

BENOIT DOYON-GOSSELIN

D'EXILS ET D'ERRANCES

SUR QUELQUES PAYSAGES DANS DES ŒUVRES ACADIENNES
CONTEMPORAINES

51 La question du paysage dans les arts visuels et la littérature acadienne pourrait à première vue sembler une préoccupation d'une autre époque. Deux raisons suggèrent ce raisonnement. D'une part, l'idée même du paysage, dans sa forme la plus classique, est liée à un cadrage. Que ce soit la toile d'un peintre, une photographie ou encore, dans sa forme la plus populaire, la carte postale, le paysage iconographique est tributaire d'une certaine fixité. D'autre part, la représentation du paysage existe souvent plus pour les autres que pour soi-même. Par exemple, ce que bon nombre de Français souhaitent voir et lire de l'Acadie, c'est la mer, les pêcheurs, le territoire reconquis¹. De leur côté, les vacanciers à Shediac iront peut-être voir l'Île-aux-puces à Bouctouche, qui offre un paysage réel du *Pays de la Sagouine* sorti tout droit de l'imaginaire d'Antonine Maillet.

52



(tripadvisor.ca)

- 53 Certes, il ne faut pas généraliser, car ce constat n'est pas unique à l'Acadie, mais certains mythes restent tenaces. Cette représentation du paysage a surtout rapport à l'Acadie collective, comme groupe plutôt homogène du point de vue de l'autre. De la même façon que plusieurs croient que tous les Acadiens parlent chiac, on semble plus intéressé par le paysage du [Village historique acadien](#) qui finit par nous conforter dans notre vision d'une Acadie folklorique. Dans le même ordre d'idées, un ouvrage intitulé *Le pays d'Acadie* (1980) offre tous les clichés (dans les deux sens du terme) de cette Acadie de la mer, de la terre et de la religion. Seuls quelques poteaux électriques perdus dans le décor nous indiquent que l'électricité et, pourquoi pas, la musique rock² existaient dans les années 1970 en Acadie. Ces paysages plutôt consensuels, presque exigés par le regard de l'autre, contribuent à limiter le mouvement, à fixer l'Acadie dans un paysage de carte postale.
- 54 Pourtant, plusieurs œuvres contemporaines acadiennes dans le domaine de la photographie et de la littérature se réapproprient le paysage, soit en superposant des images, soit en préconisant l'idée du paysage en mouvement. Cette réappropriation se construit selon la perspective individuelle de l'artiste ou du narrateur. Le paysage devient partie prenante de l'identité, de l'intimité des protagonistes, et ne se rattache pas à la vision exogène de l'Autre. En partant d'une brève réflexion sur une exposition de photographies d'Herménégilde Chiasson intitulée *Paysages* (2015), je souhaite montrer comment le paysage sert de faisceau de sens dans la nouvelle « Kilométrage » faisant partie du recueil *Sorta comme si on était déjà là* de Pierre-André Doucet (2012³) et dans la pièce de théâtre *Les trois exils* de Christian E. de Philippe Soldevila et Christian Essiambre (2013⁴). Les deux œuvres mettent en scène un personnage au volant d'une voiture effectuant un voyage de Montréal à Moncton. Comme le paysage est tributaire du déplacement, donc du mouvement, le cadre d'une photo ou d'une peinture se trouve en l'occurrence remplacé par la vitre d'une voiture, devenant la perspective privilégiée des deux narrateurs. Si ce corpus hétéroclite étonne d'emblée – arts visuels, nouvelle et pièce de théâtre –, il se justifie par au moins deux raisons

complémentaires. En Acadie, les écrivains sont d'abord et avant tout des artistes qui n'ont pas d'autres professions. Dans d'autres milieux minoritaires au Canada, les écrivains ont souvent occupé une profession libérale ou œuvraient dans le domaine de l'enseignement avant d'arriver à l'écriture plus tard, parfois à la retraite. Au Nouveau-Brunswick, la majorité des écrivains francophones n'ont pas d'autres statuts que celui d'artiste. Dans le même ordre d'idées, un nombre considérable d'écrivains en Acadie pratiquent au moins deux formes artistiques⁵. En ce qui concerne notre corpus, Herménégilde Chiasson demeure l'artiste multidisciplinaire emblématique et sa poésie se rapproche beaucoup de ses travaux en arts visuels, au cinéma et au théâtre. Sa réflexion sur le paysage et sur l'espace acadien se retrouve dans toutes les formes artistiques pratiquées : poésie, cinéma, théâtre et peinture. De son côté, Pierre-André Doucet, avant d'avoir commis un premier recueil, est surtout connu comme pianiste et chambriste. Dans une moindre mesure, Christian Essiambre est d'abord un comédien qui a choisi de se tourner vers l'écriture dramaturgique afin de mettre en scène sa biographie fictive. Bref, pour de nombreux artistes acadiens, les formes d'arts pratiquées sont multiples et souvent intrinsèquement liées entre elles, allant de la peinture à la littérature en passant par la photographie et la musique.

