181) : cette phrase clôt une description qui évoque le spectacle, vu à distance par l'observateur, des hirondelles qui volent dans tous les sens, au bord du fleuve, pour attraper des insectes. Elle est précédée de cette remarque : « Si l'on fixe longuement la scène, on voit la batture se soulever comme une respiration, subtile, énorme. » L'impression de voir le paysage de la batture respirer par le mouvement des oiseaux mène donc à une vérité générale qui peut s'appliquer à un grand nombre d'expériences racontées par l'écrivain naturaliste. Chez Morency, l'être vivant, principalement l'oiseau, est ce qui anime, donne la vie au paysage. C'est son apparition qui déclenche les récits, qui met en branle le corps et l'esprit du sujet observateur, et l'histoire se termine souvent par sa disparition. De la même façon

qu'il délimite son territoire de nidification par ses déplacements et son chant, l'oiseau trace souvent par sa présence les limites dans lesquelles l'expérience du paysage se déploie. L'oiseau occupe le devant de la scène et révèle en même temps, par ses déplacements, ses cris et ses chants, l'espace dans lequel il évolue, les éléments naturels qui s'y trouvent, et même la texture, la densité des choses plus impalpables, tel que le silence ou l'air, comme le fait la Bécassine des marais en redescendant des hauteurs du ciel : « À ce moment-là, elle ouvre d'une certaine manière les plumes des ailes et de la queue pour permettre à l'air de vibrer et de produire cet ululement tremblé qui lui sert de chant nuptial. » (OA, p. 32) L'observateur naturaliste fait ce commentaire au sujet de la présence du Busard Saint-Martin, qu'il voit toujours surgir avec émotion : « Sans lui, la batture ne serait pas aussi large, ne paraîtrait pas aussi foisonnante. » (LO, p. 221) On pourrait tout aussi bien dire que l'expérience, l'écriture du paysage ne serait pas aussi large, aussi foisonnante sans la présence vivante de l'animal.

Ainsi, l'observateur est témoin de « scènes », de « spectacles » (mots souvent utilisés par le narrateur) dont les animaux, les oiseaux sont les acteurs, et qui lui donnent de la joie (« J'ai regardé vivre ces oiseaux pendant de nombreuses saisons et je voudrais vous raconter les joies qu'elles m'ont données. » OA, p. 45). Mais, ne nous y trompons pas, l'observateur n'est jamais un spectateur passif, il ne se contente pas d'enregistrer les images et les sons du spectacle qui se déroule devant lui : il participe à la création du spectacle tout autant que les oiseaux. Face à l'oiseau, il exerce à plein ses sens, il réfléchit, se questionne, fait appel à ses connaissances scientifiques, se souvient, rêve, imagine. Il ne fusionne pas avec ce spectacle, mais le fait émerger depuis son point de vue. Le récit suivant, qui relate la première rencontre du naturaliste avec un oiseau rare, le Coulicou à bec noir, près de son *bathyscaphe*, donne une idée de l'intense activité à laquelle l'observateur se livre au cours d'une expérience (je souligne les verbes pour bien montrer cette activité) :

Un jour donc, c'était pendant les grandes chaleurs, je me souviens, j'ai entendu de très loin – il m'a semblé que cela venait du fond de l'anse, là-bas –, j'ai entendu un bruit singulier qui

m'est d'abord apparu comme une sorte de martèlement saccadé, comme si quelqu'un frappait un arbre à coups rythmés. En prêtant l'oreille, j'ai reconnu un oiseau. Sur le moment, j'ai pensé à un grèbe ou à une poule d'eau, oiseaux au langage si coloré, puis le chant s'est rapproché, devenant plus précis. Un Coulicou à bec noir, me suis-je dit. Il a chanté ainsi pendant des heures sans que je réussisse à le situer, puis soudain il est passé juste ici, devant moi, entre la grève et le *bathyscaphe*. J'ai remarqué le vol rapide, léger, rectiligne. J'ai remarqué la ligne parfaitement horizontale de son corps terminé par la longue queue, et aussi la couleur brune du dos, le blanc du ventre. [...] » (LO, p. 310)

Sa participation à la création du spectacle peut même être plus importante, lorsqu'il ajoute, dans l'instant de l'expérience vive, des pensées, des souvenirs, des rêveries. Par exemple, en apercevant des Hirondelles des granges, il pense soudain « à cet attachement particulier que cette espèce a développé au cours des siècles récents pour les habitations humaines, de sorte qu'elle ne construit plus ses nids au flanc des falaises comme elle le faisait avant l'arrivée des Blancs » (VE, p.206). Ailleurs, la contemplation admirative d'une Buse à épaulettes rousses suscite une réminiscence littéraire qui donne une lumière additionnelle à la scène : « Puis elle s'envola, tourna un moment au-dessus du pré et gagna l'orée du bois. J'ai pensé à ce moment-là à cette phrase de Simonne Jacquemard », phrase qui parle justement de « cette apparition qui communique au paysage un frémissement grandiose » (OA, p. 271). L'oiseau et l'observateur participent conjointement à l'avènement d'une expérience.

Dans les histoires naturelles, l'observateur n'est pas toujours immobile face au spectacle : il marche beaucoup aussi. D'ailleurs, l'essayiste consacre tout un texte à sa passion pour la marche : il s'agit de celui qui est intitulé « Soulier », dans *La Vie entière*. Au début de ce texte, il répond à une question importante, que lui murmure « la voix intérieure » :

[E]t si je te demandais, comme ça, à brûle-pourpoint, comment tu te vois, toi, comment tu es quand tu penses à toi ? J'ai répondu sans même réfléchir : je me vois en homme qui marche. Je me vois dans une rue de mon quartier. Je marche et je pense, puisque

ces deux activités sont mêlées comme deux corps aimants. Le plaisir de l'un ne va pas sans le bonheur de l'autre. (VE, p. 139)

Dans les récits, l'observateur naturaliste apparaît souvent en marcheur, dans des lieux familiers ou inconnus. Il marche surtout autour du chalet de la batture, pour s'en imprégner, l'explorer à fond, le connaître dans ses moindres détails. Il y a chez lui cet idéal, souvent exprimé, d'une connaissance exhaustive du terrain, connaissance inscrite à la fois dans l'esprit et dans le corps. À cet égard, certains animaux peuvent représenter des modèles, comme le lièvre, qui s'approprie son domaine en faisant des rondes incessantes : « Il n'y a pas un arbuste, pas une touffe d'herbes, pas une jeune pousse, pas un arbre dont il ne connaisse l'existence et l'emplacement exact. [...] Il a inscrit dans son corps, dans chacun de ses membres, la connaissance totale de son domaine. » (OA, p. 294) Pour l'écrivain naturaliste, cependant, cette appropriation du lieu par la marche n'est pas une façon d'en épuiser la richesse, mais de l'ouvrir à l'infini des détails et des nuances qui le composent, d'éprouver sa densité, mélange d'éléments objectifs et subjectifs (sensations, émotions, souvenirs du sujet).

Dans ces récits de promenade, l'expérience relatée se déploie au rythme du cheminement de l'observateur dans la nature ou dans la ville. Et en marchant, non seulement porte-t-il attention à ce qui se passe autour de lui, mais il pense beaucoup. Les pensées qui lui viennent ne sont pas étrangères à ce qu'il voit et entend, elles sont le plus souvent directement inspirées de ses observations. Les lieux, les arbres, les oiseaux, tout ce qu'il perçoit sollicite sa pensée au même titre que ses sens, l'oriente dans telle ou telle direction, la nourrit. Ainsi, au cours d'une excursion dans une île des Antilles, il marchait derrière un guide et souffrait de voir celui-ci s'avancer pieds nus dans cette nature sauvage. Tout à coup, il a eu cette réflexion : « Puis j'ai compris qu'il était parfaitement à son aise. Ses souliers, il les avait façonnés lui-même. Une soixantaine d'années de marche avaient formé sous ses larges pieds une succession de couches cornées constituant une semelle épaisse et souple. » (VE, p. 141) Ses pensées sont des réflexions liées aux sciences naturelles, des souvenirs, des rêveries : « Je ne peux m'empêcher, quand je longe

ou traverse une de ces rivières, d'entreprendre par l'imagination une expédition qui m'en fera remonter le cours [...]. » (VE, p. 202-203)

En fait, si la marche est si essentielle pour l'écrivain naturaliste, c'est qu'elle s'apparente à une quête de soi. À une personne qui lui demande, après avoir constaté qu'il est « toujours dans le chemin », s'il cherche quelqu'un, il dit qu'il a envie de répondre : « je vais à la rencontre de celui qui se nomme moi-même. » (VE, p. 149) La marche met en mouvement le corps et l'esprit d'un sujet, qui accepte ainsi de se perdre, de s'oublier quelque temps, en s'ouvrant à tous les possibles que celui-ci peut offrir. Marcher sert à « aviver ses idées, délier son corps pour exciter son esprit, l'ouvrir, le mettre littéralement au monde » (VE, p.149). Encore une fois, on retrouve cette idée, centrale dans les *Histoires naturelles*, de la mise au monde d'un sujet, d'une naissance toujours renouvelée. Mais « celui qui se nomme moi-même », que le marcheur recherche, ne renvoie pas à une identité fixe, substantielle, qui existe quelque part dans la mémoire ou la conscience du sujet. « Celui qui se nomme moi-même », le sujet ne le trouve qu'en épousant la matière du monde et en se créant paysage, dans la matière des mots.

« Sans l'être vivant, le paysage est lettre morte » : dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, le paysage a besoin pour exister de l'être vivant, c'est-à-dire de l'animal sauvage, d'un observateur actif, mais aussi d'un écrivain, comme le suggère l'expression « lettre morte ». Dans le prochain chapitre, je montrerai comment les récits d'expériences singulières décrivent et racontent la naissance du paysage, la mise au monde d'un sujet.

