



L'ascension de l'artiste dans *The Mountain and the Valley* (1952) d'Ernest Buckler

André Dodeman



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rga/3408>

DOI : [10.4000/rga.3408](https://doi.org/10.4000/rga.3408)

ISSN : 1760-7426

Traduction(s) :

The Ascent of the Artist in Ernest Buckler's *The Mountain and the Valley* (1952) - URL : <https://journals.openedition.org/rga/3416> []

Éditeur :

Association pour la diffusion de la recherche alpine, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Référence électronique

André Dodeman, « L'ascension de l'artiste dans *The Mountain and the Valley* (1952) d'Ernest Buckler », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [En ligne], 104-2 | 2016, mis en ligne le 20 septembre 2016, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rga/3408> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rga.3408>

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

L'ascension de l'artiste dans *The Mountain and the Valley* (1952) d'Ernest Buckler

André Dodeman

- ¹ Dans sa biographie intitulée *Ernest Buckler Remembered*, Claude Bissell souligne l'importance que joua le premier roman d'Ernest Buckler, *The Mountain and the Valley* (1952), dans la littérature canadienne contemporaine. Le roman figure aujourd'hui parmi les parangons de la littérature moderniste des années 1950 et reste à ce jour étroitement associé à son auteur. Le succès de *The Mountain and the Valley* s'explique aussi par la réaction de nombreux critiques littéraires canadiens parfois surpris par un roman qui, à première lecture, semblait se conformer à une tradition pastorale visant à esthétiser la vie quotidienne de la campagne aux dépens d'une ville qui se donnait comme menaçante et aliénante. Originaire de la vallée de l'Annapolis dans l'arrière-pays néo-écossais, Buckler se définit lui-même non pas comme un écrivain qui travaillait la terre, mais comme un paysan qui écrivait¹. Ce sont précisément les petites villes de campagne qui inspirèrent l'univers d'Entremont avec ses habitants dont les existences sont rythmées par les saisons. Le roman relate le développement du jeune David Canaan, le protagoniste, que ses ambitions artistiques isolent du reste de la population. Comme dans tout *Künstlerroman*, le protagoniste est le personnage saillant par excellence, en tant qu'il est détaché de l'univers diégétique et mis en relief pour mieux représenter le développement et les incertitudes de l'écrivain en herbe. Dans cet article, la saillance sera prise dans un sens général et très proche de la définition qu'en donne Frédéric Landragin dans un contexte plus linguistique, à savoir « la mise en avant d'une entité [...] qui se trouve ainsi favorisée par rapport au fond... » (Landragin, 2011, p. 67). Elle ne sera pas seulement associée au relief que forme la montagne, mais aussi à la mise en relief d'un personnage qui se veut artiste et d'une écriture qui veut tout dire du monde. Comme son nom l'indique, Entremont se trouve entre deux montagnes, la *North Mountain* et la *South Mountain*, et l'intrigue du roman se conclut avec l'ascension de la *South Mountain* et la mort du personnage.

- 2 Cet article visera à explorer cette relation entre la montagne, le roman et l'écriture qui fera l'objet d'une véritable quête ontologique de la part de l'auteur. Il s'agira de voir comment la montagne vient structurer non seulement l'intrigue du roman, mais aussi l'écriture elle-même, rendue saillante au contact d'une certaine vision de la montagne. Dans un premier temps, il sera question du rôle narratif que joue la montagne dans le roman et de la figure de la parenthèse, car bien que la montagne ne soit centrale que dans le prologue et l'épilogue du roman, elle reste présente tout au long du récit en surplombant Entremont de son ombre et de ses couleurs. La seconde partie de ce travail cherchera à démontrer que la montagne est d'abord perçue avant d'être gravie. Les deux montagnes mesurent en réalité moins de 300 mètres, mais cette hauteur suffit à elle seule à établir une distinction entre la nature fragmentée de l'existence humaine dans la vallée en contrebas et une certaine idée d'unité qu'offre la montagne. La montagne fait saillir un espace liminal et interstitiel qui ne demande qu'à être exploré et dont la représentation est construite à partir d'un arsenal de procédés stylistiques qu'il conviendra d'analyser. En dernier lieu, la montagne permet à l'auteur de dégager une réflexion sur la langue et le langage, ainsi qu'un examen de la position paradoxale de l'artiste qui cherche avant tout la présence, mais uniquement par le truchement d'une langue qui diffère sans cesse le sens.

La montagne entre parenthèses

- 3 Sur le plan purement narratif, le roman est composé d'un prologue intitulé « *The Rug* », de six parties centrales traitant du développement du personnage de David Canaan, de son enfance à l'âge adulte entre les années 1920 et 1940, et d'un épilogue intitulé « *The Mountain* » qui relate son ascension et sa mort au sommet de la montagne à l'âge de trente ans. La description qui est faite d'Entremont correspond plus précisément à l'idylle qui repose sur la quotidienneté et la cyclicité de l'existence et une certaine autarcie qui en fait un véritable microcosme. Bakhtine écrit que l'idylle dépend d'une relation étroite entre les personnages et leur espace, d'une tradition qui fait que les enfants succèdent à leurs parents dans un même lieu et d'une tendance à rester à l'écart d'un monde qui évolue (Bakhtin, 1981, p. 225). Comme le suggère cette définition, la famille est centrale dans l'idylle. Dans le roman, il y a sa grand-mère Ellen qui tisse le tapis dans le prologue ; ses parents, Joseph et Martha, des paysans endurcis par le labeur et qui peinent à exprimer leurs pensées ; son frère aîné Chris et sa sœur jumelle Anna. Contrairement aux autres membres de la famille, David est doué pour les mots, il cherche les termes qui tradiraient au mieux le sentiment ou la sensation et devient l'un des meilleurs élèves de son école. Le protagoniste est nécessairement saillant dans le *Künstlerroman*, dans la mesure où sa conscience est censée se distinguer de celle des autres tout en les surpassant pour mieux interpréter le monde. Tout comme David Canaan après lui, le personnage de Stephen Dedalus, le protagoniste de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, un parangon du genre s'il en est, se détache du récit en vertu de ses difficultés à rapprocher son expérience de celle des autres. Lorsque son père retrouve des amis dans un pub, Stephen pense à sa propre solitude :