Le paysage en question

- 55 Dans un ouvrage intitulé *Paysage et système*, Vincent Berdoulay et Michel Phipps expliquent que « si la notion de paysage a reçu des acceptions très diverses, elle est liée à une certaine façon pour l'homme de se représenter son environnement et de se situer par rapport à lui » (1985 : 10). Pourtant, comme je l'ai esquissé dans l'introduction, la question du paysage en Acadie a souvent été abordée selon une approche collective. On a longtemps témoigné d'un paysage collectif souhaité ou désiré par les autres. Les codirecteurs d'un collectif intitulé *Paysages en perspective* affirment à ce propos que « l'enjeu du paysage ne peut exister sans que les qualités initiales d'un lieu [...] ne se traduisent en valeurs pour un groupe social donné et dans un espace-temps donné » (Poullaouec-Gonidec, Domon et Paquette, 2005a : 7). Cependant, l'enjeu collectif n'est pas une condition *sine qua non* et dans les trois cas qui nous occupent, le regard ou plutôt la perspective associée aux différents paysages demeure foncièrement liée à une vision individuelle. Cela dit, il faut toujours garder à l'esprit qu'un regard individuel peut être à l'origine d'une représentation paysagère qui se verra ensuite attribuer collectivement des valeurs. L'œuvre d'Antonine Maillet demeure peut-être le meilleur exemple de l'affirmation d'un point de vue individuel auquel le lectorat a accordé des valeurs collectives.
- 56 Entre l'idée du paysage comme formes matérielles du territoire chère aux géographes et l'idée du « paysage comme une manifestation culturelle » (Poullaouec-Gonidec, Domon et Paquette, 2005b : 20) il y aurait, selon Philippe Poullaouec-Gonidec, Gérald Domon et Sylvain Paquette, une troisième posture qui permettrait d'aborder « le paysage comme étant d'abord et avant tout un concept de qualification sociale et culturelle du territoire » (2005b : 35-36). Comment Herménégilde Chiasson qualifie-t-il le territoire

acadien ? Sur la route de Montréal à Moncton, à quoi sert le paysage pour le narrateur de Pierre-André Doucet ? Est-ce que Christian E., de manière consciente ou inconsciente, qualifie ou disqualifie le paysage en comparant par exemple le paysage urbain au paysage rural ? Quelles sont les valeurs associées à l'appréciation du paysage selon le point de vue ludique ou introspectif des personnages ? En fait, le paysage, en raison de sa composante visuelle, est d'abord perçu et parfois vécu. Comme le souligne Vincent Berdoulay, « [l]e paysage est donc, à bien des égards, un ensemble de signes. [...] Il s'agit alors d'élucider un système de rapports entre signes, les objets auxquels ils renvoient et leurs interprétants » (1985 : 141). Un dernier élément théorique mérite d'être soulevé. Dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau mentionne que « [t]oute paratopie, minimalement, dit l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie" » (2004 : 86). La paratopie peut se décliner de différentes façons : familiale, sociale, sexuelle ou temporelle. Pour les créateurs acadiens, il semble plutôt que la paratopie prépondérante soit spatiale, c'est-à-dire « celle de tous les exils : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place » (2004 : 87). Cette paratopie presque inhérente à la littérature acadienne se trouve dans la nouvelle de Doucet et de façon encore plus prégnante dans la pièce de théâtre de Soldevila et d'Essiambre. En fait, il faudrait peut-être parler dans ce dernier cas de paratopie paysagère. Cette ligne directrice guidera la suite de ma réflexion.

Recadrer le paysage

- 57 Du 9 janvier au 4 février 2015, la [Galerie 12](#) de Moncton proposait une nouvelle exposition de l'artiste multidisciplinaire Herménégilde Chiasson. Intitulée *Paysages*, l'exposition contient sept œuvres qui mélangent photographies, peintures et textes. Dans le document d'accompagnement, Chiasson écrit :
- Il faut voir aussi que le paysage n'est pas un sujet de prédilection chez les artistes acadiens qui y ont sans doute vu une régression vers une époque plus romantique où les êtres humains voyaient dans la nature une dépendance dont nous nous éloignons de plus en plus pour lui préférer un décor urbain fabriqué et plus facilement contrôlable (2015).
- 58 Artiste de la modernité, Chiasson ajoute : « C'est sans doute ce deuil du paradis perdu qui a fait en sorte que le paysage n'apparaît que rarement dans les œuvres d'art acadiennes que ce soit en littérature ou en peinture » (2015). Dans sa forme plus conventionnelle, il est vrai que le paysage est moins présent, mais pendant la période contemporaine, on peut relever une relecture du paysage à laquelle participe l'exposition de Chiasson. Ainsi, certaines œuvres mélangent photographie et texte pour offrir ce que l'on pourrait appeler des paysages-poèmes.



(photo de l'auteur, avec autorisation de l'artiste)

§10 À la manière d'un papyrus se superpose sur la plage et l'eau un extrait de texte qui déborde d'un cadre rectangulaire. Le paysage est brouillé et le texte demeure à l'avant-plan : « cela ressemblait d'assez / mais dans son esprit il en revenait tou / à cette image essentielle ».

§11 Dans une autre œuvre, des photographies d'arbres sont intercalées entre des traits verticaux dont la couleur et la texture se rapprochent en fait de la nature. À force de regarder l'œuvre, le paysage devient flou et on se demande si la peinture prolonge le paysage ou au contraire, si les teintes de vert au pied des arbres sont peintes.

§12



(photo de l'auteur, avec autorisation de l'artiste)

§13 C'est cependant la dernière œuvre de l'exposition qui détourne carrément

l'idée de paysage dans sa forme matérielle pour plutôt mettre de l'avant le paysage culturel acadien. Il s'agit ici de représenter la culture dans sa forme matérielle, dans son support physique.

§14



(photo de l'auteur, avec autorisation de l'artiste)

§15

Cette œuvre représente une bibliothèque qui comprend uniquement des livres publiés par des auteurs acadiens. Les deux photographies sont insérées dans une suite de traits verticaux, traits qui rappellent autant l'écorce des arbres que le dos de livres anciens. Le lien entre le paysage forestier de l'Acadie et le paysage culturel est donc complet. L'arbre sert de matière première pour le papier, support physique du livre.

