

Des nouvelles du paysage

Christiane Lahaie

Numéro 3, hiver 2004

Expériences du paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2212ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lahaie, C. (2004). Des nouvelles du paysage. *Contre-jour*, (3), 87–98.

Des nouvelles du paysage

Christiane Lahaie

Quand on m'a invitée à participer à l'exposition *Perspectives estriennes*¹ et que, pour les besoins de la cause, j'ai produit un texte, j'étais loin de me douter que je revivrais là une expérience particulière du paysage. C'était lors d'un très bref séjour aux abords du lac Lovering, quelque part dans les Cantons-de-l'Est, près de la frontière américaine. Je venais tout juste d'apprendre la mort d'un parent lointain, dont je n'arrivais pas à oublier que l'alcool avait gâché la vie. J'aurais dû jouir de cette belle journée chaude, me délecter de ce que le vent, constant et fort, chassait les moustiques. Me perdre dans une contemplation totale du ciel opaque, des eaux presque huileuses du lac, du chatoiement hésitant de la lumière sur les rochers et des milliers de conifères tranchant la grève aussi nettement que l'aurait fait la nuit sur le flanc du jour. Il n'en fut rien. Encore maintenant, le souvenir le plus tenace qui subsiste de ce lieu, c'est un paysage nocturne, inquiet et fermé, comme « habit[é] par une absence² ». Il s'était cristallisé ainsi dans ma mémoire : un arrêt sur image empreint de morbidité et de tristesse.

Il faut croire que, prisonnière de mon désarroi, j'ai vu le lac Lovering sans le reconnaître. Car, semble-t-il, toute rencontre avec le paysage n'est jamais la

¹ Centre Yvonne L. Bombardier, Valcourt, Québec, du 24 juin au 19 octobre 2003.

² Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, « NRF », 1970, p. 37.

première. Une forme de préconscience préside à l'acte ; d'autres plages de galets, d'autres clapotis entre les rochers, d'autres débris enfouis sous les pierres, d'autres couchers de soleil et d'autres rares nuages en train de s'effilocheaient précédé cet espace-temps. Au bord du lac Lovering, j'avais exhumé une lampe magique, usée et sombre, d'où avait surgi le *genuis loci*.

Le paysage : perception et rétention

« Les paysages sont culturels avant d'être naturels ; ce sont des constructions que l'imaginaire projette sur le bois, l'eau, le rocher³ ». Par ces propos, Simon Schama souligne toute la subjectivité qui entoure la fréquentation des paysages, mais aussi, et surtout, l'héritage socio-historique et mythique qui conditionne tous nos voyages, tous nos regards portés au loin en quête, peut-être, d'un Éden perdu. À la recherche, surtout, de notre propre intériorité et de nos limites. Quand j'ai vu la lande anglaise, que j'ai été enveloppée de son souffle humide et glacé, j'ai vainement tenté de la circonscrire du regard. De la palper mentalement. De sentir battre son pouls. Sous la bruyère, il y avait quelque chose de vivant. Une entité multiple, fuyante, et terriblement silencieuse. La lande, comme le désert, a ce caractère infini, cette apparence de bout du monde, aux confins duquel on a tâté fait de chavirer dans le néant. La lande, dirait Jean-Marc Besse, est « hanté[e] par l'infini et peut-être, au fond, cette hantise, cette présence débordante de l'infini dans le fini, est-elle le ressort le plus intime de l'expérience paysagère⁴ ».

Je me suis longtemps demandé pourquoi, lors d'un premier voyage dans les îles britanniques, j'avais eu l'impression très nette d'être rentrée chez moi. Les dos arrondis des collines du Yorkshire, les neiges éternelles des massifs de Cairngorm, les champs peuplés de moutons du Pays de Galles, tout cela m'était très (trop) familier. À cette époque, je n'avais pas songé que j'avais déjà abondamment fréquenté les lieux. D'abord, j'avais parcouru la lande des sœurs Brontë, puis suivi la piste du chien des Baskerville de Conan Doyle, avant d'aboutir dans la Comté, pays de ces étranges hobbits que J. R. R. Tolkien n'inventa qu'en partie.⁵ En outre, nombre de

³ Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, « Univers historique », 1999, p. 73.