He had known neither the pleasure of companionship with others nor the vigour of rude male health nor filial piety. Nothing stirred within his soul but a cold and cruel and loveless lust. His childhood was dead or lost and with it his soul capable of

simple joys and he was drifting amid life like the barren shell of the moon. (Joyce, 1916, p. 96)

- 4 Dans ce passage, la redondance des structures négatives définit l'artiste comme un personnage isolé, incomplet, tourmenté par le manque et forcé de trouver des réponses dans une fuite en avant. Dans les deux cas, la saillance du personnage est attestée par la portée onomastique de leurs patronymes. Alors que Stephen Dedalus évoque l'artiste-bâtitteur, David Canaan suggère la promesse d'un monde meilleur en renvoyant à la terre promise de la Bible. Ainsi, Buckler choisit de représenter l'artiste comme une figure qui est toujours en attente et qui se concentre moins sur la décision et l'action que sur le travail de la conscience sur elle-même.
- 5 La saillance du protagoniste est d'autant plus marquée par le récit à la troisième personne, car ce choix narratif permet de mettre le personnage en scène et de porter un regard critique sur ses décisions et ses états d'âmes. En d'autres termes, le narrateur fait saillir la singularité et les idiosyncrasies de son personnage, si bien que le résultat est un portrait sans concession qui fait une large part à ses multiples défauts de caractère. Dans son article datant de 1976 intitulé « *David Canaan: The Failing Heart* », Douglas Barbour remarquait déjà que le personnage était rongé par l'égoïsme, la rancune et le besoin de se réfugier dans un monde imaginaire. Marta Dvorak, dont l'ouvrage *Ernest Buckler: Rediscovery and Reassessment* sera cité à plusieurs reprises dans ce travail, explique qu'une distance ironique est nécessaire dans le texte afin de montrer à quel point il est difficile, voire même impossible, de comprendre et d'interpréter le monde dans son intégralité². Cependant, Buckler réduit cette distance entre narrateur et personnage en recourant à la focalisation interne pour détailler les aspirations du personnage. Dès le prologue, le narrateur décrit un David Canaan dans sa maison de campagne, regardant par la fenêtre pour y voir les deux montagnes qui surplombent la vallée où il se trouve :

He stood at the kitchen window now, watching the highway.

The highway was irregularly noduled with whitewashed wooden houses. It cut through the Annapolis Valley; and on either side of it lay the flat frozen fields. [...]

On the south side of the highway, beyond the barn and the pastures, the South Mountain rose. Solid blue too at the bottom where the dark spruces huddled close, but snow-grey higher up where the sudden steepness and the leafless hardwood began. At the peak the gaunt limbs of the maples could be seen like the bones of hands all along the lemon-coloured horizon.

The mountain slopes were less than a mile high at their topmost point but they shut the valley in completely. (Buckler, 1961, p. 7)

- 6 Le lecteur est invité à confondre son propre point de vue avec le sien afin de saisir le contraste frappant entre la montagne et la vallée, où la description impressionniste de la montagne, avec ses nuances de bleu, de gris et de jaune, s'oppose à la teinte monochrome du village. Même si les deux montagnes (la *North* et la *South Mountain*) ont pour fonction d'isoler Entremont du reste du monde et d'enfermer le protagoniste dans ses frustrations d'artiste déçu, elles font saillir la nature fragmentée du village, avec ses maisons dispersées çà et là et une autoroute qui le coupe en deux. De la même façon, c'est l'ascension de la montagne qui vient enfermer le texte entre un prologue et un épilogue qui se font écho, le reste du texte étant un récit entre parenthèses qui relate le développement et les déboires du personnage. L'épilogue reprend en effet le moment même où David regarde par la fenêtre et s'apprête, pour la toute première fois de sa vie, à gravir la montagne et atteindre son sommet. La montagne, qui est par ailleurs le tout dernier mot du roman, vient ainsi clore le texte.

- 7 La perception et la représentation de la montagne laissent par conséquent une large place à la figure de la parenthèse. L'unité apparente de la montagne attire l'attention du lecteur sur le texte en tant que construction qui ne peut être saisie que de manière linéaire et qui résiste à l'unité. L'auteur décide ainsi de rompre la linéarité du texte en recourant à la parenthèse qui enferme autant qu'elle met en relief. Elle sert très souvent à l'expression de la concession, comme pour indiquer que le texte principal ne saurait servir à lui seul à capturer le moment ou à tout dire du personnage. Les propositions concessives permettent au narrateur de rétablir une certaine unité du personnage en faisant coexister plusieurs moments en un seul. Lorsqu'à l'âge de dix-neuf ans, il accompagne son père qui part abattre un arbre dont le bois pourrait servir à la construction navale, le narrateur interrompt le récit pour renvoyer à un autre moment du texte :

They were building vessels in Annapolis that year. The only tree in the village tall and large and straight enough to be hewn for a keel was on Joseph's land. It had stood as a landmark in the woods since his father's time. Knees were solid right angles of bole and root.