§16

Plus important encore, l'exposition permet de remettre en question la fonction « carte postale » de l'Acadie à l'aide d'un renversement du motif du cadre. En effet, dans les représentations des paysages traditionnels de l'Acadie, autant sur les cartes postales que dans les livres de photographies, le cadre est très large pour englober l'étendue de l'océan, la côte, la forêt dense, etc. D'ailleurs, il est souvent question de l'Acadie de la mer ou de l'Acadie des terres et des forêts, comme s'il s'agissait de blocs monolithiques presque immuables. Chiasson décide plutôt de réduire le cadre. Ce n'est pas la forêt acadienne qui importe, mais les arbres rapprochés dans leur verticalité. Ce n'est pas la vaste plage touristique qui permet de construire le sens, mais une plage brouillée qui devient page d'écriture. Surtout, l'idée d'une bibliothèque tout en hauteur avec ses longues rangées de livres est évacuée au profit d'une seule étagère compacte dont les livres sont plus grands que nature. Dans cette exposition, Chiasson offre sa réinterprétation toute personnelle du paysage. Il recadre certains paysages typiques afin de ne pas offrir une représentation réductrice de l'Acadie. Pour lui, le territoire physique ne peut exister sans les mots alors que pour Pierre-André Doucet et le duo Soldevila-Essiambre, le paysage ne peut exister sans le mouvement et l'introspection.

L'aller-retour Montréal-Acadie

- §17 Dès la fin des années 1980, Herménégilde Chiasson, alors documentariste prolifique, avait noté l'importance des allers-retours des Acadiens entre la Péninsule acadienne et Montréal. Dans *Le taxi Cormier* (1989), Chiasson propose un voyage en compagnie de cinq passagers ayant pris place dans ce taxi qui, depuis plusieurs décennies, fait la navette entre la Péninsule acadienne et Montréal. Des étrangers partagent ainsi un véhicule durant une dizaine d'heures et discutent pendant que le paysage, passif et discret, défile derrière eux. De nos jours, alors que de nombreux Acadiens font des allers-retours dans l'Ouest canadien en avion pour le travail, deux catégories d'individus font régulièrement la route de l'Acadie vers Montréal ou l'inverse : les étudiants et les artistes. Que ce soit pour continuer jusqu'à l'université d'Ottawa ou alors pour une tournée de promotion dans les médias, les étudiants et les artistes, en groupe mais plus souvent seuls, passent de nombreuses heures dans leur voiture.
- §18 Dans *Sorta comme si on était déjà là*, de Pierre-André Doucet, la première nouvelle du recueil met justement en scène un voyage en voiture en solitaire entre Montréal et Moncton. Intitulée « Kilométrage », la nouvelle commence *in medias res* alors que le narrateur Mathieu, qui habite à Montréal avec son amoureux Luc, reçoit un appel de Simon (son ex-chum) dont le père vient de mourir. Mathieu décide donc de prendre l'avion pour Moncton dès le lendemain matin. Attendant l'autobus de ville pour revenir chez lui, Mathieu observe le paysage urbain : « Je me laisse ensorceler par les feux de circulation ; des lumières vibrantes, une constellation passant du rouge au vert au jaune au rouge au vert au jaune au rouge au vert » (S : 14). Ce paysage électrique laissera lentement sa place à d'autres images plus dépouillées.
- §19 Se faisant refuser l'accès à l'avion en raison d'un retard, le narrateur n'a d'autre choix que de louer une voiture. Après ce préambule, la nouvelle est divisée en de courts chapitres qui marquent l'endroit et le kilométrage où se trouve Mathieu : « Montréal. 0 KM » (S : 17), « Rivière-du-Loup. 429 KM » (S : 26), etc. S'ensuit alors le long périple automobile sur la transcanadienne pendant lequel, dès Drummondville, le paysage urbain finit par contaminer le ciel de la route : « [L]es étoiles s'épuisent peu à peu – elles se font taire par les réverbérations lumineuses urbaines, au loin. Le bleu profond du ciel se dégrade peu à peu vers le gris, le blanc » (S : 20). Perçues à travers la vitre d'une voiture, qui devient le cadre ou les limites de la perspective, les couleurs de la ville rouge, vert, jaune luttent pour s'imposer devant le bleu. Il faut également noter que le paysage contemporain se décline sous le signe du déplacement et de la vitesse. En effet, même « [l]e reflet de la lune suit les fenêtres de [l]a voiture en mouvement, l'illuminant, la défiant » (S : 20). L'astre de nuit défie le narrateur à rester réveiller. Le voyage est long, le narrateur est seul et à tout moment, il pourrait ne faire qu'un avec le paysage.
- §20 Comme dans le cas de la lune, le paysage est souvent anthropomorphisé. Luttant contre la fatigue, Mathieu se laisse presque hypnotiser par lui :

Les routes sont énormes, elles englobent le territoire. Elles nous relient, efficaces, épuisantes. [...]

Des bolides me sourient, clignent leurs phares. Mon seul contact avec le

monde. [...]

La monotonie du paysage est entrecoupée de panneaux de signalisation (S : 23).

- §21 Pour le narrateur, le voyage constitue une véritable épreuve, un marathon mécanisé où l'eau est remplacée par le café alors que le sommeil devient son plus grand adversaire. Affronter les paysages, c'est parfois se faire happer par eux et surtout n'avoir personne avec qui partager ses découvertes sauf dans ses pensées. Au 429^e kilomètre, Mathieu décide de poursuivre vers Rimouski au lieu de bifurquer vers le sud pour passer de Rivière-du-Loup vers Edmundston. Mauvais choix, car le paysage s'enneige et la disposition typographique du texte rend d'ailleurs compte de ce changement de décor :

Les flocons s'intensifient, les vents se sont levés, les conditions atmosphériques commencent à s'appauvrir et

les flocons
attaquent
furieux
l'automobile
bourdonne
elle surchauffe peut-être
il serait prudent de m'arrêter
...Teuf (S : 30).