Chapitre 4 :

L'événement du récit

L'écriture du mémorable

Les mots, l'écriture accompagnent l'observateur naturaliste dès le début, dans ses rapports immédiats avec la nature. Le petit ermitage que constitue le chalet de la batture est plus que le simple refuge d'un citoyen souhaitant se reposer de la ville ou le coin de paradis d'un amateur d'oiseaux passionné et savant : c'est un lieu de lecture et d'écriture. Cependant, il est vrai que l'identité d'« écrivain » de l'énonciateur des *Histoires naturelles* n'est pas mise de l'avant dans le premier volet de la trilogie. C'est plutôt le naturaliste vulgarisateur qui occupe le devant de la scène dans les récits de ce volume : on le voit ainsi explorer la nature présente en ce lieu singulier, étudier le comportement des oiseaux qui le fréquentent, braquer ses jumelles sur eux, téléphoner à son « maître ornithologue » (OA, p. 33) pour lui parler de ses découvertes, consulter des livres de sciences naturelles, installer des nichoirs d'hirondelles, sortir son magnétophone pour enregistrer « la fête sonore des canards et des sarcelles » (OA, p. 305) ou bien attraper un insecte dans un pot en verre afin de l'étudier de près. À partir du deuxième tome de la trilogie, le personnage de l'écrivain s'affirme davantage : ainsi, dans le texte intitulé « Un petit bois », le narrateur évoque des moments où, sous l'influence d'une sorte d'esprit qu'il nomme Dachou, il écrit les réflexions que lui inspirent ses relations avec la nature. Mais c'est surtout dans le troisième volet que l'écrivain s'impose vraiment dans les récits, en faisant fréquemment des allusions directes à son travail d'auteur, comme dans la toute première phrase du livre : « Il se passe parfois des choses énigmatiques dans la pièce où j'écris. » (VE, p. 13) Notons toutefois que malgré la ressemblance frappante entre le personnage narrateur et l'auteur Pierre Morency, il ne saurait être question de les confondre totalement. Ce n'est sans doute pas un hasard si le narrateur, l'essayiste ne se nomme jamais dans ses textes : de la même façon qu'il ne veut pas baptiser le

chalet de la batture, le personnage hybride de l'écrivain naturaliste se veut sans identité trop définie, léger et ouvert à toutes les métamorphoses.

Donc, ce personnage lit, écrit, prend soin de nommer les oiseaux qu'il rencontre et se laisse séduire par la beauté de leur nom (comme dans le cas du Bruant indigo, LO, p. 280), mêle les réminiscences littéraires aux observations de terrain (voir la citation de Simonne Jacquemard, OA, p. 271). Pour lui, il n'y a pas de différence de *niveau* entre l'oiseau et les mots qui peuvent servir à le décrire. Spontanément, un mot peut être associé à un phénomène observé, comme cela se produit devant le Jaseur des cèdres : « Le mot raffinement vous vient immédiatement à l'esprit, non seulement à admirer son plumage, mais aussi à considérer sa conduite et à écouter son chant, ce léger grésillement à la fois strident et tamisé. » (OA, p. 204) Mais la preuve la plus évidente que les mots et l'écriture ont une fonction importante d'accompagnement dans l'expérience vive, c'est le fait que l'écrivain naturaliste tienne des carnets d'observation. Bien sûr, ceux-ci font partie, avec les jumelles, de l'attirail habituel de l'observateur de la nature. Le fait d'inscrire dans ces carnets ses observations de terrain ne peut qu'ajouter à l'exercice d'attention auquel se livre le naturaliste. Mais, chez Morency, cette tâche est liée intimement à un travail d'écriture.

Tout au long de la trilogie, il fait régulièrement référence à des carnets ou à des calepins. Il note sur le vif non seulement ses observations de la nature, mais aussi des propos tenus par ces compagnons d'expédition (des anecdotes, des légendes liées à la nature, par exemple) ou par des personnes rencontrées par hasard dans ses excursions, comme ce cinéaste dont il fait la connaissance près d'une colonie de sternes et qui lui révèle des choses intéressantes sur cette espèce d'oiseau : « Grâce à lui, j'appris à peu près tout sur la cérémonie nuptiale des sternes. Je n'ai pas noté sur mon calepin tout ce qu'il m'a raconté, mais ce que j'y trouve aujourd'hui a ce qu'il faut pour combler la curiosité. » (VE, p. 226) Par la suite, en s'inspirant des notes prises sur le vif au moment de la conversation avec le cinéaste, il décrit dans le texte, en ses propres mots, la « cérémonie nuptiale des

sternes ». Il lui arrive aussi de citer directement un extrait de ses carnets, comme dans « Les chauves-souris et moi » : « Il m'est arrivé, dans les années qui ont suivi cette expérience, de disséquer des chauves-souris [...]. À preuve, cette page extraite de mes *Carnets de nature*, datée du 20 août 1978 : “Hier soir, en entrant dans la salle de bains [au chalet], j’ai vu une chauve-souris collée au mur, la tête en bas. [...]” » (OA, p. 95). Ce texte tiré de ses carnets n’est pas constitué d’une série de notes éparses : c’est un récit assez élaboré, d’aspect *littéraire*, avec cette écriture précise et suggestive qu’on retrouve dans les textes de la trilogie (en témoigne cette phrase, qui décrit la membrane de l’aile de la chauve-souris : « C’est une peau d’une grande douceur, si mince qu’on voit au travers le fin réseau des veines, si résistante qu’on ne parvient pas à la trouer avec le doigt. », OA, p. 96). Deux textes de la trilogie sont présentés justement comme des carnets : « Carnet d’un écouteur » et « Les carnets de l’homme-forêt », dans *Lumière des oiseaux*. La plupart des descriptions et des récits de ces carnets sont liés de près aux observations faites par l’écrivain naturaliste. Dans « Les carnets de l’homme-forêt », les différentes parties du texte sont même précisément datées, indiquant ainsi que l’écriture suit de peu l’expérience de terrain, l’accompagne pour ainsi dire. Donc, pour l’écrivain naturaliste, le fait de tenir des carnets lui permet de donner une forme et un sens à l’expérience brute, d’inscrire celle-ci d’emblée dans sa quête d’identité, dans ce processus de connaissance de soi et du monde.

Cependant, de manière générale, le contenu des carnets et des calepins n’apparaît pas explicitement dans les textes de la trilogie, mais est utilisé par l’écrivain comme matériau de base. Il s’y réfère directement ou, le plus souvent, indirectement en racontant une expérience plus ou moins éloignée dans le temps. La preuve en est qu’il mentionne des détails précis liés à ces expériences, comme la date, voire l’heure exacte où quelque chose lui est arrivé : « Le 13 juin 1981, à sept heures, il fait déjà chaud et le temps est plein de soleil. » (OA, p. 207) et « Ceci me rappelle un événement que j’ai noté dans mes carnets en date du 5 octobre 1981. » (OA, p. 261) Ainsi, la pratique des carnets participe d’un travail

de remémoration, qui permet à l'écrivain de faire un retour sur soi, sur ses expériences passées et de repérer des jalons dans son parcours personnel. En s'appuyant sur ses carnets, il peut donner toute leur portée à des expériences mémorables.

Parmi les expériences relatées dans les textes de la trilogie, il convient d'en distinguer deux types : d'une part, les expériences répétées un nombre indéfini de fois et, d'autre part, les expériences singulières. Les expériences réitérées au fil des jours, des saisons et des années, le sont à la faveur des contacts quotidiens de l'observateur avec la nature, de sa présence continue au monde proche et de la fréquentation en particulier des mêmes espèces d'oiseaux. La réitération des observations et des rencontres est souvent signalée dans les textes, comme dans ces phrases : « Chaque fois que je vois un Pic mineur venir s'agripper à l'écorce d'un arbre... » (OA, p. 115) ; « Chaque été, au mois de juillet, dès que le soir tombe, d'un cœur allègre je les [les chauves-souris] accueille autour de ma maison... » (OA, p. 105) ; « Souventes fois, dans la batture de l'île ou au bord de la mer, je me suis amusé à faire lever des bécasseaux... » (OA, p. 139). Ces expériences sont à l'origine de nombreuses descriptions, mais aussi de plusieurs récits itératifs, qui ont ainsi la particularité de raconter une histoire fusionnant en quelque sorte des expériences similaires.

À côté de ces expériences, on retrouve dans les textes de la trilogie des expériences singulières, qui se sont produites une seule fois. Ainsi, à la fin du texte racontant les plaisirs que lui ont procurés pendant de nombreuses saisons les hirondelles au bord de la batture, l'écrivain évoque le spectacle de l'envol des jeunes hirondelles. Or, à la différence des autres expériences racontées précédemment dans le texte, il n'a été témoin de ce spectacle qu'une fois :

Une seule fois j'ai vu les jeunes hirondelles prendre leur premier essor. Il faut être là au bon moment, car une hirondelle qui laisse le nid n'y revient plus de la saison. Ce matin-là, je m'étais levé « aux aurores » pour aller à la pêche. En déjeunant près de la fenêtre, face au fleuve, je voyais très bien la maisonnette que j'avais fixée, cette année-là, au tronc d'un érable. Le jour venait

tout juste d'apparaître quand mon regard fut attiré par une animation inaccoutumée. (OA, p. 53-54)

Plusieurs indices dans ce passage soulignent la singularité de l'expérience : la mention « une seule fois » au début du paragraphe, la remarque sur le moment exact où les jeunes hirondelles s'envolent (« Il faut être là au bon moment »), les embrayeurs temporels « ce matin-là » et « cette année-là », l'animation qui attire le regard et qui est qualifiée d'« inaccoutumée », et, enfin, la narration au passé simple (les autres récits que comporte le texte sont racontés au présent) qui signale l'inscription de l'expérience dans un moment précis et unique situé dans le passé. Par la suite, le narrateur insiste sur les surprises qu'il a eues en observant le déroulement de la « cérémonie » à laquelle prenaient part plusieurs hirondelles adultes venues encourager les jeunes à s'envoler. Il raconte notamment ce qui s'est produit lorsque le premier hirondeau s'est élancé hors du nichoir :

J'eus comme un éclair au ventre quand je le vis, au risque de s'y assommer, venir tout droit vers la fenêtre, mais au dernier moment, en me voyant là sans doute, il amorça un virage d'une parfaite maîtrise qui le lança en direction de la batture, où le suivirent une volée de gardiennes. (OA, p. 54)

Le déroulement imprévisible de la scène à laquelle le naturaliste assiste par chance, les émotions intenses qu'il ressent, sa participation inattendue à la « cérémonie » et qui sauve peut-être la vie à un oiseau, tout cela contribue à faire de cette observation une expérience exceptionnelle, qui ne peut vraisemblablement pas être répétée.