David's excitement was mixed of the thoughts of the mountain (though he was nineteen he'd never been to the very top yet) and the thought of their own timber going across the seas to far parts of the world. (Buckler, p. 168)

- 8 L'emploi de *yet* dans le passage entre parenthèses permet d'introduire un certain degré d'ironie dramatique qui place le lecteur au-dessus du personnage en lui révélant que l'ascension aura bel et bien lieu un jour. La proposition concessive prend ici une valeur proleptique, en ce sens qu'elle fait saillir un futur dans le temps du récit et met le lecteur dans une position d'attente. Les parenthèses viennent ainsi combler les interstices du texte en y ajoutant des commentaires du narrateur, des éléments proleptiques et les rêveries du personnage qui se substituent ou se greffent à la réalité, comme pour mieux indiquer que la frontière entre la réalité et l'imaginaire tient à bien peu de choses. Le signe typographique de la parenthèse vient ainsi marquer une frontière entre le récit à la troisième personne et les rêveries du personnage. Lorsque David reçoit la visite de son ami Toby, il s'imprègne du récit de son invité et rêve de départ et d'aventure :

"We'll go down to the docks. I'll take you on some of the big ships. There's ships in Halifax, you know, from all over the world."

"There is?"

(The ship glided softly into the harbour, spending exactly its own momentum. He waved to the people on the pier. He felt an exquisite twist of sadness and safety mixed. He was sad because so soon these same faces would be getting smaller and smaller as they waved to him when his ship was going somewhere else. Yet he was safe, because there were so many places in the world to go. There would always be some new place that he had never seen...)

"You better come vacation time, Dave. (Buckler, p. 135)

- 9 Les parenthèses marquent donc un espace liminal de passage qui permet au lecteur de circuler entre l'espace de la diégèse et celui plus imaginaire du protagoniste. L'importance de cet espace de passage est d'autant plus marquée par le port qui donne lieu à la rêverie, en ce qu'il fait toujours référence à un entre-deux qui sépare le point de départ de sa destination. Buckler tente ainsi de décrire le fonctionnement de l'esprit de l'artiste qui crée dans des moments de transition tout en s'inspirant des mots de l'autre. Il n'est d'ailleurs pas surprenant de constater que ce bref passage prend la forme d'un incipit de roman qui révèle les ambitions artistiques du personnage. Le

roman regorge en effet d'espaces liminaux qui marquent cette frontière entre l'expérience quotidienne et l'imagination.

Au pied de la montagne

- 10 Le récit entre le prologue et l'épilogue de *The Mountain and the Valley* fait état d'une montagne qui est représentée en tant qu'elle existe séparément du personnage et fait l'objet de ses désirs et de son imaginaire. L'ascension est sans cesse différée pour des raisons parfois indépendantes de sa volonté, telles que l'arrivée de plusieurs villageois venus informer son père Joseph de la mort de deux des leurs. Les interruptions successives ont pour effet de piéger David dans un espace liminal d'attente, puisque ses mouvements sont souvent limités au pied de la montagne, à l'endroit d'un petit pont sous lequel coule un ruisseau marquant la frontière entre le village et la montagne. À titre d'exemple, les deux parties de l'épilogue sont séparées par cet événement final qu'est le franchissement du pont qui entame l'ascension de David et annonce son épiphanie. Le pont devient un seuil à franchir, un chronotope qui, selon Bakhtine, fait surgir les crises, les décisions à prendre et les moments d'épiphanie, si bien que le temps lui-même, écrit-il, semble instantané et vidé de toute durée (Bakhtin 1981, p. 248). Dans le roman, les longs passages qui relatent les attentes du personnage se concluent par la violence d'une vérité qui surgit soudainement dans sa conscience. Le pont vient ainsi marquer une frontière entre le temps de l'attente et la soudaineté de l'épiphanie.
- 11 Comme indiqué plus haut, l'attente et l'interruption le relèguent à un espace de l'entre-deux où l'action est sans cesse différée au profit de l'imagination et de la rêverie. Sur un plan stylistique, cette attente imposée au personnage se retrouve sous la forme de l'aposiopèse, une interruption soudaine qui attire l'attention du lecteur sur la suspension de l'action et la discontinuité de la pensée. C'est précisément au pied de la montagne, lorsque David s'apprête à entamer son ascension, que David croise le chemin de Steve, un ami d'enfance qui, comme les autres personnages, peine à trouver les mots justes pour décrire ses pensées :
- Wonder if he ever gut around that Bess Delahunt after she married agin... er that girl a hers... what was her name—Effie? Plan he did. Never find out from *him*, though. Close. (“Git over there, Molly! Where the hell d’ya think ye’re...?) Roamin up there all be himself and it cold enough to... Comical duck. What was that he said, now?... *oh, yes*. The secret little smile came back. You’re darned right he’d pull it up over tonight... (How did that new song on the radio go— “You’re my filligiducha, shinimarucha...? He hummed it, amused.) (Buckler, pp. 278-79)
- 12 Dans ce passage, Buckler recourt à l'aposiopèse pour décrire une pensée discontinue qui caractérise le monde fragmenté et postlapsaire que le personnage cherche à comprendre au sommet de la montagne. Cette figure elliptique participe de cette volonté d'imiter la pensée en tant que flux discontinu, une ambition d'ailleurs assumée par des modernistes tels que James Joyce et Virginia Woolf pour évoquer l'absence de chronologie dans la pensée humaine.
- 13 L'espace liminal qui caractérise le pied de la montagne est censé tracer la frontière entre la fragmentation du monde et l'unité que représente la montagne. Qu'il s'agisse de Stephen Dedalus ou de David Canaan, l'artiste aspire à la clarté de la vision, une vision qui permettrait de tout comprendre en une seule fois et de surpasser le caractère