⁴ Jean-Marc Besse, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud / ENSP – Centre du paysage, 2000, p. 11.

⁵ Dans certaines éditions du *Hobbit*, Tolkien fournit quelques dessins et aquarelles illustrant la Comté. Ces paysages, je les ai retrouvés un peu partout en Angleterre, notamment dans la vallée de la rivière Tweed.

guides touristiques avaient achevé d'aiguiser, si je puis dire, mes facultés de perception. Alors que je croyais découvrir enfin le pays dont je rêvais tant, je ne pouvais que constater à quel point j'étais déjà remplie de visions mythiques, visions qui, selon toute vraisemblance, ne pourraient plus être délogées. J'avais perdu ma «virginité paysagère» depuis longtemps : «Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé d'une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés [...], qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, *modeler* notre expérience⁶».

Dès qu'on atteint le sommet d'une montagne et que l'on contemple la plaine inondée de brume, dès qu'après avoir marché dans la bruyère spongieuse, transi de froid et perdu, l'on balaie du regard la lande insolente qui s'étend à l'infini, on a déjà commencé à «artialiser⁷» le paysage. Par une étonnante alchimie alliant culture préalable (lectures, photos, témoignages, rêves, etc.), lumière, perspective et espace concret à «dominer», tous ces percepts (qui ne sont jamais bruts) aboutissent à la conception d'un objet esthétique aussi éblouissant qu'éphémère. Car, quand j'écris, que je me livre à une activité descriptive intense, combinant métaphores et allitérations, ou que j'opte pour le simple recours à la toponymie, supposant alors un atlas donné chez mes destinataires, il semble que le paysage se dérobe invariablement.⁸ C'est dans cette opération de reconnaissance sur le terrain que nous approchons peut-être de ce que Bachelard nomme un «espace habité», qui «transcende l'espace géométrique⁹».

Prendre conscience du fait qu'on ne peut que revisiter le paysage peut parfois ressembler à une désillusion. C'est un peu comme si l'artiste, après avoir revu et «corrigé» les diverses techniques picturales exploitées jusqu'ici afin de

⁶ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1998, p. 16; le souligné est dans le texte.

⁷ Le terme est d'Alain Roger, *op. cit.*, p. 16 et ss.; lui-même l'emprunte à Montaigne, qui l'emploie dans ses *Essais*.

⁸ Dans l'écriture des lieux et du paysage, il faut bien dire que l'écrivain travaille en au moins deux temps : celui de la saisie phénoménologique et celui de la transcription poétique. Apparemment, si je me fie aux auteures et auteurs qui participent au projet «La dynamique espace réel / espace textuel dans l'écriture novellière» que je dirige, les deux paraissent indissociables. Du reste, les auteures et auteurs ne perçoivent aucune différence entre écrire le lieu dans la nouvelle ou le roman. Pourtant, les stratégies de spatialisation déployées dans leurs textes ne sont pas exactement les mêmes, eu égard au genre narratif bref ou long en cause.

⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967, p. 58.

capter l'impondérable du paysage, après avoir assimilé le flou contrôlé des impressionnistes, le *sfumato* ou la déstructuration cubiste, s'entendait dire qu'il avait peint un *beau* paysage. Or c'est Yves Bonnefoy qui, du fond de son « arrière-pays », clame qu'il reste toujours possible de « recommencer le voyage dans l'écriture¹⁰ ». Cette invitation à se réapproprier le paysage (ici, par le biais de l'activité scripturale), à en fournir un rendu plus intériorisé, plus sensible, ne va pas sans rappeler le fantasme romantique associant le paysage à l'émotion pure. Elle paraît renouer avec l'idéal voulant que lieu et conscience soient intimement liés¹¹. Elle réitère, à la limite, la notion de « paysage-état d'âme¹² ».