Les expériences singulières racontées dans les textes de la trilogie sont de diverses sortes. Il peut s'agir de la première rencontre de l'observateur avec un animal, de la première fois où il est témoin d'un phénomène naturel, de la découverte d'un lieu. Figurent dans cette catégorie entre autres les expériences vécues durant son enfance et son adolescence, celles qui ont eu lieu dans les premières années de son installation au bord de la batture, ainsi que les « aventures » de voyage, comme à Vancouver ou dans les Antilles, les voyages étant évidemment propices à la découverte de nouvelles espèces animales, de

nouveaux paysages. Les expériences racontées peuvent aussi être liées à un comportement animal ou à un phénomène dont l'observation s'avère difficile ou rare, comme le premier vol des jeunes hirondelles évoqué plus haut ou la cérémonie de séduction du colibri mâle devant la femelle, qui représente, selon l'écrivain naturaliste, « ce que tout amateur souhaite observer au moins une fois dans sa vie » (LO, p. 146). Il peut être également question d'expériences de rare et troublante proximité avec un animal sauvage, comme cette rencontre avec un renard relatée dans le texte « Feu » (VE, p. 155-167) ou bien cette fois où l'observateur regarde durant quinze minutes, à moins de trois mètres de lui, une Buse à épauettes rousses perchée, immobile, sur un piquet de clôture (OA, p.271). Il peut s'agir aussi de l'observation d'un phénomène ou d'un comportement qui se distingue par son aspect inusité et énigmatique, qui n'offre aucune prise à quelque explication que ce soit : par exemple, l'agissement inhabituel d'un Moqueur chat qui, après avoir été secouru par l'observateur, vient en quelque sorte lui offrir la beauté de son chant, « à la même heure tous les soirs jusqu'à la fin de la saison des nids », sur la même branche d'un arbre à proximité de sa pergola (LO, p. 81-83). Par ailleurs, le caractère exceptionnel d'une expérience peut tenir surtout aux circonstances dans lesquelles elle se produit : ainsi en est-il de l'écoute en groupe du chant de la Grive solitaire, au bord d'un lac sur la Basse-Côte-Nord, dans le brouillard, l'obscurité et le silence, après une longue attente vaine dans le but de prendre l'hydravion qui doit ramener l'écrivain naturaliste et sa famille à Québec : « Le désagrément de devoir différer notre départ, le début d'angoisse qui s'installait, tout fut effacé par ce baume qui s'appelle chant limpide d'un oiseau du soir. » (LO, p. 114) Enfin, quelques expériences racontées se distinguent non pas d'abord par des facteurs extérieurs, mais par la résonance intime que suscite chez le narrateur une observation, une simple promenade, comme l'illustre l'histoire racontée dans le texte « Clarté » (VE, p. 73) dont il a été question dans le chapitre 2 de ce mémoire.

Comme toujours chez Morency, ces expériences se produisent sur le mode de l'événement : elles surviennent par hasard, à un moment précis, plus ou moins

long selon les cas, dans un lieu déterminé, et provoquent une rupture dans le cours habituel des choses ; une même expérience peut comporter une succession d'événements. Mais ces expériences singulières constituent aussi des événements au sens habituel du mot, c'est-à-dire des faits considérés comme marquants par l'écrivain parce qu'ils sont liés à une découverte particulière. Il s'agit de moments rares, en raison de la nouveauté, de la qualité et de l'intensité de l'expérience vécue, ce que l'écrivain tient à souligner parfois : « Cette aventure est une de mes meilleures expériences avec les oiseaux de la batture. » (OA, p. 35), « Rarement, au cours de toutes ces années d'observation, il m'a été donné de faire une expérience aussi exaltante. » (OA, p. 318). Pour bien marquer la nouveauté de l'expérience par rapport aux expériences antérieures, le narrateur utilise souvent l'adverbe « jamais », le plaçant même fréquemment en début de phrase afin de renforcer l'affirmation : « Jamais je ne l'avais entendue chanter aussi longuement. » (OA, p. 131) ; « Jamais je n'avais vu d'aussi près l'œil d'un hibou à l'état sauvage. » (OA, p. 248) ; « Jamais autant que ce soir-là je n'avais assisté à un tel débordement musical chez un Moqueur chat. » (LO, p. 83) ; « Cet oiseau-là, jamais je ne l'avais observé dans l'île, mais je le connaissais. » (VE, p. 224) ; « Jamais je n'aurais cru voir un jour quelqu'un s'envoler comme cet homme l'a fait en ma présence. » (LO, p. 319) Chez Morency, l'expérience singulière, qu'elle soit modeste ou capitale, brille de l'éclat rare et inédit de l'événement.

Ces événements correspondent donc à des souvenirs qui ont marqué sa mémoire. De manière générale, les expériences racontées se déroulent dans un passé assez éloigné par rapport au temps de l'énonciation des textes. Fréquemment, elles sont présentées comme inoubliables : « Je n'oublierai jamais le tumulte d'abois et de jacassements qui me tira du lit au terme de ma première nuit au bord de la batture. » (OA, p. 28) ; « Je n'ai jamais oublié cet événement... » (OA, p. 177) ; « Il me fut donné de l'entendre dans des circonstances inoubliables... » (LO, p. 113) ; « À la fin des années 60, j'ai fait connaissance, d'une manière qui ne se peut oublier, avec un autre volatile familier des milieux sablonneux. » (LO, p. 301). Le caractère exceptionnel de l'expérience

semble faire en sorte que celle-ci s'inscrive, se fixe, se grave dans la mémoire. Le narrateur souligne d'ailleurs souvent le contraste entre la brièveté, la fugacité d'une observation et le fait que celle-ci s'inscrive durablement dans la mémoire, comme lorsqu'un Macareux passa tout près de lui : « Si brève que fût l'apparition, je gravai en moi l'image de l'oiseau muni de ce gros bec comique. » (LO, p. 273) L'éclat de l'expérience vécue semble même si fort, si puissant que le passage du temps ne parvient pas à l'atténuer dans l'esprit et même le corps de l'écrivain : « Je garde, encore aujourd'hui, à quinze ans de distance, le plein souvenir de ma première rencontre avec une colonie de chauves-souris. » (OA, p. 96) ; « Je revois comme si c'était hier les deux aigrettes en oreilles de chat [...] » (OA, p. 248) ; « Si je vous ai parlé du cèdre, c'est que cet arbre m'a procuré un certain nombre de plaisirs qui sont des massifs toujours verts dans mes souvenirs. » (OA, p. 285).

Cette présence vive dans la mémoire des expériences singulières est évidemment favorisée et sans cesse réactivée par la pratique des carnets et, de manière plus générale, par le travail du naturaliste vulgarisateur, qui est amené à établir des liens entre ses observations, à faire une synthèse de ses expériences et de ses connaissances pour présenter telle ou telle espèce d'oiseau. Malgré ce travail conscient, volontaire de remémoration, l'écrivain laisse entendre que certains événements lui reviennent à la mémoire de façon involontaire, souvent à la faveur d'autres expériences impliquant une même espèce d'oiseau. Ainsi, c'est en voyant une Sterne dans une crique, à l'île d'Orléans, qu'il se souvient tout à coup d'une expérience vécue avec cette même espèce d'oiseau des années auparavant : « Ces faits me sont revenus à la mémoire, ce matin de septembre, au moment où j'ai aperçu, dans la petite crique de l'île, la sterne solitaire. » (VE, p.228) Ce rappel soudain et inattendu d'un souvenir surgit lui aussi à la manière d'un événement dans la conscience.

Tout se passe comme si, chez Morency, une expérience, pour mériter d'être racontée, doit s'imposer d'elle-même à la mémoire, avoir certes un retentissement très fort dans l'instant où elle a lieu, mais aussi des répercussions

par la suite, au-delà du moment. Comme le personnage de Trom, que l'on retrouve dans le livre *Les Paroles qui marchent dans la nuit*, l'écrivain naturaliste doit pouvoir dire de chaque expérience racontée : « Ce moment n'a duré que quelques minutes, mais dans ma mémoire il s'allonge toujours un peu plus, il pousse d'année en année, il prend toujours plus de signification. »⁵⁸ Les événements racontés dans la trilogie sont au premier chef ces « moments privilégiés » que l'écrivain naturaliste souhaite « faire partager » avec ses lecteurs, comme il le dit dans le premier texte de *L'Œil américain* (OA, p. 20). Moments qui sont dignes d'être rappelés, qui exigent en quelque sorte d'être racontés. Les souvenirs de ces moments sont précieux et il importe pour lui de leur donner une forme, car il s'agit, comme le dit l'essayiste à lui-même dans un texte, de « souvenirs qui n'appartiennent qu'à vous et qui seuls sont capables de fournir une matière neuve. Ces souvenirs cherchent depuis toujours à trouver vie et forme dans des mots » (VE, p. 81). Ce sont des « histoires qui demandent à être racontées », pour parler comme le philosophe Paul Ricœur. Par le travail de configuration et de recréation du récit, qui fait appel aux ressources de l'écriture, de la mémoire et du savoir scientifique, le sujet cherche à donner à ses expériences leur cohérence claire et définitive, leur portée véritable, leur pleine signification, qui est chaque fois celle d'un événement marquant l'avènement simultané de soi et du monde à travers le paysage. Il s'agit pour le sujet, chaque fois, de faire le récit de l'émergence, de la naissance d'une subjectivité à même les éléments de la réalité naturelle.

Au commencement

« Je dois vous raconter cette histoire par le commencement » (OA, p.106) : cette phrase, ainsi que d'autres semblables énonçant la même idée, pourrait figurer au début de la plupart des récits où l'écrivain naturaliste se met en scène. Car les expériences, les aventures qui y sont relatées ont lieu dans des circonstances précises auxquelles elles apparaissent indissociablement liées. Raconter l'histoire par le début, c'est d'abord pour le narrateur choisir ce commencement, le dégager

⁵⁸ Pierre Morency, « Une simple vision », *Ce que dit Trom*, Montréal, Boréal, 1994, p. 44-45.

de la masse plus ou moins confuse de l'existence empirique et du passé de sa vie. Le début d'une histoire peut se résumer en une phrase ou deux, jusqu'à l'élément déclencheur, comme dans ce récit d'une « visite inattendue » d'un hibou au chalet de la batture : « À la fin d'août déjà la noirceur vient plus vite. J'étais sorti ce soir-là pour inviter Méliane à mettre fin à ses jeux et à regagner le chalet pour la nuit, quand une plainte [...] » (OA, p. 250). Dans les récits plus longs, plus étoffés, la mise en situation peut s'étendre sur plusieurs pages, comme dans le récit « Clarté » (de « Dès que je pus m'évader de la ville... » à « Et puis cela est arrivé. », VE, p. 73-76). Il s'agit toujours de décrire la situation dans laquelle se trouve l'observateur avant que ne se produisent un événement ou une série d'événements inattendus : le contexte temporel (date, saison, moment de la journée, etc.), le lieu et les composantes qui le caractérisent (végétation, cours d'eau, panorama, éléments d'urbanité, etc.), les conditions climatiques (température, vent, pluie, humidité, etc.) et l'ambiance générale (présence ou non d'animaux, silence ou bruit, animation ou tranquillité, etc.). Si le plus souvent ces circonstances n'ont rien en soi de remarquable, il arrive que le contexte apparaisse d'emblée comme singulier, inhabituel, en raison d'un ou plusieurs éléments qui le composent.