- §22 La redécouverte de certains paysages permet au narrateur de revivre des moments appartenant à sa relation avec Simon, qu'il a longtemps considéré comme le seul grand amour de sa vie. Les paysages cependant ne sont pas vécus en fonction du regard de l'autre. La solitude du voyageur permet une introspection intimement liée aux perspectives que lui offrent les vitres de la voiture. Ainsi, à Bouctouche (1002 KM), alors que « [l]e soleil blanc sue sur la route », Mathieu plonge dans ses pensées :

Mon cœur fait escale à Bouctouche – tu te souviens de la fois qu'on s'y était aventurés, un matin ? Les vagues d'un bleu oscillant entre barbeau et céruléen, indécises, déferlaient calmement, s'épuisant sur le sable des dunes. Les herbes dorées jaillissaient de la lagune, tu me tenais la main... (S : 39).

- §23 Ce paysage idyllique, empreint de nostalgie, laisse croire que tout est encore possible avec Simon. Alors qu'il arrive si près du but, du Moncton de tous les possibles, le paysage du souvenir se brouille, remplacé par le véritable Simon, entraperçu à son insu à travers la fenêtre d'une maison. La notion de paratopie spatiale doublée d'une paratopie familiale prend tout son sens. Mathieu n'a plus sa place à Moncton et surtout n'est plus l'amoureux de Simon qui a décidé de vivre en couple avec une femme à Dieppe. Pour reprendre une expression familière, il n'a plus sa place dans le décor. Le narrateur, confus, choisit de reprendre la route, de poursuivre jusqu'en Nouvelle-Écosse.

- §24 Le paysage final du périple de Mathieu témoigne de ses états d'âme, de son sentiment d'inachèvement. Il n'aura fait que passer à Moncton et à 1542 kilomètres de Montréal, devant la forteresse de Louisbourg, « [l]a mer rassasiée bave de l'écume, régurgitant les résidus de son repas journalier. Le

soleil s'évanouit, cédant à un ciel noir, un noir d'ivoire qui aspire tout, dans lequel [il] [s]e perd [...], infatigable » (S : 45). Il me semble que ce paysage s'oppose parfaitement à celui de Bouctouche paradisiaque en compagnie de l'être aimé. Mathieu, tellement convaincu de revenir à Moncton pour une bonne raison, se retrouve devant un paysage immense, noir comme ses pensées, qui se prépare à l'avaler. Certes, le format de la nouvelle n'offre pas de nombreux paysages signifiants, mais le défilement des kilomètres, des villes et des villages permet parfois au narrateur de plonger dans ses souvenirs. Surtout, le voyage signifie un paysage en mouvement, à l'instar des sentiments qui habitent le narrateur pendant ce même trajet. Le voyage Montréal-Moncton se terminera de façon plus positive pour le personnage de Christian E.

Les paysages limitrophes de Christian E.

§25

Au cours des dernières années, une des pièces les plus marquantes du répertoire acadien est sans aucun doute *Les trois exils de Christian E.*, jouée pour la première fois le 2 décembre 2010 à Moncton. La pièce, écrite par Philippe Soldevila et Christian Essiambre, a été publiée en 2013 chez Dramaturges Éditeurs au Québec. Dans *Les trois exils de Christian E.*, un seul comédien, qui se nomme comme son personnage Christian E., raconte ses déplacements successifs de McKendrick, petit village du nord du Nouveau-Brunswick, à Moncton et Bouctouche dans le sud-est de la province, jusqu'à la capitale culturelle francophone de l'Amérique, Montréal. Si *La Sagouine* arborait le sous-titre « Pièce pour une femme seule », on pourrait dire que *Les trois exils de Christian E.* est une « Pièce pour un homme seul ». Cependant, au contraire du chef-d'œuvre d'Antonine Maillet qui met en scène un personnage qui en évoque d'autres, Christian E. joue une multitude d'autres personnages qui interagissent avec le protagoniste principal. Ces dialogues rapportés avec la mère, la conjointe ou la famille élargie de Christian E. permettent de comprendre que le dernier exil à Montréal ne donne pas les résultats souhaités et qu'il peine à trouver du travail, notamment en raison de son accent. Engagé dans une réflexion qui repose sur les territoires limitrophes que sont le Québec et l'Acadie, Christian E. remet en question ses choix de vie à la lumière d'une tragédie familiale. J'aimerais montrer que la superposition des paysages de l'Acadie et du Québec, qui se décline selon les modalités du village (McKendrick), de la ville (Moncton et par extension Bouctouche) et la métropole (Montréal), affecte fortement la quête identitaire du personnage principal autant sur le plan professionnel que sur le plan personnel. Comment chemine le protagoniste à partir des différents paysages qui s'offrent à lui ?

Je ne reviendrai pas à Montréal

§26

Considérons autrement l'expression « scène d'exposition ». On le sait, au théâtre classique, il s'agit en général des premières scènes ou même du premier acte. Une autre définition de l'exposition consiste en l'orientation d'un

bâtiment par rapport à la lumière ou au soleil. La première scène des *Trois exils* nous fait découvrir le personnage de Christian avec comme seul décor une chaise. Debout, « [i]l est immobile, dans une exigeante position physique qu'il s'efforce de maintenir » (TE : 13), précise la didascalie qui ouvre la pièce. Il répète une routine, c'est-à-dire qu'il pratique un exercice de mime en associant des mots à ses positions : « Racines. (...) Fleur. (...) Pétale. (...) Tige » (TE : 13). Cependant, il est incapable de maintenir la position de la tige et ne peut rester en équilibre. Il s'agit du paysage originel, une fleur esseulée, fragile, dont l'existence reste pour le moins incertaine. Se pourrait-il que le manque d'équilibre de Christian E. soit directement lié à une exposition lacunaire au soleil ? Pour le moment, gardons en tête ce paysage initial auquel correspondra la fin de la pièce.