Ainsi, qu'on se penche sur du papier maculé d'encre, où synecdoques, inversions et autres jeux descriptifs se muent en autant de stratégies de spatialisations, ou qu'on gratte du canevas, à la recherche d'une perspective renouvelée, il y aurait derrière l'œuvre (littéraire, picturale, cinématographique, etc.) une irréductible expérience du paysage, mais également un défi pratiquement insurmontable qui consiste à en transmettre l'essence. Quelle que soit la forme ultime que prendra le paysage, quelle qu'en soit l'éventuelle matérialité, le regard posé sur lui participe d'une semblable volonté de saisie du monde, voire d'une urgence à en fixer les paramètres, qu'ils soient matériels ou de l'ordre de l'intangible, ou les deux, comme le soutient Augustin Berque : « Ce que le paysage nous livre, en fin de compte, ce ne sont ni vraiment des apparences, ni vraiment la nature des choses ; mais un moyen terme : des formes prégnantes, qui sont en nous autant qu'elles sont dans le monde¹³ ».

¹⁰ Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Paris, Albert Skira éditeur, « Les sentiers de la création », 1972, p. 83.

¹¹ La géographie culturelle, dans ses visées épistémologiques, soutient que le pays contribuerait à former l'écrivain de manière significative. Celui-ci chercherait à représenter son lieu d'origine, même dans l'exil, de sorte que les auteurs d'une région donnée offriraient des similitudes marquées dans leur façon de raconter les lieux.

¹² Madeleine Tison-Braun propose de remplacer la notion de paysage « état-d'âme », désormais connotée péjorativement, par celle de « paysage-témoin » : « Qu'il soit entièrement imaginaire ou emprunté à un site réel, remémoré ou observé, le paysage littéraire est toujours une construction d'images privilégiées qu'un écrivain a tirées de la double indifférenciation du réel et de son film intérieur, en vue de communiquer une certaine impression. *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 169. Michel Prat, quant à lui, parle de « paysage emblématique » : « image, visuelle pour l'essentiel, représentant une idée, un sentiment, ou un ensemble complexe de sentiments » *Auteurs, lieux et mythes*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 16.

¹³ Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Belin, « Géographiques », 2000.

Le paysage : entre l'imitation et la création

L'irrépressible artialisation du paysage¹⁴, pour peu qu'on adhère à cette prémisses, incite à revenir à la question de la représentation¹⁵, que le paysage se situe au centre de la démarche créatrice (comme dans la peinture paysagère) ou qu'il se retire en périphérie¹⁶ (un passage descriptif ou évocateur dans un roman ou une nouvelle).

De nombreuses discussions ont entouré la notion de représentation, de la *mimèsis* d'Aristote à l'*effet de réel* barthien, en passant par l'*ut pictura poesis* d'Horace et les mises en garde de Gotthold E. Lessing dans son fameux *Laocoon*. Pour Aristote, la *mimèsis* vise une imitation du réel. La création artistique ne saurait trop se démarquer du vécu, ni tenter de le supplanter¹⁷. Pourtant, si la *mimèsis* « suppose [...] une part d'adéquation sensible et immédiate¹⁸ », elle n'en constitue pas moins « une construction intellectuelle qui s'en détache nécessairement¹⁹ », d'où l'idée de re-présentation. L'art classique, pour sa part, se fonde sur des représentations initiales, jugées parfaites, qu'il s'agirait de copier avec le plus de fidélité possible, contrat que viendront renégocier en bonne partie les théories romantiques où ce qu'on doit désormais tendre à représenter, c'est la subjectivité de l'artiste, de l'écrivain.

Cette marque de modernité, et les développements de la poétique et de l'esthétique qui lui succèdent, met l'accent sur la norme (littéraire ou autre), jusqu'à un ultime prolongement : la représentation ne chercherait plus à imiter l'objet dont elle traite, mais le médium lui-même (en l'occurrence, le langage,

¹⁴ Je pense à l'artialisation *in situ*, donc directe. Voir Alain Roger, *op. cit.*

¹⁵ Où entrerait davantage en scène l'artialisation *in visu*, issue de la médiation du regard, et qui rendrait visible le paysage à travers la composition du tableau, du plan, de la description littéraire. Alain Roger, *op. cit.*

¹⁶ J'exclus ici certaines œuvres issues de la vague du Nouveau Roman où, au contraire, la description tend à prendre une place prépondérante. Paradoxalement, lorsque cette dernière « prend fin, on s'aperçoit qu'elle n'a rien laissé debout derrière elle : elle s'est accomplie dans un double mouvement de création et de gommage » Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 127.