Mais qu'elles soient exceptionnelles ou non, les circonstances extérieures dans lesquelles se produit une expérience sont évoquées pour mettre en relief celle-ci, lui donner tout son éclat, toute sa portée. C'est dire que la description qui est faite de ces circonstances, et en particulier des éléments naturels, n'est pas « neutre » ; elle porte déjà l'empreinte de l'événement à venir. L'évocation concrète, précise de cette réalité extérieure porte donc la marque d'un regard subjectif : le sujet, dans l'acte de remémoration et de réappropriation du récit, oriente la situation initiale de son récit en fonction de l'événement qui aura lieu. Pour ce faire, il peut insister sur le caractère anodin des circonstances, en soulignant parfois le contraste entre cet aspect et l'importance de l'événement à venir, comme au début de « Mitan » : « Comment aurais-je su que ce jour allait me combler à ce point ? C'était pourtant un samedi matin un peu aplati, un peu

couché [...]. » (VE, p. 125) Ce samedi « un peu aplati, un peu couché » contraste fortement avec l'expérience qui sera vécue, alors que l'observateur aura l'impression que « le fleuve coule dans les hauteurs » (VE, p. 129). Il peut aussi, dans certains cas, souligner l'aspect exceptionnel des circonstances, pour suggérer le fait que l'événement découle de celles-ci. Mais, peu importe les circonstances initiales, la subjectivité de la vision s'inscrit dès le début à même les éléments du monde sensible, témoignant toujours d'une attention à la fois précise et créative portée à l'espace environnant, aux oiseaux et aux arbres, d'une volonté de prendre avec soi « tout ce qui vivait là, en ce moment précis, en ce lieu précis de l'univers », comme le dit l'essayiste (VE, p. 76). Avec l'histoire qui « émerge », pour utiliser le terme de Paul Ricœur, c'est le sujet et le monde qui émergent, c'est le paysage qui apparaît, à travers une simple notation instantanée ou une évocation plus étoffée, comme dans les récits du texte « Caravane ». Par ces notations, ces évocations, l'écrivain fait ressortir des détails qui révèlent souvent l'« exubérance » (OA, p. 22), l'énergie qu'il attribue à la nature, au monde du dehors et qui se communique à lui, l'éveillant ainsi, le mettant en joie : « Le 13 juin 1981, à sept heures, il fait déjà chaud et le temps est plein de soleil. » (OA, p.207), « Une femme en salopette rouge vif arrosait ses fleurs devant la véranda. » (VE, p. 117)

À la description sommaire ou détaillée des circonstances extérieures s'ajoute presque toujours l'évocation de la situation personnelle du narrateur. Il peut être question des circonstances générales de sa vie, comme dans les récits relatant un événement survenu quand il était jeune (« J'avais douze ans et le scoutisme occupait toute ma vie », OA, p. 175), dans ceux racontant une expérience ayant marqué ses premières années d'observation de la nature et qui de ce fait doit être située (« C'était à l'époque de mes débuts comme naturaliste vulgarisateur », OA, p. 91), ou encore dans les récits où l'expérience ne peut se comprendre véritablement qu'à la lumière de certains éléments biographiques, comme dans le récit raconté dans le texte « Mitan », où le moment de bonheur vécu par le narrateur s'explique en partie par l'épreuve de la maladie qu'il a

connue quelques années auparavant (ces récits plus « intimes » figurent surtout dans le troisième volet de la trilogie, *La Vie entière*). Cependant, même dans ces cas, le narrateur semble se contenter du strict nécessaire, sans doute un peu par pudeur (rappelons que l'auteur se dit « rétif aux épanchements sentimentaux et aux obsessions narcissiques »⁵⁹), mais surtout parce que l'évocation des circonstances biographiques générales, autant que celles concernant par exemple le temps et le lieu, ne sont là que pour donner la mesure de l'expérience racontée.

Si l'arrière-plan biographique n'est évoqué que discrètement, en revanche la situation immédiate du narrateur est presque toujours mentionnée. Celui-ci, en effet, se met pour ainsi dire en scène en fournissant des indications précises sur ce qu'il fait avant que l'événement se produise. Au début du récit, l'observateur naturaliste apparaît ainsi souvent en train de contempler le paysage par la fenêtre, selon un rituel que j'ai analysé au chapitre précédent, ou bien en train de se promener, parfois en ville mais principalement dans la nature, sans intention précise, seulement ouvert à ce qui peut advenir, « l'œil aux aguets, le corps délié, l'esprit calme, mais disposé à tous les embrasements » (VE, p. 75). C'est dans cet état de pure réceptivité qu'il a vu par exemple un matin, par la grande fenêtre du chalet, surgir deux hérons qui lui permettront d'assister à une pêche inoubliable : « Assis devant la fenêtre, je laissais planer mon regard sur la longue grève herbeuse quand j'aperçus deux hérons déboucher de la pointe rocheuse, à l'est [...] » (LO, p. 50) Mais l'observateur ne se contente pas toujours de laisser ainsi flotter son attention sur les réalités immédiates, il lui arrive fréquemment aussi d'accomplir des actions en lien avec la nature, comme de pêcher ou de partir en excursion dans le but, par exemple, d'aller observer une espèce d'oiseau en particulier. Or, ce que les récits racontent, c'est que, dans une telle situation, les attentes et les intentions de l'observateur sont déjouées : ainsi, alors qu'il se rend dans un petit bois du centre de l'île d'Orléans pour observer des fauvettes en migration, il fait la rencontre inattendue d'une Buse à épaulettes rousses (OA, p.270-271). Ou bien, lors d'un séjour dans une île des Antilles, il décide un jour de

⁵⁹ Pierre Morency, *Poèmes (1966-1986)*, Montréal, Boréal, 2004, p. 18.

se lever très tôt « avec l'intention d'aller enregistrer les vocalisations matinales d'un couple de Crécerelles d'Amérique » qu'il avait observé les jours précédents ; mais, en se cachant dans la végétation afin de surprendre ces « petits faucons », il se retrouve par hasard à proximité d'un groupe de colibris encore endormis, dont le Carib à gorge pourprée, qu'il avait cherché passionnément en vain la veille (LO, p. 140-142).

Au début du récit, on peut également voir l'écrivain naturaliste se livrant à une activité sans rapport direct avec la nature. Par exemple, dans son lieu de prédilection, le chalet au bord de la batture, il passe beaucoup de temps à lire, à écrire et à penser. Aussi n'est-il pas étonnant si plusieurs événements surviennent alors qu'il s'adonne à l'une de ces activités intellectuelles, comme lorsqu'il aperçoit de sa terrasse un Martin-pêcheur en suspens dans l'air, apparition qui vient interrompre les réflexions qui l'absorbaient : « Toujours plongé dans ces réflexions, je tourne légèrement la tête à gauche, vers la grande batture. Me vient alors cette aventure : le temps soudain irradie, se contracte et m'infuse ce saisissement qui emplit à la fois le corps et l'esprit. » (VE, p. 51) L'événement peut également se produire alors qu'il accomplit une action plus banale, comme de conduire une voiture (LO, p. 226) ou de rénover une cabane (LO, p. 61). Enfin, plusieurs histoires commencent par le réveil du narrateur : en survenant, l'événement tire alors celui-ci du sommeil, le ramène en quelque sorte vers le monde, le fait « émerger », comme cela arrive à la fin de sa première nuit passée dans son chalet, quand il est réveillé par le cacardage des oies blanches réunies par milliers dans la batture (OA, p. 28). L'événement, en se produisant, prend toujours au dépourvu l'observateur naturaliste, en créant une coïncidence mystérieuse.

Les coïncidences mystérieuses

Quelque chose donc survient, sans avoir été prévu, voulu, projeté, organisé, sans être le résultat d'une intention de la part de l'observateur. « Rien ne m'avait vraiment préparé à vivre, ce jour-là, un des moments les plus clairs de ma

vie » (VE, p. 73), dit l'écrivain à propos de l'expérience capitale relatée dans le texte « Clarté », et on pourrait appliquer cette remarque à toutes les aventures qu'il raconte, y compris les plus anodines en apparence. Rien, semble-t-il, ne peut le préparer à vivre ces expériences singulières, même pas sa profonde connaissance de la nature, acquise autant sur le terrain que dans les livres. Aussi, ce qui caractérise d'emblée ces expériences, c'est leur soudaineté, que le narrateur souligne très souvent, notamment par l'utilisation d'adverbes et de locutions adverbiales comme « soudain », « soudainement » et « tout à coup ». L'apparition subite d'un animal, le chant inattendu d'un oiseau, la découverte d'un phénomène, provoque ainsi un effet de surprise. Sur le coup, l'observateur est déstabilisé, ne sachant pas toujours à quoi il a affaire, n'arrivant pas toujours immédiatement à identifier l'espèce d'oiseau, comme lorsqu'il aperçoit une Maubèche branlequeue derrière son chalet (OA, p. 129)

Cette surprise, qui peut même avoir l'effet d'un choc dans certains cas (par exemple, il a un choc en voyant Boubou, un hibou de sa connaissance, perché sur la banquette d'une voiture : « À un feu de circulation, une petite Austin freina à ma hauteur, sur ma gauche, et klaxonna. En tournant la tête, je reçus un coup d'émotion [...] » OA, p. 249), révèle la double dimension de l'expérience relatée, à la fois subjective et objective, au croisement de la vie d'un sujet et des circonstances particulières liées à la réalité extérieure. Surtout, cette surprise, cet imprévu – l'apparition de l'oiseau, par exemple –, qui caractérise essentiellement l'expérience singulière, prend souvent l'aspect d'une « coïncidence mystérieuse », pour utiliser l'expression de Morency (OA, p. 231). Ainsi, dans le texte intitulé « Des bisets sur le bitume », il est question de plusieurs « coïncidences mystérieuses » (OA, p. 231) que l'écrivain naturaliste a connues avec des oiseaux dans son quotidien urbain, dont celle-ci :

Le 8 juin 1980, j'étais, *en pleine ville*, en train d'écrire sur le Viréo aux yeux rouges. À 16 h 10 exactement, j'allais quitter ma table, le temps d'écouter un disque contenant le chant de cet oiseau, quand la fenêtre ouverte laissa soudainement entrer un ramage qui faillit me déloger le cœur. Croyez-le ou non, le Viréo

était là, dans le grand chêne dont les branches, sans l'écran des vitres, me frôleraient presque la nuque. (OA, p. 230)

Ici, la coïncidence crée une impression de mystère en suggérant à l'écrivain naturaliste qu'il y a un rapport secret entre son travail et les êtres vivants auxquels ce travail est voué. Même si « l'écran des vitres » vient rappeler la limite ou la frontière qui sépare fatalement, nécessairement l'univers subjectif et celui, « objectif », de la réalité extérieure, le sujet ne peut s'empêcher de céder à l'illusion d'une relation véritable, d'une *vraie* complicité avec les êtres vivants de la nature : « Je me souviens de l'émotion qui m'habitait à ce moment-là : je me suis senti infiniment encouragé dans mon travail, comme si le visiteur venait de me lancer un clin d'œil de complicité secrète. » (OA, p. 230)