§27 La première partie de la pièce, qui en comprend trois, se déroule à Montréal, métropole dans laquelle Christian E. tente de percer comme comédien. Rapidement, le spectateur comprend que rien ne fonctionne, car Christian a seulement décroché une audition pour une publicité et qu'il n'a finalement pas obtenu le rôle. Dérangé par le téléphone alors qu'il pratiquait sa routine florale, Christian tente de rassurer sa mère. Il lui indique qu'il ne sait pas s'il fait beau dehors, car il n'est pas encore sorti. Une didascalie offre une première indication quant à la perspective de Christian à Montréal : « *Il se déplace sur le côté et regarde dans ce que l'on imagine être une fenêtre. La fenêtre semble haute. On devine qu'il habite un sous-sol* » (TE : 15). Le concept de paysage s'avère intimement lié à celui de perspective. On conçoit aisément que regarder la ville du haut d'une montagne ou d'un gratte-ciel diffère de ce qu'offre au regard une petite fenêtre d'un demi-sous-sol. Christian explique à sa mère qu'il voit seulement des mollets et il ajoute : « Quand je les vois passer tout nus, ben j'me dis qui fait beau » (TE : 15). Ainsi, le cadre restreint de la fenêtre présente une perspective tronquée du paysage. D'ailleurs, il ne peut même pas préciser s'il s'agit de mollets d'homme ou de femme, « soit une fille mal "*shavée*" ou un gars a'ec pas beaucoup de poil *anyway* » (TE : 15). Réciproquement, le soleil pénètre difficilement dans le petit appartement, ce qui symboliquement nuit à la stabilité de la fleur mimée. Par ailleurs, « [...] la fenêtre, en ce qu'elle est là toute prête à recevoir l'image cadrée d'un paysage, est-elle l'outil paysager par excellence, l'instrument parfait de sa possibilité même » (Cauquelin, [1989] 2002 : 123).

§28 Entre la conjointe de Christian E. qui poursuit un stage en médecine et les insuccès de ce dernier dans le domaine artistique, le comédien passe le plus clair de son temps dans un jeu vidéo immersif en ligne et discute avec ses compagnons d'armes virtuels. Pour Anne Cauquelin,

[l]'environnement virtuel où vous entrez muni de casque et de gants, non seulement sont des éléments réels du monde où nous habitons, mais encore jouent leur rôle d'apprentissage, comme il en était naguère de l'art pictural, déterminant alors *un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision, autrement dit : un paysage* ([1989] 2002 : 8).

§29 Dans le jeu vidéo, à la suite de quelques mauvais choix, Christian E. et ses deux acolytes se retrouvent coincés dans une caverne. Ils estiment que cela prendra douze heures pour en sortir, mais au final, le protagoniste affirme que « ça fait trois jours qu'on est pognés dans l'cul d'une caverne à s'battre dans l'noir a'ec

des démons pis des *dwarfs* [...] » (TE : 23). Ainsi, le paysage virtuel de la caverne obscure, perçu à travers une autre vitre, celle de l'écran de la télévision, sert de mise en abyme à la réalité de Christian coincé dans la caverne de son demi-sous-sol. Il me semble qu'il s'agit là d'une réécriture de l'allégorie de la caverne de Platon. Christian E. est prisonnier dans l'imaginaire du jeu et dans la réalité de Montréal. Il croyait accéder au monde du théâtre dans la métropole, mais demeure seul dans sa caverne.

530 La première partie de la pièce se conclut avec une chicane entre Christian et sa conjointe. Comme il s'ennuie seul dans l'appartement, Isabelle lui suggère d'aller se faire des amis. Dans une tirade fort sarcastique, il n'est pas anodin que Christian se rende dans le métro, un autre paysage sous la terre, fabriqué par l'homme cette fois, pour tenter de trouver un nouvel ami. Même si deux millions de personnes habitent Montréal, Christian demeure invisible, personnage anonyme qui se fond au paysage. Il finira par offrir de l'argent pour se faire péter les dents par n'importe quel passant : « COME ON, Y A PERSONNE ICITTE À MONTRÉAL QUE ÇA Y TENTE DE ME PÉTER LA YEU/ » (TE : 34). Ainsi, le paysage urbain de Montréal se définit par la noirceur souterraine, profondément dystopique. Il est clair que cette première partie offre une véritable paratopie paysagère. Que ce soit dans son demi-sous-sol, dans le métro ou plus largement à Montréal même, Christian E. n'est pas à sa place, tel un parasite anonyme.