¹⁷ On parle ici d'un vécu idéalisé, correspondant à des valeurs morales rigides et à des comportements sociaux strictement codifiés.

¹⁸ Alexandre Gefen, *La mimèsis*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2002, p. 38.

¹⁹ *Idem*.

qu'il soit visuel, littéraire ou autre). La représentation « reflète [dorénavant] la manière que le langage a de connaître le monde et non le monde lui-même²⁰ ».

En dépit du fait qu'ils procéderaient d'une même volonté de saisie du « réel », d'un comparable élan vers la représentation, peut-on confondre tous les langages ? Peut-on comparer les outils du peintre et ceux du poète ? Ceux d'un cinéaste et ceux d'un géographe quand il s'agit de rendre compte du paysage ? Et puis, s'agit-il vraiment d'en *rendre compte*, pour les uns comme pour les autres ? Peut-être, mais cela ne saurait s'accomplir que dans la complexe articulation de l'*en-soi* (la nature) et du *pour-soi* (le sujet).

Certes, le peintre dispose du langage visuel, d'un espace dont il déterminera la perspective, la plasticité et l'iconicité. Souvent cherchera-t-il à raconter une histoire, à la mettre en scène, à en figer l'instant le plus prégnant²¹, comme le faisaient les paysagistes flamands, pour qui inclure un personnage à l'avant-plan, afin de suggérer une intrigue minimale, a fait école. Mais, en y repensant bien, ce sera aussi le travail du romancier, de la nouvellière, bien que cette fois les mots, la syntaxe, le rythme et les figures du discours remplacent la couleur et les formes... Et le cinéaste ne voudra-t-il pas cadrer le paysage le plus *vrai* lui aussi, selon l'angle et l'échelle appropriés, en plan fixe ou mobile, en y faisant bientôt surgir des personnages d'un hors-champ aussi mystérieux qu'insondable ? Que dire, enfin, du géographe qui, bien que d'abord préoccupé par les caractéristiques matérielles du paysage (végétation, géomorphologie, etc.), finira par reconnaître le caractère en partie construit de celui-ci ? Itzhak Goldberg, qui considère le paysage comme un « lieu de fragilité mimétique²² », croit comme plusieurs que « l'imagination, et non l'observation, serait fondamentale dans la composition du paysage²³ », de sorte que c'est le geste interprétatif qui l'emporte sur la véracité du « tableau ».

²⁰ *Ibid.*, p. 22.

²¹ Dans *L'œil interminable. Cinéma et peinture* (Toulouse, Librairie Séguier, 1989), Jacques Aumont rappelle l'apport de Lessing, dans son *Laocoon*, à l'articulation de l'espace et du temps dans la peinture, notamment cette idée d'instant prégnant [c'est-à-dire « plein »] qui, Aumont tient à le souligner, « n'existe pas dans le réel » (p. 76), mais se présente tout de même comme le « choix d'un instant, du prélèvement habile, à l'intérieur de l'événement qu'il veut représenter, de l'instant le meilleur, le plus significatif, le plus typique » (le souligné est dans le texte).

²² Itzhak Goldberg, « Défigurations du paysage », *Le paysage et ses grilles. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle « Paysages ? Paysage ? »*, Françoise Chenet (dir.), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 229.

²³ *Ibid.*, p. 228 ; Goldberg paraphrase ici Alexandre Cozens.