Dans d'autres récits, la coïncidence se produit entre un geste ou une action de l'observateur et une apparition, un phénomène, comme si l'observateur était pour quelque chose dans cette apparition, participait à l'émergence de ce phénomène : « À l'instant même où ma longue-vue le prit au foyer, il [le héron] entreprit de se déplacer dans l'eau vive. » (LO, p. 51) ; « Le ciel, depuis l'aube, était fermé. En levant soudain les yeux vers le large, en direction de la Côte du Sud, je vis surgir sur la grande nappe grise, hérissonnée de courtes vagues, deux îles de très grand feu. Le soleil, invisible, s'était immiscé entre deux nuages [...] » (VE, p. 201-202). Plus troublantes encore sont les coïncidences entre les sentiments, les pensées de l'observateur, et une manifestation particulière de la réalité extérieure. Par exemple, dans le texte intitulé « Époque », on voit l'écrivain naturaliste, poussé par une interrogation lancinante (« dans quel siècle aurais-je vécu ? », VE, p. 90), traverser à pied la ville de Québec et se rendre jusqu'au bord du fleuve, lieu présumé de la réponse à sa question. Se produit alors cet événement étrange :

Je n'eus pas besoin d'ouvrir la bouche pour poser ma question. Elle coula d'elle-même de mon esprit jusqu'à la surface de l'eau : dans quel temps aura passé mon temps de vivant ? À ce moment précis, un canard lumineux, un Bec-scie couronné pour être exact, nagea devant moi, entraîné par le courant. Il me lança comme un regard entendu et plongea. (VE, p. 97)

Ainsi, dans un moment où la conscience du sujet et la réalité extérieure ne semblent plus séparées – la question « coula d'elle-même de mon esprit jusqu'à la surface de l'eau » –, il y a coïncidence entre la formulation de la question et l'apparition de l'oiseau dans le champ de vision de l'observateur. En outre, pour ajouter au mystère de cette coïncidence, il semble que l'oiseau ait bizarrement saisi sa question – « Il me lança comme un regard entendu et plongea » ; d'ailleurs, c'est ce dernier qui guide en quelque sorte le narrateur vers la réponse recherchée (« la profondeur ») en effectuant des plongées répétées sous l'eau.

En fait, ces « coïncidences mystérieuses », racontées chaque fois avec émotion par le narrateur, mettent en relief la caractéristique commune à la plupart des expériences singulières racontées par l'observateur naturaliste. En effet, celles-ci, à des degrés divers, sont marquées par une coïncidence, évidente et « directe » comme celles relevées précédemment, ou plus subtiles, interprétées après coup par l'écrivain dans la narration de l'histoire : la coïncidence, toujours mystérieuse au fond, entre l'émergence du sujet et celle de la réalité extérieure, dans la découverte de « l'autre monde dans le nôtre », du paysage, altérité en soi et hors de soi.

L'ivresse du moment

Bref ou plus étoffé, le récit d'une expérience singulière se déploie dans le temps. L'événement qui prend l'observateur au dépourvu déclenche souvent le déroulement d'une histoire, constitué de plusieurs événements qui se déploient dans un temps relativement court, quelques minutes, quelques heures ou, plus rarement, quelques jours. Ainsi, c'est dans le temps, dans le déploiement souvent rapide du temps, que l'observateur fait des découvertes. Le récit est porté par la tension, le suspense de la découverte, de la surprise. Et l'écrivain affirme ici ses talents de conteur. En effet, en racontant l'histoire aux lecteurs, qui représentent le plus souvent les destinataires premiers des récits (à l'occasion, il peut s'agir d'abord d'un autre personnage, comme cela se produit dans le texte « De l'utilité

des philosophes », LO, où le narrateur raconte une scène de pêche impliquant deux hérons à « Guide Valteau », rencontré dans une pourvoirie en Haute-Mauricie), le narrateur ne livre pas tous les détails de l'histoire d'un coup, il entretient le suspense, ménage une gradation dans la présentation des découvertes. Dans certains récits qui relatent des événements particulièrement étonnants, il énonce des commentaires qui visent de toute évidence à susciter des attentes chez les lecteurs.

C'est le cas dans le récit qui figure vers la fin du texte « Des moqueurs vient une ivresse », dans *Lumière des oiseaux*, où l'on retrouve de ces phrases qui créent du suspense, tiennent les lecteurs en haleine : « Le temps est maintenant venu de vous raconter un fait qui se situe durant le second été de mon installation dans l'île », « Je savais que des moqueurs nichaient dans les alentours, mais jamais je n'avais entendu de telles plaintes », « J'essaie, dans la mesure du possible, d'éviter toute interprétation qui pourrait nous abuser sur une prétendue vie intérieure des bêtes calquée sur ce que nous savons de la nôtre. Et pourtant... Comment juger de ce qui va suivre ? » (LO, p. 81-83). Mais cette façon de susciter le suspense n'est pas seulement un artifice littéraire, un procédé habile de conteur visant à maintenir l'intérêt de ses destinataires. En fait, il s'agit pour l'écrivain naturaliste de recréer un état d'étonnement, de faire voir la progression dans la découverte de réalités nouvelles, inhabituelles, bref de faire sentir toute la charge de mystère propre à cet « autre monde » qui est dévoilé. Comme l'a dit le grand naturaliste Augusto Rushi, cité par Morency : « Le secret d'une vie exaltante n'est pas dans la découverte des merveilles, mais dans leur quête » (LO, p. 152) ; la découverte ne prend tout son sens, toute sa beauté que dans la quête. Dans cette histoire mettant en vedette un Moqueur chat, le narrateur met en relief l'étrangeté du comportement de l'oiseau qu'il a tiré des griffes d'un chat, et qui se conduit par la suite comme s'il voulait témoigner de la gratitude à son bienfaiteur, notamment en venant chanter tous les soirs, à la même heure, sur la même branche d'un arbre situé tout près de la pergola de moustiquaires où se retrouve le naturaliste, avec sa famille. Le récital, sur lequel se clôt le récit, les « sidérait par sa longueur et sa

limpidité », chaque fois. Le profond étonnement éprouvé face aux agissements de l’oiseau va de pair avec le sentiment à la fois troublant et exaltant de se découvrir dans un univers aux lois soudain mystérieuses.

Ainsi, lorsqu’il est plus étoffé, le récit progresse de menus événements en menus événements, jusqu’à un moment crucial. Au cours de cette progression, plus ou moins longue selon les cas, l’attention de l’observateur peut être attirée par des détails insolites, son œil américain, au cours d’une promenade, peut repérer des phénomènes intéressants, tout son être s’imprégner des sensations et impressions offertes par la nature, dans ces circonstances précises. Dans le récit, le regard attentif et avide fait naître les éléments du monde sensible, dans cette volonté de présence au monde caractéristique du sujet observateur chez Morency. Puis, tout à coup, cela arrive. Quelque chose de bref, de soudain et d’intense se produit. Pour exprimer cette impression de surprise qui va de pair avec un effet de fulgurance, Morency utilise à plusieurs reprises la métaphore de l’éclair, comme dans cette phrase que l’on retrouve dans le texte qui ouvre la trilogie :

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. (OA, p. 21)

Bien que l’éclair puisse désigner à l’occasion une lueur vive et brève réellement perçue par le naturaliste – comme cet « éclair rosé soudain à fleur d’eau » d’une truite (VE, p. 214) –, il semble évident qu’il s’agit surtout d’une métaphore chargée de traduire d’une part l’imprévisibilité et la fulgurance d’une apparition, et d’autre part le choc intense qui bouleverse l’observateur. En un éclair, le monde proche se donne au sujet, s’empare de lui, le saisit avec force, le dépossédant du même coup de lui-même : tout à coup, il est tiré de sa concentration, de ses pensées, de sa lecture, de ses activités, de sa sieste, il est dévié de sa promenade, il est comme entraîné hors de lui-même, il sort de lui-même pour aller à la rencontre d’une réalité nouvelle, inattendue. Il est saisi, ravi par des sensations, des impressions, des

émotions étranges, étrangères, et plongé parfois dans un état soudain d'excitation, d'enchantement, d'extase.

Pour désigner cette dépossession qui frappe comme l'éclair, le narrateur emploie aussi parfois le mot « ivresse », comme dans le passage cité plus haut, où il précise que l'éclair « saisit l'esprit d'une ivresse si rare », ou bien dans cette autre phrase, qui évoque l'impression ressentie par l'observateur en apercevant une colonie de hérons : « Une sorte d'ivresse m'envahit. J'avais déjà vu ces échassiers, mais jamais en si grand nombre. » (LO, p. 47) L'état d'ivresse est toujours induit, donné par quelque chose qui vient du dehors, surtout un oiseau : « Des moqueurs parfois vient une ivresse », comme le dit le titre d'un texte, les moqueurs désignant évidemment ici l'espèce d'oiseau. Troublé, déstabilisé, privé momentanément de ses repères habituels, le sujet observateur est soudain comme ivre et perçoit autrement la réalité. Et l'écriture à son tour perd un peu le contrôle, s'avance à travers des approximations, se livre à des combinaisons inédites de mots. Voici par exemple comment sont décrites les impressions initiales données par le Grimpereau brun, lors de la première rencontre de l'observateur avec ce petit oiseau :

Je pique-niquais avec des enfants au parc des Champs de bataille, à Québec. Nous vîmes soudain venir vers l'arbre qui nous donnait de l'ombre une sorte de lambeau d'écorce doué de la faculté de voler. Cette chose bizarre se posa justement sur l'écorce et entreprit de grimper en dessinant une spirale parfaite autour du tronc. Très vite, il va sans dire, nous avons reconnu un oiseau. (OA, p. 120)

Avant d'être un oiseau, le Grimpereau brun apparaît d'abord, à la conscience perceptive, comme « une sorte de lambeau d'écorce doué de la faculté de voler », comme « une chose bizarre » et au comportement insolite. Dans l'expérience suivante, un groupe de Bruants des neiges est dans un premier temps perçu comme une réalité difficile à définir :

Ma dernière observation du Bruant des neiges remonte au début de décembre 1988. J'étais au bord du fleuve, à l'île d'Orléans, et je regardais l'état de désolation de la blanche batture, si

abondamment chargée de vie en été. 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. Le nuage, finalement, parvenu au-dessus du champ enneigé qui se trouve à côté de ma maison, se fractionna en une trentaine de petits oiseaux [...]. (OA, p. 333)

Alors que le naturaliste regarde la « blanche batture » et qu'il constate son « état de désolation », son absence totale de vie, voilà qu'une forme de vie étrange apparaît, comme pour contredire cette impression de désolation, forme de vie légère, indéfinissable, ainsi que le suggère le vocabulaire employé : « Une sorte de petit nuage », « cela émettait un fouillis de reflets noirs et blancs », « cela tournait ». L'observateur, qui connaît pourtant déjà l'espèce d'oiseau en question, se trouve déjoué et, l'écriture se charge de révéler ce qui a une existence à la limite du perceptible et du dicible, ce « bruissement cristallin », ce « pétilllement très fragile ». Les chants et les cris d'oiseaux, en particulier ceux des oiseaux de la batture, plongent souvent l'observateur dans la perplexité. Ce qu'il entend ressemble alors à toute autre chose qu'à un chant ou un cri d'oiseau : les râles, par exemple, émettent « des cliquetis, des ricanements, des hennissements drolatiques, des jacassements inhabituels » (OA, p. 32). Les mots utilisés pour décrire les émissions vocales des râles suggèrent à la fois une familiarité avec l'univers des humains (ces « ricanements ») et une étrangeté, comme si tout à coup la frontière entre l'univers du sujet et celui de la « nature » n'était plus très nette, faisant ainsi vaciller l'identité du sujet. Certaines manifestations sonores forcent l'écriture à rapprocher des réalités éloignées, donnant lieu à des images d'allure surréaliste : ainsi, le Tétrás sombre fait entendre des « soupirs tambourinés », des « roucoulements sombres », des « coups de corne marine enfouis dans un corps » (LO, p. 241).