fragmenté du village par cette quête d'unité. Ce que David cherche au sommet de la montagne, c'est une vision claire qui lui permettrait d'écrire et de faire un portrait du village qui soit le plus précis possible. La clarté de l'air de montagne est souvent évoquée dans les romans qui dépeignent les paysages et le relief. Dans son article « La Vision artistique de la montagne : panorama, pli ou plongée », Marie-Madeleine Martinet écrit qu'« en montagne l'air plus clair réduit cet effet par lequel la distance rend flous les éléments lointains du paysage : le sens habituel de l'éloignement s'en trouve modifié, et le lointain qui reste précis s'en trouve attirant » (Martinet, 2008, p. 30). Contrairement à la perception unifiée du temps de la montagne, le temps du village en contrebas sépare et disjoint. A titre d'exemple, Noël est une période importante pour le jeune David, et il souhaite, comme bon nombre d'enfants, que la journée de Noël ne puisse jamais se terminer. Lorsque la famille se rend chez leurs voisins, David y voit une maison sans arbre de Noël : « *They went to Charlotte's. Charlotte had no tree. When they went into Rachel's kitchen, it was as if they'd gone in out of Christmas* » (Buckler, p. 64). Le jeu sur la préposition est très intéressant ici, car il établit une relation très étroite entre le temps et l'espace. Les prépositions « *in* » et « *out* », habituellement associées à un verbe pour traduire le mouvement, prennent un sens spatial dans ce cas précis, censé rappeler que ces deux dimensions sont discontinues et résistent à toute unité. Tout comme le temps en tant que concept philosophique, le temps de la diégèse finit par séparer les personnages. Lorsque David prévoit de se confier à Anna, la sœur qu'il affectionne tant, au sujet d'une dispute avec son père, il réalise soudain que le temps a eu raison de leur complicité : « *He couldn't go on. For a minute it seemed suddenly darker under the trees. He knew that time and separation had sealed them off from each other a little. Nothing like it did with others, but even with them, a little* » (Buckler, p. 174). L'ascension de la montagne en fin de roman consiste précisément à décrire un David qui s'efforce de surmonter le caractère à jamais séparé et isolé des choses de ce monde. La vision qu'il croit avoir au sommet de la *South Mountain* permet d'effacer les frontières entre le temps et l'espace et entre le sujet et l'objet.

- 14 Cette volonté de capturer un moment ou une réalité complexe dans son intégralité est souvent exprimée par l'intermédiaire de la répétition et des effets de liste. Dans son ouvrage sur la stylistique anglaise, Henri Suhamy fait une distinction entre les deux procédés exprimant la rupture et la continuité : « [L]es procédés de ruptures, d'atténuation, d'obscurcissement, de manque, constituent les ombres du tableau. Inversement, la partie saillante et colorée du tableau s'associe à une évocation de plénitude phraséologique, de constructions bien assises aux lignes fermement dessinées, de répétitions insistantes ou modulées » (Suhamy, 1994, p. 200). Son ascension de la montagne regorge de procédés qui associent la répétition et les listes comme pour mieux rappeler que l'artiste est sur la voie d'atteindre cette plénitude, cette compréhension du monde nouménal qu'il peut ensuite exprimer par les mots. Au fil de son ascension, sa vision du monde devient plus claire et totalisante :

The fact of that maple growing exactly that way; that beech; that pine... That little cloud that way and no other; that little cloud I didn't see, exactly the way it was... The road running that way; and all the runner tracks laced over it exactly as they are... the number of the leaves; the exact number of all the leaves... That birch; the trees behind that birch... The sun; exactly the way that shadow is under that poplar; exactly the way the shadow was there yesterday... That cradle hill; exactly the number of all cradle hills I do not see... (Buckler, pp. 285-86)