Si Horace, par son *ut pictura poesis*²⁴, souhaitait dresser un parallèle entre peinture et poésie, Lessing, de son côté, a refusé cette équation dont il dénonçait le caractère simpliste, puis tenté de démontrer en quoi chaque forme d'expression aurait sa manière propre de représenter l'espace (et le temps), s'attaquant du coup à « cette critique vicieuse [qui] a donné naissance, dans la poésie, au genre descriptif; dans la peinture, à la manie de l'allégorie, parce qu'on a voulu faire de la poésie une peinture parlante sans savoir précisément ce qu'elle peut et *doit* peindre, et faire de la peinture un poème muet avant d'avoir examiné dans quelle mesure elle peut exprimer les idées générales sans s'éloigner de sa *destination naturelle* et sans devenir une écriture arbitraire²⁵ ». Tout en saluant la pertinence, et l'audace, de l'entreprise lessingienne, on ne peut que s'interroger sur ce que la poésie « doit » peindre ou sur ce qu'on entend ici par « destination naturelle » de la peinture.

En matière de représentation, les procédés évoluent, et la description littéraire, pour ne citer que celle-là, ne s'envisage plus maintenant comme au temps des poètes de l'Antiquité. Je pense par exemple à diverses pratiques novellières, où la description s'apparente davantage à un travail d'évocation éclair, proche des haïkus, ces « paysages concis, modèles réduits à quelques mots²⁶ ». Je songe, notamment, à un texte comme « Trajectoire²⁷ » de Roland Bourneuf, où dix lignes suffisent à faire naître le paysage et à raconter l'histoire d'un homme qui s'y perd. Ou encore, à cet extrait de « Rien qu'un jeu », de Danielle Dussault, qui résume à lui seul l'expérience paysagère dans ce qu'elle a de fondamental : « Les falaises défilaient lentement sous nos yeux, de gigantesques tranchants se découpaient devant nous, le roc parvenait ainsi à nous émouvoir parce que soudain il y avait une limite et nous la voyions²⁸ ».

²⁴ « Il en va de la poésie comme de la peinture ».

²⁵ G. E. Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, « Savoir sur l'art », 1990, p. 42; je souligne.

²⁶ Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 23.

²⁷ L'extrême brièveté de cette nouvelle me permet de la reproduire ici dans son intégralité : « Un homme marchait dans le désert. Son rêve le suivait. À mesure qu'il avançait sous le soleil sans ombre, l'homme diminuait de taille. Il prit les dimensions du bloc de pierre que son pied évitait, de la touffe d'herbes épineuses qui poussait entre les cailloux, du grain de sable qui ruisselait dans le creux des dunes. En même temps grandissait son rêve. Il devint peu à peu comme le rocher qui sortait du sol, et la montagne à l'horizon. Quand l'homme eut totalement disparu, son rêve était devenu comme le désert sans fin sous le soleil » (Roland Bourneuf, *Reconnaitances*, Sainte-Foy, Les Éditions parallèles, 1981, p. 12).

²⁸ Danielle Dussault, *L'alcool froid*, Québec, L'instant même, 1994, p. 75.

Donc, dès lors qu'on vise à représenter le paysage, il semble qu'on doive choisir de le raconter, plutôt que de le décrire. À cet égard, on est tenté d'emboîter le pas à Jacques Aumont, qui soutient qu'«[a]ussi faut-il en venir à ce qu'est pleinement l'espace de la représentation : un espace plus globalement saisi, un espace surtout, dont ne sera plus évacuée [...] la charge narrative et la construction d'une diégèse²⁹». Et Besse d'ajouter : « Le paysage est l'inobjectivable, l'irreprésentable. Il ne peut par conséquent être représenté, si cela est possible, que comme en excès par rapport à la représentation. La peinture de paysage authentique est celle qui exprime cet excès même : le paysage est non-savoir³⁰ ».

L'affabulation paysagère

En tant que nouvellière et romancière, j'aime bien croire que je connais la valeur de même que l'inutilité des mots, quand il s'agit de donner à voir. Chaque fois que je tente de *rendre compte* d'un lieu, d'un paysage, d'une vision spécifique, d'une expérience à la fois essentielle et signifiante que je désire intégrer avec justesse à la construction de la diégèse, je me heurte à mon incapacité à recréer une matérialité, à me souvenir *exactement* d'un lieu, que je l'aie jadis fréquenté assidûment ou aperçu fugitivement, dissimulée derrière la vitre d'un autocar. Aussi suis-je étonnée quand on me parle de l'atmosphère de mes textes. De tout ce qu'on y voit. Cela m'inquiète. Je suis même prête à dénoncer l'imposture dont je me serais rendue coupable à mon corps défendant. Car les mots, seuls pinceaux dont je dispose, ne suffisent pas à la tâche. Je suis là, abandonnée sous l'orage, impuissante à « penser la vérité de l'univers³¹ ».