L'excitation, l'enthousiasme, l'ivresse ne lui donne pas l'impression de s'éloigner de la réalité, il l'en rapproche, le rend plus présent au monde immédiat. Soudain, mystérieusement, la réalité devient plus visible, comme « la tige de

fenouil rafraîchie par la pluie » regardée par l'écrivain allemand Ernst Jünger, que cite Morency : « Tout à coup la vie de la plante devint pour lui plus visible. » (OA, p. 21-22) L'éclair qui frappe l'observateur, loin de l'éblouir, aiguise son regard, semble lui permettre de voir plus clair, plus intensément, de décupler ses facultés sensorielles, d'accroître ses capacités de perception. En fait, cet éclair allume un feu en lui, l'enflamme, comme il le dit dans ce passage situé à la fin du texte consacré au Martin-pêcheur :

J'aime assez que le martin réunisse en lui les quatre éléments primordiaux. Né sous et sur la terre, il traverse l'air pour s'immerger. Le quatrième élément, c'est en nous qu'il prend naissance quand l'oiseau apparaît. L'émotion qu'il lève est une lueur qui brûle l'esprit : un instant le temps irradie et nous délivre d'une certaine pauvreté de la vie. (VE, p. 60)

L'apparition de l'oiseau, dans certaines circonstances particulières, fait naître un feu chez l'observateur, un feu qui le « délivre d'une certaine pauvreté de la vie » en lui permettant soudain de percevoir, justement, sa richesse, la richesse de la vie incarnée dans la réalité naturelle aussi bien que celle de notre vie intime. Dans un autre passage, l'essayiste exprime à peu près la même idée, en parlant avec enthousiasme des « soudaines apparitions de la beauté animale, [d]es moments qui délivrent de la torpeur, qui enflamment le pouls et qui font accéder sans effort à un surcroît de réalité » (LO, p. 117). Soudain, le sujet est comme envahi par un sentiment d'« exubérance » (OA, p. 22), une « extraordinaire jubilation » (OA, 21) qui altère sa perception, laquelle le rend capable de voir désormais toute la « vie ample et multipliée » (VE, p. 76), de percevoir, avec « une netteté nouvelle », « chaque mouvement des oiseaux, chaque détail de leur apparence », comme cela lui est arrivé en observant les oiseaux d'une héronnière, alors qu'il avait l'impression d'être « comme à l'intérieur d'un film au ralenti », avec les hérons et son guide, Valteau :

Je voyais la tête des femelles poindre hors des nids, leur œil jaune s'élargir ; je voyais la longue aigrette noire flotter sur leur nuque et s'ouvrir le bec jaunâtre. Les oiseaux se déplaient, se hissaient gauchement sur leurs échasses, ouvraient leurs ailes bleu cendré et s'élevaient, lourds, lents, gracieux. Le cou replié, ils volaient en cercle autour de l'île. Même leurs cris d'alarme

semblaient la version ralentie, démultipliée, d'une plaine sourde. Si la douceur du Grand Héron est moulée dans son vol, toute sa gravité est dans son cri. (LO, p. 47-48)

Cette description se présente comme une vision claire, où chaque détail perçu par le regard aigu du naturaliste est rendu avec précision et nuances par les mots, et où la phrase peut épouser, mimer la réalité telle que perçue par le sujet observateur et créateur : « Les oiseaux se déplaient, se hissaient gauchement sur leurs échasses, ouvraient leurs ailes bleu cendré et s'élevaient, lourds, lents, gracieux. » L'écriture exprime ici cette réalité nouvelle, à la fois lourde et gracieuse, une élégance gauche et douce allant de pair avec une gravité inquiétante.

À la dépossession du sujet observateur correspond donc celle du sujet créateur, qui cède en quelque sorte l'initiative aux phénomènes perçus et aux mots chargés de les exprimer. Cet état d'ivresse est l'état de poésie, tel que Morency l'a défini : « les mots tout à coup s'éveillent, bougent, s'appellent, vibrent d'une clarté inédite, [...] se peuplent de sens nouveaux »⁶⁰. À travers l'écriture, le monde peut alors s'élargir.

L'élargissement du monde

Le récit, dans sa progression lente ou rapide, mène le sujet, à travers une expérience de dépaysement, de dépossession heureuse, à un élargissement. Pour l'écrivain naturaliste, « cette ivresse particulière puisée dans la contemplation des présences vivantes nous place sur la voie, non seulement de la tolérance, mais d'un élargissement de la sensibilité, puis de la pensée » (LO, p. 244). Le récit raconte donc chaque fois l'histoire de l'élargissement de la conscience du sujet au terme d'une expérience singulière, mémorable.

Ainsi, l'élargissement apparaît parfois comme une ouverture de l'espace à d'autres dimensions, comme celle de la fiction, de l'imaginaire. C'est ce qui

⁶⁰ Pierre Morency, *ibid.*, p. 18.

arrive, par exemple, dans l'histoire (OA, p. 250-251) qui relate la « visite inattendue » de hiboux au bord de la batture, un soir de la fin d'août. Le narrateur raconte qu'en compagnie de sa fille, après avoir entendu la « plainte un peu lugubre » d'un hibou qui les figea sur la place, ils virent soudain passer une forme au-dessus de l'étang, « comme un morceau d'ombre détaché de la masse obscure du bois ». Aussi émerveillé que l'enfant, un peu contaminé par le sentiment de crainte ressenti par elle, il remarqua « la tête ronde, les ailes immenses » de l'oiseau, son vol « absolument silencieux », il le vit s'éloigner et se fondre « dans la noirceur qui enveloppait les saules au bord du fleuve », et un deuxième hibou qui exécuta « sur le même trajet le même vol de coton ». Puis :

Les ululements alors reprirent en duo, à intervalles de deux ou trois minutes, au loin, vers l'est, puis s'éloignèrent à mesure que la nuit s'épaississait. Par ces cris profonds, les grands arbres noirs se chargeaient de présences magiques. Là-bas on chassait, on appelait, on s'appelait, on vivait intensément. (OA, p. 251)

Par leur façon de voler, par leurs cris étranges, à la faveur de la noirceur qui donne plus de force à leur apparition, deux hiboux devinrent, aux yeux du narrateur et de sa fille, les « présences magiques » d'un autre monde. Au cours de ce moment rare, la réalité se chargea de magie. Les hiboux réels furent soudain tout aussi mystérieux et fascinants que ceux des légendes et des contes, dont certains sont évoqués dans le texte où figure cette histoire. Ici, le « surcroît de réalité » (OA, p.31) conduit celle-ci à déborder des contours qu'on lui connaît et à franchir la frontière qui la sépare du rêve, de l'imaginaire, de la fiction. Le sujet, alors, retrouve des émotions premières, comme la peur et l'émerveillement, face à l'altérité forte d'un espace auquel il n'a pas tout à fait accès, qui relève autant de l'imaginaire humain que du monde réel, et qu'habitent des présences mystérieuses : « Là-bas, on chassait, on appelait, on s'appelait, on vivait intensément. »

L'élargissement de l'espace peut aussi se réaliser de manière plus subjective, par la simple vue d'un oiseau, comme le raconte le récit par lequel

commence le texte intitulé « Planète » : le promeneur se retrouve un jour dans une crique de l'île d'Orléans, présentée comme un lieu « banal » et « quelconque » :

C'est pourtant là, un matin de septembre, il y a dix ans, au hasard d'une promenade, que j'ai vu le Saint-Laurent devenir le monde entier. Non pas qu'il ait pris l'allure des longs fleuves aux eaux noires ou jaunes qui irriguent les lointains continents ; non pas que j'y aie vu voguer des carènes aux formes exotiques, jonques, felouques ou caïques ; non pas qu'un dérèglement des sens m'ait fait apparaître un mirage. Non, le monde entier m'est subitement apparu parce que, sur une roche un peu plus élevée que les autres, j'ai aperçu un oiseau. (VE, p. 223-224)

L'oiseau que le promeneur voit, c'est une Sterne pierregarin : il s'agit d'un oiseau qu'il connaît, mais qu'il n'a jamais observé dans l'île auparavant. La présence parfaitement inattendue de cet oiseau immobile et solitaire, lui qui est généralement agité, bouillant d'énergie et vit surtout en groupe (comme le révèle la suite du texte), cette apparition qui se produit de surcroît dans un lieu qui ne peut même pas être considéré comme un lieu, selon le narrateur, tout cela provoque chez le promeneur un choc puissant, une sorte d'illumination, qui peut expliquer en partie l'impression d'élargissement ressentie, qui correspondrait alors à une sorte d'ouverture des possibles. Mais il y a aussi le fait que cet oiseau est « un des plus audacieux voyageurs du ciel », qui « parcourt la Terre entière d'un pôle à l'autre » (VE, p. 224). Sa présence évoque, pour le naturaliste, des images concrètes du monde, des régions lointaines où le conduisent ses migrations inlassables, comme celles qui sont mentionnées à la fin du texte : l'Amérique du Sud, l'Europe, le Labrador, etc. En outre, cette apparition d'une Sterne le fait voyager dans sa mémoire, en lui rappelant tout à coup une expérience forte vécue lors de sa première visite d'une colonie de sternes, des années auparavant, sur une île de la Basse-Côte-Nord. L'oiseau, par sa seule présence, lui fait redécouvrir des paysages du monde et le ramène à lui-même, lui confère une sorte d'ubiquité.