Le paysage de l'enfance

531 En apprenant qu'un de ses cousins semble disparu, à la fin de la première partie de la pièce, Christian décide de retourner dans son village natal. Il faut comprendre que Christian fait partie d'un groupe de quatre cousins, nés de quatre sœurs pendant la même semaine. Toute son enfance, il a grandi en compagnie de ses trois cousins. Le spectateur apprend aussi qu'il y a une dizaine d'années, le cousin préféré de tous, Jeff, a disparu dans le bois sans laisser de traces. Dix ans se sont donc écoulés entre la disparition de Jeff et celle de Marc qui monopolise à présent Christian et la famille élargie. Comme le dit Christian : « Toue not' enfance, quand on était avec Jeff, on avait l'impression d'être à la bonne place... au bon moment » (TE : 40). Par exemple, le lendemain d'une fête dans le bois, alors que les quatre garçons sont adolescents, Jeff fait découvrir à ses cousins un paysage hors du commun, un paysage euphorique qui marque les souvenirs de jeunesse :

On a marché à peu près 'a moitié d'la journée... pour s'ortrouver, les quat' cousins, devant 'a plus belle chute qu'on avait jamais vue d'not' vie. Juss assez creuse pour qu'on « peuve » aller en arrière, une pool à truites en bas, une genre de p'tite plage sul côté. (...) C'est là, à ' place que tout l'monde appelle encore aujourd'hui « les Falls à Jeff », qu'on a passé la moitié d'nos étés à s'baigner, à pêcher, à faire des p'tits feux pis à s'conter nos *shots*... tutes-seuls au monde (...) (TE : 44).

532 Dans cet exemple, « le paysage semble traduire [...] un rapport étroit et privilégié avec le monde, représente une harmonie comme préétablie, hors de question, impossible à critiquer sans sacrilège » (Cauquelin, [1989] 2002 : 19). L'utilisation des points de suspension, entre parenthèses, marque un temps,

un temps de réflexion et surtout un temps de contemplation. Le rappel de ce paysage idyllique de l'enfance s'oppose évidemment au paysage urbain de Montréal. Comme le souligne Anne Cauquelin, « le paysage est lié à trop d'émotions, à trop d'enfances, à trop de gestes déjà et, semble-t-il, toujours accomplis » ([1989] 2002 : 22). Ces chutes permettent d'imaginer le temps qui coule et la distance entre la solidarité de jeunesse des quatre cousins qui se sont éloignés les uns des autres à l'âge adulte. La deuxième partie de la pièce se termine ainsi, alors que Christian décide de faire la route de McKendrick à Moncton en passant par Caraquet pour tenter de trouver des indices sur la disparition de Marc.

Observatoire routier et promontoire théâtral

- §33 Anne Cauquelin a bien montré qu'il ne faut pas confondre le concept de paysage avec celui de nature. Elle note que « le paysage n'est pas la nature mais sa "fabrique", et en tant que telle obéit aux lois d'une production d'inspiration langagière » ([1989] 2002 : 105). Le long de la route, Christian observe le paysage à travers les vitres du camion de son père. La didascalie indique d'ailleurs qu'il « *regarde de part et d'autre de la route le paysage qui défile* » (TE : 49). S'ensuit une longue description d'une page qui entremêle souvenirs intimes et comparaisons populaires. Par exemple, il voit « [a]u loin, le moulin d'Belle-Dune qui *fuck* le paysage » (TE : 49). Puis, le mont Sugarloaf est comparé à un « immense Homer Simpson couché sul dos, la bouche ouverte » (TE : 49). À Lorn, « les deux bretelles de chaque bord [...] ont d'air d'une immense banane 'pluchée dans ' montagne » (TE : 49). Rendu à Grande-Anse, Christian voit, « ben cachée derrière la forêt, plein d'p'tites plages creusées dans l'roc, tout l'long d'une grande falaise, comme si qu'la mer avait pris des p'tites bouchées d'dans » (TE : 49). Il s'agit encore une fois de paysages euphoriques que Christian avait plus ou moins oubliés à Montréal. Son voyage se fait, rappelons-le, sur le mode de l'introspection. Plus il découvre le paysage, plus il pense à ses années d'exil loin des siens, dans un va-et-vient entre le passé et le présent. Il entretient des idées préconçues sur le passé de sa famille et sur le destin de ses cousins. D'ailleurs, alors qu'il ramasse Daniel à l'aéroport, le seul cousin encore vivant, Christian croit tout savoir sur la mort de Jeff et sur celle de Marc. Toutes ses suppositions, fondées en partie sur ses retours fictifs dans le passé, sont détruites par le discours de Daniel :

Sais-tu quoi faire tu l'sais pas ? (...) Parce que t'étais pas là, *man*. Parce que t'étais parti faire ton HOSTIE d'clown pour faire rire des inconnus, pendant qu'tes cousins – pendant qu'ta propre famille – était en train d'« dealer » a'ec la mort de /... a'ec la mort de Jeff. (...) C'est toi qui nous as lâchés. C'est TOI qui nous a crissés là (TE : 77).

- §34 Sur le chemin du retour, de Moncton à McKendrick, Christian propose d'arrêter au Pays de la Sagouine, question de revoir les amis avec qui il a partagé la scène pendant huit ans. Cependant, au lieu d'assister à la représentation avec le public, Christian entraîne son cousin au deuxième étage de la cabane des musiciens. Il faut noter que Christian ouvre une vitre afin de se rendre sur le toit. Ainsi, contrairement au paysage du Montréal et celui de la

route, aucune fenêtre ne sépare le protagoniste du paysage. En faisant exploser le cadre, les limites du champ de vision, Christian et son cousin accèdent à une nouvelle possibilité. Ce point de vue privilégié auquel peu de gens ont accès permet de superposer, ou plutôt de fusionner deux paysages limitrophes : celui des arts de la scène et celui du Nouveau-Brunswick intime : « En avant d'nous aut' : la grand place, pleine à craquer, comme un 15 août. (...) Au bout : mes chums qui montent sua scène [...] En arrière : un soleil qui brille ; qui plombe la rivière Bouctouche... qui scintille avant d'aller se jeter dans ' mer » (TE : 79). Cette fusion de la passion (théâtre) et de l'émotion (paysage du Nouveau-Brunswick), impossible à Montréal, rend Christian heureux et songeur en même temps. Il prend conscience de ses racines acadiennes, liées à des paysages précis, et réalise que, même dans la métropole, à la veille d'une audition, une partie de lui restera toujours ancrée à McKendrick et Bouctouche.