En revanche, si on m'interroge sur les motifs qui me poussent à parler de lieux et de paysages qui ne sont pas « les miens », je ne peux m'empêcher de sourire. De penser au Loch Ness qui ressemble tant au lac Massawippi. À la mer qui fait tanguer l'Hôtel des brumes et que m'ont inspirée les eaux agitées qui baignent les plages du Maine. À la vaste maison de la banlieue de Québec que j'ai évoquée (à quelques retouches près) dans *La cour intérieure*. Si ce « malentendu » persiste, c'est sans doute ma faute. Parce que je raconte une expérience intime, forclosée dans

²⁹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 149; il est vrai que le théoricien du cinéma n'est pas loin derrière une telle prise de position.

³⁰ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 124. Besse décrit ici la posture théorique d'Erwin Straus.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, p. 249.

le temps et l'espace, confondant émotions brutes, souvenirs, rêves, lieux d'enfermement où j'étouffe, ainsi que paysages aux ouvertures vertigineuses. Je n'ai pas la prétention de les recréer, d'en faire surgir les strates, la luminosité changeante ou l'immobilité dans la mouvance du jour déclinant, mais de narrer, avec le plus d'authenticité possible mon propre parcours³², de sorte que je souscris volontiers aux propos de Jaccottet, qui affirme : « Mais je ne veux pas dresser le cadastre de ces contrées, ni rédiger leurs annales : le plus souvent, ces entreprises les dénaturent, nous les rendent étrangères ; sous prétexte d'en fixer les contours, d'en embrasser la totalité, d'en saisir l'essence, on les prive du mouvement et de la vie³³ ».

S'il est juste de prétendre qu'«[o]n ne peut exprimer, même dans le langage le plus poétique, l'intimité du réel³⁴», s'il s'avère que l'espace, tel que défini par Kant en tant qu'intuition *a priori* relevant de la sensibilité pure, ne peut être expérimenté dès lors qu'il est transformé par le langage, on peut tout de même parler d'intimité *avec* le langage. C'est de ce rapport-là qu'il faut user dans le rendu littéraire du paysage. Le tableau, lui, peut à tout le moins partager avec son modèle les formes, les couleurs et une illusion de profondeur. En littérature, l'illusion se situe à un autre niveau : « ce que la description [littéraire] nous montre, c'est le déroulement ou le surgissement du film intérieur qui tantôt accroche des éléments du réel, tantôt suscite un spectacle fictif qui concrétise en images un monde d'appels, d'émotions, d'affinités³⁵ ».

Elle me plaît, cette idée de *spectacle fictif*, car lorsque j'écris, je me raconte à moi-même le paysage tel que je l'ai vu ou, plutôt, tel que j'en ai reçu le cadeau. Tel que j'ai envie de m'en souvenir. Je vais parfois consulter mon album de photos de voyage, mais je n'en vois finalement pas l'intérêt, encore moins la nécessité. Les photos ne dégagent aucune chaleur, n'émettent pas de bruit et n'ont pas d'odeur, alors que la fiction que je peux construire à même l'expérience d'un paysage est virtuellement peuplée de ces phénomènes : « Le paysage est un signe, ou un ensemble de signes, qu'il s'agit alors d'apprendre à déchiffrer, à décrypter, dans un effort d'interprétation qui est un effort de connaissance, et qui va donc

³² À mon sens, l'authenticité, dans la fiction, n'exclut pas le mensonge. Du moins, pas celui qui vise à donner plus de cohésion au réel.

³³ Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 10.

³⁴ Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 109.

plus loin que la seule jouissance, que la seule émotion. L'idée donc qu'il y aurait à lire le paysage³⁶. Et, partant, à l'écrire...