L'ouverture de la conscience du sujet correspond souvent au surgissement d'une vision nouvelle, dans laquelle le sujet observateur a l'impression d'être englobé avec les choses de la réalité qu'il regarde. La fin du récit raconté dans le

texte « Tendrement grognent les clowns » en fournit un bel exemple. En compagnie de deux autres personnes, sur une île de la Basse-Côte-Nord, l'écrivain naturaliste aperçoit tout à coup, derrière lui, des centaines de Macareux moines qui sont justement en train d'observer ces « étranges êtres humains ». Et il décrit ainsi la vision qu'il en a conservée :

À ce moment précis, leur touchante beauté prit une couleur nouvelle. Chacun, assis bien droit, immobile, sur ses pattes rouges, adoptait un tel air de solennité théâtrale que la complète confrérie de ces petits clowns assistant au spectacle dont ils étaient eux-mêmes les artistes, composa, en grandeur nature, le plus cocasse tableau qu'il me fût permis d'admirer. (LO, p. 275)

La vision décrite est donc constituée d'un fragment du monde, encadré par le regard subjectif dans un « tableau » en « grandeur nature », où des oiseaux cessent d'être des oiseaux, deviennent plus que des oiseaux, en prenant un « air de solennité théâtrale » qui brouille la frontière entre la culture et la nature, entre le monde des humains et celui des animaux, tous les deux réunis dans un paysage qui prend la teinte d'une « couleur nouvelle », née au croisement des regards entre oiseaux et humains, simultanément artistes et spectateurs. Ce tableau « cocasse » provoqua un grand éclat de rire chez l'écrivain naturaliste et ses compagnons, rire qui « alla se fondre avec le tohu-bohu sonore des milliers d'oiseaux qui célébraient sur la mer, sur les îles, la fête du soir ». L'élargissement d'une vision nouvelle mène, dans le récit, à une espèce de fusion heureuse avec la « fête » du monde.

Cette fusion à une réalité plus grande que soi, à l'univers qui le dépasse, peut constituer pour le sujet une expérience proche de celle du sacré, de la transcendance. Dans plusieurs récits, surtout dans le troisième volume, *La Vie entière*, le narrateur suggère des liens entre une expérience particulièrement intense et une certaine forme de transcendance, surtout à travers des allusions à des éléments liés au sacré, à la religion. Par exemple, dans le texte « Clarté », qui relate un moment de fusion du moi avec « l'être du monde » (VE, p. 86), le narrateur rend compte de l'élargissement de sa perception et de sa pensée en comparant significativement son chalet à un temple : « Et mon petit chalet, tassé

sous les grands arbres, me semblait si bien fondu à son décor qu'il devint, en cet instant, plus large qu'un château, plus vaste qu'un temple. » (VE, p. 79) Dans un autre récit, qui évoque la rencontre étonnante entre un promeneur désigné par le pronom « vous » et un mélomane dans une crique de l'île d'Orléans, le narrateur décrit ainsi le fond de cette crique : « Tout au fond de la crique, la falaise s'incurve en un parfait demi-cercle, assez pareil au chœur d'une église. » (VE, p.107) Le rapprochement de ce lieu naturel avec le « chœur d'une église » est d'autant plus significatif qu'il sera question, plus loin dans le récit, de musique et que le mélomane définira celle-ci comme « l'extase du profane » (VE, p. 108), « la mystique du quotidien » (VE, p. 109), et que le personnage du promeneur avancera l'idée selon laquelle les véritables amateurs de musique tendent « à une certaine vie... spirituelle » (VE, p. 109). Logiquement, en quelque sorte, le récit se terminera par l'audition d'un mouvement de quatuor à cordes, que le mélomane a décidé de faire jouer et qui plongera le promeneur « en pleine euphorie », lui faisant éprouver à la fin une sorte de fusion mystique entre la musique qui l'envahit et celle du paysage qu'il aperçoit par la fenêtre :

[...] et tout à coup, vous avez l'impression que tout se mêle à cette autre musique qui passe, par vagues de vent, sur le dos du grand fleuve, qui va animer les battures et la forêt de l'île Madame, qui se déploie dans tout l'estuaire et qui va rejoindre, vous en êtes persuadé, le choral infini de toutes les rumeurs océanes. (VE, p. 110)

Emporté par la musique aussi bien que par les « vagues de vent » qui soufflent dehors, le sujet fait ici l'expérience d'une dissolution salvatrice du moi dans l'infini du monde.

Le plus souvent, cependant, le récit ne se clôt pas sur cette fusion heureuse du moi avec la nature. La conclusion du récit évoque plutôt le retour à soi du sujet après l'instant de communion avec le monde. C'est ce qui se produit dans le récit raconté dans « Mitan » (p. 125-130), où l'on voit l'écrivain naturaliste quitter la ville en voiture pour se rendre à l'île d'Orléans, puis arriver à la route du Mitan après avoir roulé sur la route des Prêtres et traversé les villages de Saint-Laurent et

de Saint-Jean (à noter, les trois noms associés au passé religieux du Nouveau Monde). Il se rend à une section particulière de la route, qu'il décrit ainsi : « En plein milieu de la route du Mitan, il arrive ceci de très étrange que tout à coup on ne sait plus où l'on se trouve. Cette impression tient à l'absence des repères habituels qui impriment son caractère à l'île ». Impression momentanée, familière, de dépaysement. Mais, à ce moment précis, il aperçoit, au milieu de la route, quelque chose d'inhabituel, « une bourrasque d'oiseaux, un ballet, une folie » ; il est un peu désorienté devant ce spectacle inattendu, qu'exprime bien l'énumération de mots qui ne vont pas a priori ensemble. C'est un groupe de petits rapaces en migration ; il les observe attentivement pendant un bon moment, puis, en les voyant disparaître dans un bois, il décide d'aller dans la même direction qu'eux, dans l'espoir sans doute de les revoir. Il stationne et cache sa voiture dans un « trou de verdure » (citation, signalée dans le texte avec des guillemets, du poème de Rimbaud « Le dormeur du val », qui annonce l'événement qui va se produire), marche un moment dans une érablière, puis aboutit dans un champ. À cet endroit, son regard se déploie soudain vers le paysage qui s'offre à lui, un paysage du Nouveau Monde qui exprime dans ses formes, ses éléments, sa perspective, une impression d'harmonie et de calme : le village de Sainte-Famille, le fleuve, la Côte-de-Beaupré. Dans cette vision d'ouverture, le « je » disparaît, comme absorbé par ce qu'il voit, tout comme, ensuite, par les réalités élémentaires immédiates :

Beauté de la paille dorée. Versement solaire sur les sillons. Les insectes de septembre craquent, rampent, volettent. De minuscules papillons blancs ou jaunes flottent sur tout cela et composent à leur manière le grand silence qui me traverse. (VE, p. 129)

Puis il précise qu'il est « envahi » par un bien-être, qui le pousse à s'interroger sur ce qui lui arrive ; s'ensuit alors une conversation où il dialogue avec « la voix connue », la voix de l'autre en lui, qui lui dit qu'il vit un instant de bonheur et que, pour en jouir pleinement, il devra s'étendre au sol. Une fois étendu, un peu comme le dormeur du val du poème de Rimbaud, il vit une sorte de mort heureuse au milieu de la nature, une mort qui coïncide cependant avec une nouvelle naissance.

En regardant au-dessus de lui, il a l'impression de voir le fleuve à la place du ciel : « le fleuve coule dans les hauteurs. Qu'est-ce qui l'a fait monter ainsi ? » Impression de légèreté, d'arrachement à la pesanteur d'une identité. Puis, tout à coup, il prend conscience de son passé récent et se souvient de la terrible épreuve de la maladie qui a failli lui coûter la vie. Après le moment de bonheur vécu au milieu de la nature, il revient à lui-même, mais transformé, avec une lucidité nouvelle (ses idées forment un « torrent [...] limpide »), qui lui fait se ressouvenir de son « année noire » et des leçons qu'il en a tirées.

Comme cela se produit souvent à la fin d'un récit, celui-ci se conclut par une sorte de leçon, d'enseignement que l'écrivain naturaliste tire de l'expérience vécue et racontée. Le critique Laurent Mailhot associe cette pratique à l'écriture de la fable, Morency étant à ses yeux une sorte de fabuliste moderne : « Comme tout bon fabuliste, Morency est préoccupé de morale, plus exactement de la leçon psychologique, sociale, qui devra coiffer, résumer en une équation verbale l'histoire racontée. »⁶¹ En fait, par cette « leçon », qui peut se résumer en une phrase ou se présenter en une réflexion plus élaborée, l'écrivain naturaliste montre l'élargissement de la pensée auquel l'a conduit l'expérience. Il peut ainsi conclure une histoire en précisant quel aspect d'un animal l'aventure qu'il a connue lui a fait découvrir, comme il le fait après le récit de sa visite marquante dans un grenier rempli de chauves-souris : « Plusieurs choses m'avaient frappé lors de mon excursion dans le grenier de Saint-Augustin. » (OA, p. 100 et suivantes) Cette découverte est toujours celle de l'altérité de l'animal sauvage, de son étrangeté qui s'est déclarée dans l'ivresse d'un moment.

Il peut aussi expliquer l'importance qu'a eue l'expérience singulière relatée dans son parcours de naturaliste : par exemple, il va souvent préciser que, suite à sa première rencontre avec un oiseau, il a pris la décision de s'y intéresser plus sérieusement ; ainsi, après le récit de sa première expérience avec un Râle, au bord de la batture, il écrit : « C'est à partir de cette nuit de juillet 1976 que j'ai décidé

⁶¹ Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 262.

d'étudier d'un peu plus près ces énigmes emplumées que sont les râles. » (OA, p.33) La conclusion pourra aussi révéler la prise de conscience qu'a provoquée chez lui telle ou telle expérience. Par exemple, après s'être amusé avec un Pioui de l'Est en imitant son chant, il constate que celui-ci l'a pris au sérieux et s'est enfui, croyant avoir affaire à un adversaire redoutable ; morale de l'histoire : « les bêtes sauvages ne sont pas les jouets des humains. » (LO, p. 68)

En définitive, les leçons que l'écrivain naturaliste tire de ses expériences au contact de la nature l'ouvrent à une vérité à la fois personnelle et universelle. Le sujet, à travers l'expérience du paysage, a découvert un secret, celui de la sagesse :

Je te dis simplement : sois. Sois cet être humain qui se nomme toi-même. C'est-à-dire : nais, grandis, aime, colle-toi à la nature, pense, agis, écoute, accueille, regarde, goûte, observe, étends-toi de tout ton long dans ta propre vie, accueille encore. Est-ce à dire qu'ainsi tu deviendras un peu sage ? Et pourquoi pas, si la sagesse est vraie jeunesse, fraîcheur de clairvoyance, expérience muée en pensée, acceptation calme des contradictions de l'existence, si la sagesse est la danse du goût et le goût de la danse. [...] C'est couler qu'il faut, laisser couler le temps au plus profond de soi, couler dans la lumière de chaque instant qui nous est donné. (VE, p. 136)

Le secret de la sagesse, c'est la voix de l'autre en lui qui peut le révéler, c'est la voix du moi qui se retrouve « soi-même comme un autre »⁶², dans le paysage de sa propre vie.