535 À la fin de la pièce, alors qu'il termine l'éloge funèbre de son cousin Marc, Christian explique pourquoi il a raconté cette histoire, « celle des quat' cousins, nés de quat' sœurs en sept jours » (TE : 81). Puis, il refait une dernière fois l'exercice de mime qu'il ne réussissait pas à l'ouverture de la pièce. Cependant, à chaque mouvement, au lieu de nommer une partie de la fleur, il dit plutôt le nom des quatre cousins, en terminant évidemment avec Jeff. La didascalie finale confirme que la fleur n'est plus seule et fragile et que les racines originelles sont liées à la famille : « *Bien enraciné au sol, il parvient enfin à se tenir en équilibre dans la position de la tige. Quand le noir se fait, il est encore en équilibre sur le bout des pieds* » (TE : 82). La fonction imaginante du théâtre permet de comprendre que Christian E. n'est pas véritablement une fleur unique dans le paysage, mais qu'il fait plutôt partie d'un tout familial. À ce sujet, la pièce *Les trois exils de Christian E.* me semble un autre exemple probant de paratopie créatrice. Pour Dominique Maingueneau, « l'appartenance au champ littéraire n'est [...] pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, [il] la nommer[a] paratopie » (1993 : 28). Ne pouvant se trouver du travail pour vivre de façon convenable à Montréal, le comédien Christian Essiambre choisit, avec Philippe Soldevila, de proposer une fiction dramaturgique biographique qui porte justement sur la quête identitaire professionnelle et personnelle. Ainsi que l'affirme Maingueneau, il faut avancer que Christian E. a « perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, construire un territoire paradoxal à travers son errance même » (1993 : 185). En superposant différents paysages limitrophes – la caverne de Montréal, la route entre McKendrick et Moncton, ou encore le Pays de la Sagouine observé en hauteur –, le protagoniste principal, malgré l'incertitude identitaire qui lui est propre, comprend qu'une relation mutuelle le noue à sa famille qui deviendra une planche de salut sur les planches de la scène.

~ ∞ ~

536 On l'a dit, les paysages acadiens contemporains ne se lisent plus d'un point de vue collectif et encore moins à partir du regard de l'Autre, sauf peut-être dans

les brochures touristiques où leur fonction diffère. Il y a près de quarante ans, le géographe Claude Raffestin expliquait la différence fondamentale entre le paysage et la territorialité. Selon lui, « l'un représente le "vu" alors que l'autre cherche à représenter le "vécu". Le langage du paysage est celui des formes et des fonctions alors que le langage de la territorialité est celui des relations » (1977 : 125). Pourtant, autant l'exposition de Chiasson que la nouvelle de Doucet et la pièce de théâtre de Soldevila-Essiambre ne se limitent à voir les paysages. L'Acadie, qui sur le plan géopolitique n'existe pas, a toujours entretenu un rapport problématique au territoire. Il ne reste donc que des paysages à se réapproprier, à transformer, comme le fait Chiasson en superposant du texte sur une plage. En réduisant le cadre, en se rapprochant des arbres qui cachent trop souvent une forêt (de clichés), en mettant l'accent sur l'étagère acadienne de la bibliothèque mondiale, Chiasson propose des paysages de la modernité. Quant à Mathieu, le narrateur de « Kilométrage », et Christian E. dans ses *Trois exils*, ils font tous les deux le même parcours de Montréal à Moncton. Les deux protagonistes vivent le paysage ou, dans le cas de Christian à Montréal, le subit. Pendant ces voyages, la vitre de la voiture ou du camion sert de cadre pour découvrir le paysage. Il faut par ailleurs opposer les paysages souterrains et glauques de Montréal à la clarté de la chute d'eau de McKendrick, et surtout au cadre privilégié pour regarder la pièce de théâtre. Olivier Lazzarotti affirme avec justesse que

la notion de paysage est porteuse d'une double réflexivité. La première est celle de l'homme à l'homme : le paysage est bien une construction sociale, tant concrète que symbolique, toujours datée, disputée donc évolutive. La seconde est celle de la forme au sens : du coup, il n'est pas pensable d'en négliger la nécessaire part d'interprétation et de ne pas, en même temps, se poser la question de son apprentissage (2002 : 299-300).

537 Cette double réflexivité se trouve au cœur des deux fictions acadiennes analysées ainsi que dans l'exposition de Chiasson. Seul dans sa voiture, dans l'attente d'une rencontre triste ou d'une tragédie familiale, l'homme construit le paysage qui lui rappelle des souvenirs heureux de l'enfance ou alors suscite une certaine nostalgie amoureuse. En même temps, la forme des textes, leur construction, permet d'interpréter les paysages. Ainsi, aux trois exils correspondent trois paysages : Montréal = la caverne, McKendrick = les *Falls* à Jeff et Moncton/Bouctouche = la scène de théâtre. Plus le paysage est vu de haut, plus il est vécu. Chez Doucet, quand la neige tombe dru, le texte s'espace, disposé à la verticale. Enfin, chez Chiasson, certains paysages traditionnels sont recadrés pour qu'ils entrent pleinement dans l'esthétique d'une Acadie contemporaine, celle qui intéresse l'artiste depuis la parution de son premier recueil de poésie en 1974. Dans les trois cas, les paysages s'avèrent le prolongement des sentiments humains. On se retrouve à mille lieues du village de pêche avec un drapeau acadien flottant à l'arrière-plan. Le paysage n'est pas acadien, il est avant tout humain.