Je n'ai pas eu besoin de marcher dans la lande pour écrire «Men of the Moors». Je l'ai vue et cela m'a suffi. Quant à la bruyère en fleurs, j'en ai contemplé le spectacle sur une carte postale achetée dans une boutique de Hutton-le-Hole. C'est surtout ce que j'ai entendu à son sujet qui a déclenché en moi un long processus où l'imaginaire et le vécu ont fini par se confondre : quand la bruyère est détremmée, on peut s'y enfoncer et en rester prisonnier, comme dans des sables mouvants. Cela m'a rappelé un passage des *Misérables* de Victor Hugo ou, encore, une scène particulièrement traumatisante, tirée d'un vieux film en noir et blanc, visionné alors que j'étais petite. Dans cette scène, un homme s'enlisait sous les yeux d'un autre, le second ne cherchant nullement à secourir le premier, la caméra ayant le scrupule de cadrer le tout en plan demi-ensemble. Je crois me souvenir que cet homme, celui que la boue avait définitivement réduit au silence, avait des choses à se reprocher, mais je n'ai pas oublié cette image troublante, que la guide touristique avait ravivée en parlant de la bruyère, devenue pour moi «avide de voyageurs égarés».

Chaque fois qu'un paysage se concrétise dans mon esprit et que je tente de le restituer sur papier, je ne parviens qu'à en tisser quelques fils épars, à même la trame d'un récit plus ou moins lacunaire. Je résiste généralement à la tentation de la description à visée exhaustive, probablement parce que le procédé me paraît vain. Que, dans la nouvelle, il ne ferait que ralentir l'action. Mais aussi, et surtout, parce que je crois que l'évocation, la suggestion, évite d'enfermer le paysage dans une vision nécessairement réductrice, c'est-à-dire la mienne : «Le paysage [...] n'est à personne. Et s'il y a à préserver quelque chose, ce serait plutôt la liberté d'un regard, d'une évaluation, bref, de la pensée elle-même et du rêve³⁷». À maintes reprises, j'ai assisté, passive, au déploiement d'un certain nombre de splendeurs naturelles (et surnaturelles), mais je dois admettre que je n'ai pas toujours été réellement, c'est-à-dire physiquement, au rendez-vous. Encore que, à l'instar de ma protagoniste, je me sois déjà perdue dans les bois, de sorte que la peur racontée dans «Men of the Moors» tient bien à quelque chose de *vrai*. De

³⁶ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 98; le souligné est dans le texte.

³⁷ Françoise Chenet, «Je trouve beau ce», F. Chenet (dir.), *op. cit.*, p. 11.

même, la crainte d'être surprise dans une position de détresse par des inconnus m'habite, comme elle hante nombre de femmes. C'est sans doute pour exorciser cette peur inculquée depuis l'enfance que j'ai choisi de faire de mes hommes de la lande des êtres fondamentalement bons et que j'ai préféré troquer la lande, en tant que paysage maudit³⁸, pour un lieu de pèlerinage et de sérénité.

La distance, dans l'espace et dans le temps, par rapport à un paysage permettrait également de mieux le raconter, à défaut de le représenter. À ce sujet, Roger note que «la notion même de paysage semble échapper aux paysans qui, plus proches que quiconque du pays, seraient d'autant plus éloignés du paysage³⁹». Un regard neuf, même s'il n'est jamais tout à fait vierge, autorise le paysage à naître, à grandir et à se déployer. Son artialisation devient possible du simple fait qu'il ne souffre ni de son caractère utilitaire (agriculture, élevage, exploitation minière) ni de l'habitude qui rend paresseux l'esthète en nous tous⁴⁰. De cette «découverte» peut sourdre une intrigue, un personnage, une traversée du miroir. C'est là une forme légitime d'appropriation : «Le paysage est expression, et plus précisément expression de l'existence. Il est porteur d'un sens, parce qu'il est la trace spatiale de la rencontre entre la Terre et le projet humain⁴¹». Écrire son expérience du lieu, du paysage, constitue une manière de donner un sens à ce qui, à première vue, n'en a pas. Le paysage a le sens qu'on lui prête, et son récit permet de fouiller l'humus, de débusquer des morceaux de vérité sous chaque racine, derrière chaque ombre, chaque cathédrale de feu et de pierre.