⁶² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

Conclusion

Le moment de grande intensité sur lequel se terminent un grand nombre de récits, ce moment qui est au cœur de l'expérience singulière et qui la rend mémorable, est souvent présenté par l'écrivain naturaliste comme un « moment clair » : « Rien ne m'avait vraiment préparé à vivre, ce jour-là, un des moments les plus clairs de ma vie. » (VE, p. 73) ; « Toute une série d'éléments se conjuguèrent alors pour créer un moment qui reste l'un des plus clairs de ma vie. » (LO, p. 271). La clarté du moment peut désigner plusieurs choses. Ce peut être la lumière, la blancheur, les lueurs, la brillance que l'écrivain naturaliste évoque régulièrement dans ses récits, révélant ainsi une attirance particulière pour ce qui dans la nature et dans le monde en général a de l'éclat, brille et éblouit le regard, et qui peut aussi réchauffer, donner confiance, susciter la passion, comme ce feu que l'observateur admire sur le plumage de certains oiseaux, ce feu aussi du pelage du renard évoqué dans le texte intitulé justement « Feu » (VE). La clarté, la lumière peut être aussi perçue dans le chant des oiseaux : elle exprime alors une idée de limpidité et de sérénité, comme dans le cas du chant de la Grive solitaire, qui fait entendre des « notes argentines » (LO, p. 113), qui ont de l'éclat.

La clarté du moment, c'est aussi et peut-être de manière encore plus forte, plus profonde, cette « lumière des oiseaux », ce « bref éclair d'éternité » (LO, p.84) qu'éprouve le « moi » dans l'instant de grande intensité où il a l'impression de découvrir la nature, la beauté du nouveau monde, de « cet autre monde dans le nôtre ». Tout à coup, le temps se tend, se charge d'une énergie puissante comme l'éclair, comme quand l'observateur aperçoit un Martin-pêcheur en suspens dans l'air tout près de lui :

Toujours plongé dans ces réflexions, je tourne légèrement la tête à gauche, vers la grande batture. Me vient alors cette aventure : le temps soudain irradie, se contracte et m'infuse ce saisissement qui emplit à la fois le corps et l'esprit. (VE, p. 52)

Le temps « irradie », il se propage à partir de cet instant qui s'élargit dans une durée qui n'a plus de limite, ni de mesure, et qui évoque parfois l'éternité : « Combien de minutes a duré cette expérience, je ne saurais le dire avec précision. Dix, peut-être. Mais ces dix minutes n'ont jamais cessé de se distendre dans ma mémoire. Ce qu'on appelle l'éternité n'est sans doute pas plus ample. » (VE, p.79).

Le moment au cœur de l'expérience singulière ne cesse de s'étendre dans le temps de la mémoire et continue ainsi à briller jusqu'à aujourd'hui, jusqu'au moment où l'écrivain, à la lumière de cet instant lointain, cherche à raconter, dans un récit lui-même clair et précis, à (re)créer cet événement où un sujet a pris lucidement conscience de lui-même et du monde, s'est découvert comme partie prenante d'un nouveau monde, du Nouveau Monde.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Pierre Morency étudiées :

MORENCY, Pierre, *L'Oeil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Montréal, Boréal/Seuil, 1989.

MORENCY, Pierre, *Lumière des oiseaux. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Montréal, Boréal/Seuil, 1992.

MORENCY, Pierre, *La Vie entière. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Montréal, Boréal, 1996.

MORENCY, Pierre, *Poèmes, 1966-1986*, Montréal, Boréal, 2004.

2. Autres œuvres de Pierre Morency citées :

MORENCY, Pierre, *Les Paroles qui marchent dans la nuit*, précédé de *Ce que dit Trom*, Montréal, Boréal, 1994.

MORENCY, Pierre, *Le Regard infini. Parcs, places et jardins publics de Québec*, photographies de Luc-Antoine Couturier, collaboration de Jean Provencher, Sainte-Foy, Éditions MultiMondes, 1999.

MORENCY, Pierre, *À l'heure du loup*, Montréal, Boréal, 2002.

MORENCY, Pierre, *Chez les oiseaux* (un récit accompagné d'un CD), Sainte-Foy, Éditions MultiMondes, 2004.

3. Textes sur le corpus ou l'auteur :

« Pierre Morency : 12 février 1980 », Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, 1980.

« Dossier Pierre Morency », *Autre Sud*, Marseille, no 23, 2003.

« Pierre Morency », *Nord*, Québec, no 3, 1972.

BASILE, Jean, « Pierre Morency : l'œil qui voit tout », *La Presse*, 25 novembre 1989, p. K3, K6.

BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Du pays au paysage », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 613-617.

BORDELEAU, Francine, « Côté arbre, côté loup », *Le Devoir*, 25 avril 1992, p. D3.

CAOUETTE, Marie, « Pierre Morency possédé par le “démon” de l’écriture », *Le Soleil*, 13 juin 2004, p. B3.

CHAREST, Rémy, « Pierre Morency : une vie tracée dans le fleuve », *Le Devoir*, samedi, 12 octobre 1996, p. D4.

CHARTRAND, Robert, « Prix Athanase-David : l’écriture comme une naissance », *Le Devoir*, 11 novembre 2000, p. E5.

CHATILLON, Pierre, *Le mal-né : seize études sur la poésie québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l’Université du Québec, 2004.

DAUNAIS, Isabelle, « Histoires de continents », *Voix et images*, no 68, hiver 1998, p. 403-406.

FERLAND, Guy, « L’œil juste, l’œil rechargeable », *Le Devoir*, 11 novembre 1989, p. D12, D20.

HUDON, Renée, « Pierre Morency : 12 février 1980 », Montréal : Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, 1980.

MARTEL, Réginald, « Pierre Morency : Une vie orientée dans le sens de la poésie », *La Presse*, Livres, 3 mai 1992, p. C1.

MAILHOT, Laurent, « Pierre Morency, naturaliste et fabuliste », *Plaisirs de la prose*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2005, p. 213-265.

MARCOTTE, Gilles, « Les mots comme des choses », *Études françaises*, Volume 10, no 2, Les Presses de l’Université de Montréal, mai 1974, p. 135-136.

MARCOTTE, Gilles, « Hommes de plumes », *L’Actualité*, vol.17, no 15, 1^{er} octobre 1992, p. 83.

MARCOTTE, Gilles, « Chez les oiseaux », *L’Actualité*, vol. 29, no 14, 15 septembre 2004, p. 97.

MARCOTTE, Gilles, « Il s’appelle Trom », *Le Devoir*, 26 octobre 2002, p. F3.

MARCOTTE, Gilles, « D’aventures en aventures », *L’Actualité*, vol. 29, n°14, 15 septembre 2004, p. 97.

MARCOTTE, Gilles, « Sagesse et Morency », *La Littérature est inutile*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, p. 142-145.

MAROTTE, Sylvain, *Pierre Morency, poète* [enregistrement vidéo], La Prairie, Productions Têridan, coll. « Au fil des mots », 2005.

MARTEL, Réginald, « Pierre Morency : une vie orientée dans le sens de la poésie », *La Presse*, 3 mai 1992, p. C1.

MICHAUD, Ginette, « Pierre Morency. *Torrentiel* », *Livres*, 1978, p. 142-143.

MONTPETIT, Caroline, « Pierre Morency : La vie à vol d'oiseau », *Le Devoir*, 19 octobre 2002, p. F1.

MONTPETIT, Caroline, « Pierre Morency : L'insoutenable liberté des oiseaux », *Le Devoir*, 17 avril 2004, p. F1.

NEPVEU, Pierre, « Paysages de la poésie québécoise actuelle » et « Ici, sur la batture : le pays de Pierre Morency », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 219-243.

PAQUIN, Jacques, « Du vivant et du visible : les *Histoires naturelles* de Jules Renard, de Henri Michaux et de Pierre Morency », *Tangence*, no 73, automne 2003, p. 39-58.

PROVENCHER, Jean, « Pierre Morency : Devenir fleuve », *Le Devoir*, 13 mars 1999, p. E31.

ROBERT, Suzanne, « À la loupe », *Liberté*, no 205, février 1993, p. 203-210.

ROYER, Jean, « Mes chambres secrètes », *Poètes québécois (entretiens)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1991.

SMITH, Donald, « Entrevue : Pierre Morency poète et dramaturge », *Lettres québécoises*, no 12, novembre 1978.

VÉZINA, René, « Pierre Morency : le poète et les oiseaux », *Le Goût de la Terre : rencontre avec des écologistes remarquables*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Science et conscience », 1993, p. 111-119.

4. Textes et ouvrages sur la poésie :

BONENFANT, Luc et DUMONT, François, présentation du dossier « Situations du poème en prose au Québec », sous la direction de Luc Bonenfant et François Dumont, *Études françaises*, Volume 39, no 3, 2003, p. 7-11.

JARRETY, Michel (sous la direction de), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

RABATÉ, Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, Dunod, Paris, 1995.

VADÉ, Yves, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996.

WATTEYNE, Nathalie (sous la direction de), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/France, Éditions Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

5. Textes et ouvrages théoriques sur le paysage, la description et le récit :

ADAM, Jean-Michel, *Les Textes types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Armand Colin, 2005.

BERQUE, Augustin, *Médiance : de milieux en paysages*, Paris, Belin, coll. « Géographiques », 2000.

BESSE, Jean-Marc, *Voir la terre : six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, 2000.

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.

COLLOT, Michel (sous la direction de), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », 1997.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005.

COLLOT, Michel (sous la direction de), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005.

Contre-jour (cahiers littéraires), « Dossier expériences du paysage », n°3, hiver 2004.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

RICOEUR, Paul, *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche, Paris, Seuil, 2007.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

TADIER, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994.

6. Divers :

BAILLY, Jean Christophe, *Le Versant animal*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007.

BUREAU, Luc, *L'Idiosphère (De Babel au village universel)*, Montréal, L'Hexagone, 2001.

DUMONT, François, *Approches de l'essai*, Québec, Éditions Nota bene, coll. Visées critiques, 2003.

Contre-jour (cahiers littéraires), « La littérature et l'animalité », n°13, automne 2007.

FONTENAY, Élisabeth de, *Le Silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

GRACQ, Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992.

MAILHOT, Laurent, *La Littérature québécoise*, Montréal, Typo, 1996.

MARCOTTE, Gilles, « Étrangers, familiers (Frank Scott, Philip Stratford) », *La Littérature est inutile*, Montréal, Boréal, 2009, p. 184-185.