NOTES

1. En 2014, le Prix France-Acadie a été remis à l'écrivain Jean Mohsen Fahmy pour *Les chemins de la liberté* (à ne pas confondre avec la trilogie de Jean-Paul Sartre), fiction romanesque en deux tomes, parue aux Éditions JCL (Québec). L'œuvre raconte le périple de deux jeunes Acadiens qui souhaitent revenir dans leur patrie mythique à la fin du XVIII^e siècle. On imagine déjà les paysages historiques « du bon vieux temps ». Ajoutons à cela le dernier vidéoclip de la chanteuse acadienne Natasha St-Pier, reprenant *Tous les Acadiens* de Michel Fugain, avec des paysages qui rappellent la cabane au Canada.
2. Je pense ici à *Acadie rock* (1973) de Guy Arsenault.
3. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *S*, suivie du numéro de page.
4. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *TE*, suivie du numéro de page.
5. Les nommer tous serait trop long, mais notons tout de même Fredric Gary Comeau (poésie et chanson), Paul Bossé (poésie et cinéma), Roméo Savoie (peinture et poésie), Dyane Léger (peinture et poésie) et ainsi de suite.

BIBLIOGRAPHIE

ARSENAULT, Guy (1973), *Acadie rock*, Moncton, Éditions d'Acadie.

BERDOULAY, Vincent, et Michel PHIPPS (1985), *Paysage et système : de l'organisation écologique à l'organisation visuelle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.

BERDOULAY, Vincent (1985), « Convergences des analyses sémiotique et écologique du paysage », dans Vincent BERDOULAY et Michel PHIPPS, *Paysage et système : de l'organisation écologique à l'organisation visuelle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 141-153.

CAUQUELIN, Anne ([1989] 2002), *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France.

CHIASSON, Herménégilde (1989), *Le taxi Cormier* [enregistrement vidéo], [Montréal/Moncton], ONF (Programme français/Acadie)/Les Productions Phare-Est Inc., 55 min. 33 sec.

CHIASSON, Herménégilde (2015), « Document d'accompagnement pour l'exposition *Paysages* », [s.l.], [s.e.].

DOUCET, Pierre-André (2012), *Sorta comme si on était déjà là*, Sudbury, Prise de parole.

GALLANT, Melvin (1980), *Le pays d'Acadie*, Moncton, Éditions d'Acadie.

LAZZAROTTI, Olivier (2002), « Le paysage : une fixation ? », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n^o 129, p. 299-322.

MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et*

scène d'énonciation, Paris, Armand Colin.

POULLAOUEC-GONIDEC, Philippe, Gérald DOMON et Sylvain PAQUETTE (2005a), « Introduction », dans Philippe POULLAOUEC-GONIDEC, Gérald DOMON et Sylvain PAQUETTE [dir.], *Paysages en perspective*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Paramètres), p. 7-18.

POULLAOUEC-GONIDEC, Philippe, Gérald DOMON et Sylvain PAQUETTE (2005b), « Le paysage, un concept en débat », dans Philippe POULLAOUEC-GONIDEC, Gérald DOMON et Sylvain PAQUETTE [dir.], *Paysages en perspective*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Paramètres), p. 19-43.

RAFFESTIN, Claude (1977), « Paysage et territorialité », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 21, n° 53-54, p. 123-134.

SOLDEVILA, Philippe, et Christian ESSIAMBRE (2013), *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Benoit Doyon-Gosselin est professeur agrégé et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en études acadiennes et milieux minoritaires à l'Université de Moncton. En 2012, il a fait paraître une monographie intitulée *Pour une herméneutique de l'espace. L'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*. En 2014 et 2015, deux collectifs sont parus sous sa direction : *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique* et *Portrait de l'artiste en intellectuel*. Ses domaines de recherche sont la littérature acadienne et les littératures francophones en milieu minoritaire. Il s'intéresse à la sociologie de la littérature et aux liens entre l'espace et la littérature. Il est membre du Collège de nouveaux chercheurs et créateurs en art et en science de la Société royale du Canada depuis 2015.

POUR CITER CET ARTICLE :

Benoit Doyon-Gosselin (2015), « D'exils et d'errances. Sur quelques paysages dans des œuvres acadiennes contemporaines », dans *temps zéro*, n° 10 [en ligne].
URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1394> [Site consulté le 9 décembre 2015].

RÉSUMÉ

Cet article vise à étudier les paysages acadiens dans trois œuvres contemporaines appartenant à trois genres distincts : *Paysages*, une exposition de photographies d'Herménégilde Chiasson, « Kilométrage » une nouvelle du premier recueil de Pierre-André Doucet et *Les trois exils de Christian E.*, une pièce de théâtre de Philippe Soldevila et Christian Essiambre. Contrairement aux paysages plutôt folkloriques qu'offrent les cartes postales ou certains textes canoniques acadiens, les œuvres analysées proposent soit un brouillage du paysage ou alors des paysages en mouvement en raison des choix de cadrages. Ces trois œuvres semblent témoigner de ce qu'il convient d'appeler la paratopie paysagère.

The aim of this article is to study Acadian landscapes in three contemporary works belonging to three distinct genres : Paysages, an exhibition of photographs by Herménégilde Chiasson « Kilométrage », a short story from Pierre-André Doucet's first book and Les trois exils de Christian E., a play by Philippe Soldevila and Christian Essiambre. Unlike the rather folkloric landscapes offered by postcards or some Acadian classics, the works analyzed here propose either blurred landscapes or landscapes in motion because of framing choices. These three works seem to be striking examples of what might be called "landscape paratopia".