- 15 Ce passage n'est que le début d'un long paragraphe aux mêmes structures syntaxiques. La répétition de l'adverbe « *exactly* » montre un artiste idéaliste qui parvient progressivement à saisir la réalité pour mieux la décrire pour les habitants, car son ambition est également de peindre un portrait des gens de la vallée d'une façon qui soit la plus exacte possible. Gravier la montagne revient donc à dominer le monde et la réalité, et c'est pour cette raison que le déictique « *that* » est si souvent employé, car il ramène le lecteur dans la sphère du personnage devenu le centre du monde et du roman. Bien que le texte se déploie de manière linéaire, la répétition du terme « *exactly* » suggère que le personnage saisit l'essence des choses, une essence qui transcenderait la multiplicité et l'état fragmenté du monde sensible.
- 16 Dans la même veine, l'ascension de la montagne efface progressivement la frontière entre le dedans et le dehors. Dvorak relève les nombreuses métaphores oculaires dans le texte de Buckler qui tendent à confondre le regard de l'artiste avec la réalité empirique perçue. La description de Steve permet de faire saillir la capacité qu'a David de prendre pleinement conscience de son propre regard et de la manière dont il construit le monde :
- He [Steve] had lived as many years as David, but time itself was a thing he would never hear or see. There was inside and outside for him too, but he would never look at the eye of his own watching. He saw the trees and the fields. Yet in a way he didn't see them at all. A tree was a tree, a thing for the axe. A field was a field. You hauled across it when it was frozen, ploughed it when it was soft. That's all there was to it. (Buckler, p. 277)
- 17 La métaphore oculaire permet ici de souligner l'importance de la réflexion et de la description de la conscience. Il s'agit plus précisément de l'éveil d'une conscience de la conscience que tout artiste est censé atteindre. La réalité de Steve est tautologique (« *A tree was a tree* », « *A field was a field* »), contrairement à celle de David qui suppose une interaction entre le sujet et l'objet de la perception. En choisissant un jeune personnage comme David, Buckler choisit d'écrire un roman d'artiste qui s'attache principalement à la perception du monde et à sa reconstitution par le mot et le langage. D'ailleurs, les paysages qui font l'objet de la description du narrateur sont en réalité le reflet même de la conscience de l'observateur. Comme le soulignent Augustin Berque qui, dans ses *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (Berque, 1994, p. 27), définit le paysage comme « entité relationnelle » et Claire Omhové qui le définit comme une médiation grâce à laquelle une subjectivité humaine et une réalité empirique se rencontrent (Omhové, 2007, p. 25), le paysage reflète bien plus qu'une réalité empirique, puisqu'il révèle surtout le point de vue de l'observateur. Au lieu de repérer ce point de vue dans le cadre du tableau, le lecteur le reconnaît dans le texte à travers la saillance du mot et du style. Cette saillance stylistique s'amplifie à mesure que son personnage évolue au contact d'une montagne qui donne un véritable relief à sa conscience.

Le langage de la montagne

- 18 Dans de nombreux romans où elle joue un rôle important, la montagne est souvent associée au sacré et à l'épiphanie. La disposition des arbres sur la montagne et la lumière qu'ils laissent filtrer évoquent la cathédrale, et Northrop Frye fait de la montagne l'un des quatre thèmes majeurs de la littérature occidentale aux côtés du jardin, de la caverne et des enfers. Pour Frye, le mouvement ascensionnel rime non pas

avec une nostalgie pour des textes plus anciens, mais avec une intensification de la conscience³. Dans la même veine, Françoise Dupeyron-Lafay écrit que « [l]a montagne, étant donné ses proportions gigantesques, ses formes tourmentées, et sa violence atmosphérique, est le lieu du sublime et de la terreur sacrée, le lieu des révélations [...] » (Dupeyron-Lafay, 2008, p. 175). Cette intensification ou cette saillance de la conscience se retrouve précisément dans le langage utilisé pour en rendre compte, car le protagoniste veut écrire non pas pour lui, mais pour les autres. Cependant, il doit comprendre l'autre avant d'en faire un portrait et de trouver ce qu'il nomme le « cœur » du sens, le « *single core of meaning* » (Buckler, p 292), la pensée totalisante et transcendante. Cette réflexion sur le langage fut au cœur des préoccupations modernistes, et nombreux sont ceux qui se sont interrogés sur la capacité du langage à représenter le monde. Pour une définition plus claire du modernisme et en lien avec un contexte proprement canadien, il convient de se référer au travail de Linda Hutcheon qui a le mérite de réunir plusieurs définitions en une seule :

Many critics have pointed out the glaring contradictions of modernism: its elitist, classical need for order and its revolutionary formal innovations (Kermode 1971, 91); its “Janus-faced” anarchistic urge to destroy existing systems combined with a reactionary political vision of ideal order (Daiches 1971, 197); its compulsion to write mixed with a realization of the meaninglessness of writing (in the work of Beckett or Kafka); its melancholy regret for the loss of presence and its experimental energy and power of conception (Lyotard 1986, 30-1). (Hutcheon 1988, p. 43)

- 19 Hutcheon évoque les contradictions que les modernistes se sont efforcés d'aborder. Buckler, comme nombre de ses prédécesseurs, met précisément le doigt sur l'incapacité du langage à représenter la réalité, mais tout en recourant au langage pour s'exprimer. L'auteur recourt donc à la saillance stylistique pour remédier à ces imperfections et ces lacunes de l'écriture qui ne peut pas tout dire. Dans l'introduction de son article « La saillance : questions méthodologiques autour d'une notion multifactorielle », Frédéric Landragin définit la saillance comme une manière de « capter l'attention » et de « donner une accroche » : « La saillance, c'est avant tout l'émergence d'une forme sur un fond, la mise en avant d'une entité par rapport à d'autres entités. Être saillant, c'est ressortir particulièrement, au point de capter l'attention et de donner une accroche, un point de départ à la compréhension » (Landragin 2012, p. 15). Outre l'abondance de signes typographiques tels que les parenthèses vues plus haut, la saillance dans le texte de Buckler repose sur de nombreux artifices stylistiques exprimant la répétition. L'ascension de la montagne en fin de roman donne naissance aux longs passages expérimentaux décrivant l'épiphanie du personnage, c'est-à-dire l'émergence d'une vérité particulière qui ne peut être saisie et apprivoisée que par le truchement de la répétition. La répétition vient en quelque sorte doter cette émergence singulière d'une durée qui serait nécessaire à la création d'une œuvre artistique, et certaines d'entre elles surgissent dans le texte par le biais de l'anamnèse ou le rappel à la conscience. Pendant son ascension finale, le récit accélère et le passé envahit le présent :

Time was moving again, faster than ever now. Each moment just escaped the reach of the moment before it.