Enfin, à l'expérience immédiate du paysage peut aussi se greffer le désir de raconter son «rêve» : soit la façon dont on aurait aimé le visiter, éveillé, soit la manière dont on le fréquente la nuit, quand le sommeil paradoxal ouvre les vannes et que déferlent, dans une suite dépourvue de logique, paysages démesurés et personnages à la fois familiers et étranges, puisque «[t]out se passe [...] comme s'il existait parfois dans le rêve une manière d'espace libre — que nous dirons aussi

³⁸ Comme dans *L'ensorcelée* de Jules Barbey-d'Aurevilly.

³⁹ Alain Roger, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰ J'ai déjà habité une maison «avec vue». Or, au bout de quelques années, soit parce que je ne disposais plus du temps nécessaire à sa contemplation, soit parce que mes yeux s'étaient faits au paysage, j'étais devenue indifférente à tout ce que l'horizon pouvait offrir.

⁴¹ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 140.

transitionnel — où des combinaisons, très compliquées selon le temps et l'espace, d'images oniriques porteuses des désirs partiels du rêveur, peuvent *donner représentation*⁴²».

Je n'ai pas oublié ce rêve où, flottant à la dérive sur une rivière d'argent, je contemplais, béate, une forêt de bouleaux à l'écorce grise et au feuillage rose. Je n'ai jamais retrouvé toutes ces nuances de gris et de rose dans le réel, encore moins dans la forêt laurentienne, pas plus que je n'ai mis les pieds en Lituanie, pays où je me trouvais dans le songe⁴³. Je ne crois pas que je trouverais une telle essence de bouleaux en Lituanie, mais si je revenais à ce paysage un jour, à *mon* paysage, c'est dans un récit où la forêt sauve des eaux que je souhaiterais l'expérimenter de nouveau.

Lorsque j'écris le paysage, cet «*ensemble de valeurs ordonnées dans une vision*⁴⁴», je n'aspire donc pas à le représenter, mais à le «revisiter», c'est-à-dire à l'inventer encore et encore, dans la mesure où les mots, *mes mots*, y consentent, quitte à osciller «entre ce que le texte offre de possibilités et ce qu'il impose de restrictions; un mouvement, une hésitation entre le fait que le langage élabore l'illusion et le fait qu'il l'efface presque en même temps⁴⁵».

La clé langagière, lourde et ouvragée, peut donner accès au jardin, à la grotte, aux étendues rageuses de la mer, à la montagne, à l'ensemble des paysages. La peinture et le cinéma ont peut-être formé mon œil. L'ont pour ainsi dire dressé. Le rêve, à l'état de veille ou de sommeil paradoxal, en reconfigure, en personnalise la visée. Ainsi, dans le brouillard, le paysage se déforme. Devient anamorphose. Il a disparu mais, mystérieusement, il semble qu'on arrive tant bien que mal à s'y retrouver.

⁴² Jean Guillaumin, *Le moi sublimé. Psychanalyse de la créativité*, Paris, Dunod, «Psychismes», 1998, p. 134; le souligné est dans le texte.

⁴³ C'est en lisant *Le paysage et la mémoire* de Schama (*op. cit.*) que j'ai découvert la valeur symbolique de la forêt chez le peuple lituanien. Il s'agirait là d'un mythe consolateur où la nature sylvestre est durable, malgré les guerres et l'industrialisation. Je me souviens que ce rêve (préalable à la lecture de Schama), bien sûr avait eu chez moi un effet lénifiant...

⁴⁴ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, «Quadrige», 2002, p. 8. Le souligné est dans le texte.

⁴⁵ Jacques Carion, *Julien Gracq et la poétique du paysage*, Tournai, La renaissance du livre, «Paroles d'aube / Conférence des "Midis de la poésie"», 2002, p. 16.