And David's legs began to move faster. Without direction from his mind. They moved now like the limbs of one who has run until he can run no longer, yet runs on because the voice of his frightened child is still calling. His heart was beating faster too. He didn't hear it at all.

And now the fact of exactly the way that *faces* happened to be – exactly that way because of exactly all the *feelings* behind them – added its cry to the voices of the

objects about him. It was a more exquisite accusing still.

... the face of my father nights in the kitchen listening to Anna hear my spellings, hearing a son of his own flesh spell correctly words he himself didn't even know the meaning of... His face the day the hay was perfect to haul in and then the wagon wheel struck a rock and broke. (Buckler, pp. 286-87)

- 20 A la répétition s'ajoutent les italiques, l'une des autres formes typographiques utilisées par Buckler pour faire saillir le mot et sa signification. La présence de « *faces* », un dénombrable pluriel qui renvoie ici à la classe, se retrouve déclinée à plusieurs reprises dans la suite du texte afin de ramener toutes les occurrences singulières à un moment unique. Le texte qui suit décrit les sensations que suscite chaque visage, ceux de tous les membres de sa famille, de ses voisins et même de ses amis. Les visages de ses proches font émerger une série de sensations qui participent de la dimension synesthésique de l'ascension, une synesthésie résultant précisément du travail qu'effectue la conscience du personnage pour ramener la multiplicité vers l'unité. Dans l'unité de la vision qui le submerge lorsqu'il gravit la montagne, tout se confond, si bien que les formes, les sons et les sensations deviennent interchangeableables. C'est pour cette même raison que l'une des métaphores centrales de l'épilogue reste celle de la traduction qui évoque le besoin de passer d'une sensation à une autre et permet d'ajouter une dimension métalinguistique au texte de Buckler.
- 21 David est en effet un personnage qui maîtrise les mots et les discours. Lorsqu'il est giflé par son père dans un champ, le temps du récit est accéléré par la colère et ralentit lorsque celle-ci se dissipe. Ses pensées deviennent des propositions, des assemblages syntaxiques qui permettent de rendre compte de la grammaticalité de la pensée : « *The clauses of his thoughts tumbled slower in his mind, like the final revolutions of the barrel churn after the foot had been taken from the pedal* » (Buckler, p. 160). La métalangue permet justement de faire saillir le caractère construit et artificiel de toute langue qui décompose le monde en autant de fragments. Cependant, c'est la traduction qui est employée comme métaphore pour désigner l'état d'esprit du héros au terme de son ascension. En anglais, le terme employé est « *translation* », qui peut aussi bien renvoyer en français à la traduction d'une langue vers une autre qu'à la translation comme mouvement ou déplacement. Buckler recourt à la translation pour rassembler tous les moments du passé et du présent en un seul, tous les visages qui lui sont connus et inconnus et toutes les voix qui lui parlent et lui demandent d'écrire leur histoire. Cette unité dans le présent et ce travail de la conscience sur elle-même sont évoqués au moyen de polyptotes qui permettent de réconcilier la diversité des formes lexicales et leurs racines uniques. Il est employé précisément au moment où David atteint le sommet de la montagne :
- But the voices didn't stop.
They added a new voice to their frenzied forking, to the bright singing stinging scream of clarity in the accusation of the unattended. Exactly how did the voice *itself* fluctuate, according to the exact inexactness of the listener's listening?
He thought: Myself amongst them, *thinking* of myself amongst them...
He screamed "Stop!" again. (Buckler, p. 291)
- 22 Dans ce court extrait, de nombreux procédés stylistiques sont utilisés pour renvoyer à l'émergence et à la saillance de la conscience. La clarté d'une telle vision ne peut qu'émerger subitement et brutalement par le biais de l'allitération « *singing stinging scream* », et les polyptotes (« *exact inexactness* » et « *listener's listening* ») posent une équation dont les variables de l'Un et du multiple font émerger une voix unique et synthétique. L'emploi du pronom réfléchi « *myself* » montre David qui se pense lui-

même et renvoie à la problématique de la présence et de l'authenticité du langage à laquelle Buckler était particulièrement attachée.

- 23 Jean-Jacques Rousseau s'interrogea longuement sur l'authenticité du langage. Lorsque Jean Starobinski aborde le texte de Rousseau, il se concentre surtout sur la vision Rousseauiste du langage selon laquelle les langues modernes résulteraient d'une chute de l'authentique dans l'inauthentique : « Quelle chute, lorsque l'on passe aux langues modernes ! Leur structure, dominée par les conventions de l'écriture, n'exprime plus la vive présence du sentiment. L'on quitte la vérité particulière (l'authenticité) pour acquérir la clarté impersonnelle des concepts généraux » (Starobinski, 1971, p. 178). La langue vient en quelque sorte se poser sur le monde comme un voile qui sépare le sujet de l'objet et obscurcit la vue. Dans *De la grammatologie*, où Derrida explore toutes les facettes du langage qui est « toujours déjà une écriture » (Derrida, 1967, p. 156), le philosophe va plus loin en écrivant que le texte de Rousseau « décrit [...] l'origine comme commencement de la fin, comme décadence inaugurale » (Derrida, 1967, p. 284). Tout comme le temps, la langue et l'écriture séparent, et le dénouement de l'intrigue révèle une vision unifiée du monde qui meurt avec l'artiste au sommet de la montagne. Même si le texte de Buckler ne résout pas le problème de l'authenticité des langues et de l'écriture, il a néanmoins le mérite de poser la question de leur sens. Le dénouement est en effet marqué par la déception et n'est en rien paroxystique. Parvenu enfin au sommet de la montagne, ce moment vers lequel le texte tendait depuis l'incipit, David meurt d'une crise cardiaque, et son corps est lentement recouvert d'un linceul de neige qui renvoie à la page blanche qui reste à écrire. La saillance de la conscience du héros ne dure qu'un temps et semble condamnée à l'échec. Le corps du personnage cesse de saillir et disparaît sous la neige, comme absorbé par une montagne qui prend autant qu'elle donne.
- 24 C'est pour des raisons souvent liées au style de Buckler que la réception de *The Mountain and the Valley* reste encore très partagée. Le style, que Suhamy définit comme étant « ce que sensoriellement on entend et on lit » (Suhamy, 1994, [viii]), joue un rôle fondamental dans l'appréciation du roman, et certains critiques n'hésitent pas à faire l'éloge du texte et à le rapprocher de la poésie. Pour d'autres, le style est excessif et penche vers la surdétermination ou la saturation. À vouloir trop attirer l'attention sur la nature conventionnelle et artificielle de l'écriture, la lecture peut parfois paraître hermétique et constituer un obstacle à ce qui était recherché au départ, à savoir la représentation d'une population qui ne maîtrise pas les mots et semble condamnée au silence. Buckler, dont la vie a d'ailleurs inspiré la création du personnage de David Canaan, n'était pas le seul à vouloir porter la voix de ces déshérités du langage ; David Adams Richards, un écrivain néo-brunswickois, se consacre aussi, dans son *Miramichi Trilogy*, à reproduire le parler local des paysans et des ouvriers de l'arrière-pays dont le « dedans » peine à s'articuler dans un « dehors ». *The Cruellest Month*, que Buckler publie onze ans plus tard, reprend cette thématique du langage et de l'écriture en opposant les personnages éduqués de la ville à l'authenticité des gens de la campagne. L'auteur se retrouve de nouveau en porte-à-faux, tiraillé entre l'inauthenticité de l'écriture et le besoin d'y recourir pour écrire des romans. Cette problématique se retrouvera plus tard au cœur de l'écriture postmoderne canadienne qui compte des écrivains de renom tels que Leonard Cohen et Margaret Atwood, mais au lieu de chercher une réponse ou une vérité, ces auteurs exploreront la question avec une approche innovante teintée d'ironie. Le poids de cette problématique dans les années 1950 et 1960 est précisément

ce qui a valu à *The Mountain and the Valley* de figurer parmi les grands textes modernistes de la littérature canadienne contemporaine et à son auteur de devenir un écrivain au relief désormais reconnaissable.

BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtin M., 1981.- *The Dialogic Imagination*, Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.
- Barbour D., 1976.- « David Canaan: The Failing Heart », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 1, n° 1, accès 20 décembre 2015, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/7825/8882>
- Berque A., 1994.- *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.
- Bissell C., 1989.- *Ernest Buckler Remembered*, Toronto, University of Toronto Press.
- Buckler E., 1961.- *The Mountain and the Valley*, 1952, Coll. New Canadian Library, Toronto, McClelland & Stewart.
- Derrida J., 1967.- *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- Dupeyron-Lafay F., 2008.- « La sacralisation littéraire et picturale de la montagne au XIX^e siècle : (re)naissances et épiphanies », in F. Besson et C. Lanone (éds.), *La montagne : entre image et langage dans les territoires anglophones / Mountains : In image and word in the English-speaking world, Anglophonia, French Journal of English Studies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 23, pp. 173-81.
- Dvorak M., 2001.- *Ernest Buckler: Rediscovery and Reassessment*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- Frye N., 1990.- *Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature*, Markham, Penguin.
- Hutcheon L., 1988.- *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York et Londres, Routledge.
- Joyce J., 1916.- *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin.
- Landragin F., 2011.- « De la saillance visuelle à la saillance linguistique », in Olga Inkova (dir.), *Saillance : Aspects linguistiques et communicatifs de la mise en évidence dans un texte*, Vol. 1, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, pp. 67-84.
- Landragin F., 2012.- « La saillance : questions méthodologiques autour d'une notion multifactorielle », in Katharina Haude et Annie Montaut (éds.), Coll. Faits de langue, *La saillance*, Berne, Peter Lang, pp. 15-32.
- Martinet M., 2008.- « La Vision artistique de la montagne : panorama, pli ou plongée ? », in F. Besson et C. Lanone (éds.), *La montagne : entre image et langage dans les territoires anglophones / Mountains : In image and word in the English-speaking world, Anglophonia, French Journal of English Studies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 23, pp. 29-36.

Omhovère C., 2007.– *Sensing Space: The Poetics of Geography in Contemporary English-Canadian Writing*, Bruxelles, Peter Lang.

Starobinski J., 1971.– *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Coll. Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard.

Suhamy H., 1994.– *Stylistique anglaise*, Coll. Perspectives anglo-saxonnes, Paris, Presses universitaires de France.

NOTES

1. Claude Bissell fait référence à un texte d'Ernest Buckler intitulé « My First Novel » qui fait partie d'une collection consultable à l'université de Toronto. Dans son troisième chapitre consacré à *The Mountain and the Valley*, Bissell reprend l'expression de Buckler qui se considérait d'abord comme un paysan qui écrivait plutôt qu'un écrivain qui a choisi de vivre à la campagne. Bissell, C., *Ernest Buckler Remembered*, p. 55.

2. Dvorak, M., *Ernest Buckler: Rediscovery and Reassessment*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2001, pp. 95-96. Marta Dvorak figure aujourd'hui parmi les spécialistes les plus reconnus de l'œuvre de Buckler et elle a d'ailleurs publié une édition critique de *The Mountain and the Valley* chez Tecumseh Press (Ottawa) en 2012. Il est important de souligner ici que son ouvrage fournit une aide très précieuse pour la lecture de l'œuvre de Buckler, même si l'ouvrage n'aborde pas la problématique de la saillance et du relief en tant que telle.

3. Frye, N., *Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature*, Markham, Penguin, 1990, p. 165. Dans le texte, il écrit: « *The interest of modern poets in ladders and spirals is not nostalgia for outmoded images of creation, but a realization that because such images stand for the intensifying of consciousness through words, they represent the concern of concerns, so to speak, the consciousness of consciousness.* »

RÉSUMÉS

Avec son premier roman *The Mountain and the Valley* (1952), l'écrivain canadien Ernest Buckler s'inscrit dans une longue tradition du *Künstlerroman* dont l'une des grandes figures à l'époque des modernistes reste James Joyce et son *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Tout comme Joyce qui remet le genre au goût du jour, Buckler décide d'aborder les affres du jeune artiste et son désir de s'arracher à la tradition et à la vie à la campagne. *The Mountain and the Valley* décrit le développement intellectuel de David Canaan, un jeune personnage doué d'une sensibilité artistique qui l'isole du reste de sa communauté de la vallée de l'Annapolis, une vallée qui se trouve dans l'arrière-pays de la province canadienne de la Nouvelle Ecosse. L'histoire se déroule dans le village d'Entremont qui, comme son nom l'indique, est cerné par deux montagnes dont les contours enferment et isolent les personnages dans une routine qui résiste au temps et au progrès. Les montagnes au nord et au sud d'Entremont ne font pas qu'enfermer les personnages dans une cyclicité paysanne ; elles bornent le récit de David Canaan qui commence et se termine avec l'ascension de la « South Mountain », la montagne sur laquelle il trouvera une mort prématurée à l'âge de trente ans.

Cet article visera à étudier la relation entre l'image de la montagne, l'intrigue du roman et l'écriture en tant qu'activité créatrice que l'écrivain remet sans cesse en question. L'écriture est-elle la seule manière de représenter l'émergence et la singularité d'un artiste qui s'éveille à sa propre conscience ? Il s'agira de voir comment la montagne vient structurer non seulement une intrigue, mais aussi une écriture rendue saillante au contact d'une vision monolithique de la montagne. Par conséquent, la saillance sera comprise ici comme mise en relief dans le texte d'un éveil à la conscience qui reste indissociable de l'espace géographique dans lequel le protagoniste évolue. Le discours sur le relief mène inéluctablement dans le roman vers un discours sur l'émergence de la conscience.

With his first novel, *The Mountain and the Valley* (1952), Canadian writer Ernest Buckler chose to stay true to the longstanding tradition of the *Künstlerroman*, best illustrated by one of the greatest modernist writers of the twentieth century, James Joyce and his *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Like Joyce who chose to revisit the genre, Buckler decided to write about the throes of a young artist who seeks to escape from tradition and life in the country. *The Mountain and the Valley* relates the intellectual coming of age of David Canaan, a young character whose artistic sensitivity sets him apart from the rest of his community in the Annapolis Valley, a valley in the Nova Scotian hinterland of Canada. The story is set in the small town of Entremont which, as its very name suggests, is surrounded by two mountains that isolate and confine the characters to a life of routine and deny them access to time and progress. The North and South Mountains do not merely enclose the characters in the seasonal life of the farmer, they frame the narrative of David Canaan that begins and concludes with the ascent of the South Mountain where he dies prematurely at the age of thirty.

This article will study the relationship between the image of the mountain, the plotline and the very act of writing itself as a creative process that the writer constantly interrogates. Is writing the only way to represent the emergence and uniqueness of a writer who is awakening to his own consciousness? I will try to explain how the mountain not only shapes the novel, but also a text made salient through contact with a seeming monolithic mountain. As a result, salience will be understood as the emphasis laid on the artist's awakening, an awakening that cannot be studied separately from the geographical space the protagonist inhabits. Relief-related discourse will inevitably lead to discourse related to the awakening to one's own consciousness.

INDEX

Mots-clés : romans, littérature canadienne, relief

Keywords : novel, Canadian literature, terrain

AUTEUR

ANDRÉ DODEMAN

CEMRA (ILCEA4) - Université Grenoble Alpes.

andre.dodeman@univ-grenoble-alpes.fr