

Margaret Laurence et Gabrielle Roy: un pays, deux mondes?

par

Petra Franzen
Universität Trier
Trier (Deutschland)

RÉSUMÉ

Gabrielle Roy et Margaret Laurence, dont les œuvres ont permis d'établir le roman canadien moderne, ont joué aussi un rôle fondamental par leur approche différente du thème majeur du roman réaliste des Prairies de la première moitié de ce siècle: l'inévitable confrontation de l'humain avec le pays. Leur interprétation, tout en étant moins sinistre que celle des autres écrivains, ajoute une constituante historique personnelle de la quête d'identification avec la réalité des Prairies. Comme un certain nombre de leurs contemporains, les deux romancières mettent l'accent sur le fait qu'elles appartiennent à une génération dont les ancêtres ont déjà vécu dans les Prairies et qui exprime, par conséquent, le besoin de se tourner vers un passé autre que celui des générations immigrantes premières. De façon intéressante, Roy, l'aînée, aussi bien que Laurence, bien qu'ayant des héritages culturels totalement différents, placent, après des années d'absence du Manitoba, leurs premières publications littéraires dans le Québec urbain ou en Afrique. Elles ne découvriront que plus tard la nécessité d'une réconciliation personnelle avec leur passé. Le *cycle manitobain* de Gabrielle Roy et le *Manawaka Cycle* de Margaret Laurence se situent respectivement dans Saint-Boniface, la ville natale de Roy, et dans le lieu fictif de Manawaka, village qui ressemble à Neepawa, où Laurence a grandi. Les œuvres qui les constituent révèlent des similarités dans la façon dont le processus d'identification se déclenche. En particulier, le cadre spatial de ces œuvres, du fait du rapport intense que les protagonistes féminins entretiennent avec lui, permet aux auteurs, en se servant de mécanismes très semblables, de créer un monde fictif fermement ancré dans le vécu. Ce monde privé s'intègre alors dans une vision plus universelle de l'humanité.

ABSTRACT

Gabrielle Roy and Margaret Laurence, whose works laid the foundation of the modern Canadian novel, also played a critical role through their different approach to the major theme of the Prairie realist novel in the first half of the century, i.e. the unavoidable confrontation between humans and the environment. Although not as grim as that of other writers, their interpretation adds a personal and historical component to the search for identification with the Prairie reality. Like some of their contemporaries, the two novelists stressed that they belonged to the generation whose ancestors had already lived on the Prairies and, accordingly, they expressed the need to turn back towards a past that was different from that experienced by the first generation of immigrants. Interestingly, Roy and Laurence, of entirely different cultural backgrounds and each after years away from Manitoba, set their first literary publications either in urban Quebec or Africa. Only much later will they separately discover the need to reconcile themselves with their respective pasts and their native province. Roy's *cycle manitobain* was set in St. Boniface, her native city, while Laurence's *Manawaka Cycle* was set in the fictitious place of Manawaka, a town resembling Neepawa where she was raised. The works comprising these cycles reveal various similarities in the way the identification process is initiated. In particular, the spatial framework of these works, based on the intense relationship that the female protagonists have with the space around them, enable the authors, using highly similar techniques, to create an imaginary world firmly rooted in everyday experience. The private world is incorporated into a broader vision of humanity.

ZUSAMMENFASSUNG

Gabrielle Roy und Margaret Laurence, zwei Autorinnen, deren Werk zur Entstehung des modernen kanadischen Romans maßgeblich beigetragen hat, spielen ebenfalls eine fundamentale Rolle in ihrer sehr andersartigen Umsetzung des zentralen Themas des realistischen Prärieromans der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, die unvermeidliche Konfrontation des Menschen mit dem Land. Ihre Interpretation, sowohl weniger düster als die ihrer Zeitgenossen, fügt gleichermaßen eine persönliche Komponente zu der Identitätssuche mit der Prärierealität hinzu. Wie eine gewisse Anzahl ihrer Zeitgenossen akzentuieren die beiden Schriftstellerinnen die Tatsache ihrer Zugehörigkeit zu einer Generation, deren Vorfahren bereits in den Prärien gelebt haben, daher sehen sie die

Notwendigkeit einer Rückwendung in eine Vergangenheit, die sich von jener befremdlichen der ersten Siedler maßgeblich unterscheidet. Interessanterweise situieren sowohl Roy als auch Laurence, aus völlig verschiedenen kulturellen Hintergründen stammend, nach Jahren der Abwesenheit von ihrer Heimat Manitoba, ihre ersten literarischen Publikationen im urbanen Raum Quebecs im Fall Roys und in Afrika im Fall Laurences. Sie entdecken erst daraufhin die Notwendigkeit einer Versöhnung mit ihrer eigenen Vergangenheit. Gabrielle Roys *cycle manitobain* und Margaret Laurences *Manawaka Cycle* nehmen ihren Ausgangspunkt zum einen in Roys Geburtsort, Saint-Boniface, zum zweiten in der fiktiven Präriekleinstadt Manawaka, die Ähnlichkeit zeigt mit Neepawa, Laurences Heimatort. Die Werke, welche diese imaginativen Orte entstehen lassen, spiegeln Gemeinsamkeiten in der Weise, in der sie den Identifikationsprozeß in der jeweiligen Hauptfigur auslösen. Im Besonderen liegt die Betonung auf dem räumlichen Rahmen, beziehungsweise dem intensiven Bezug, den die weiblichen Protagonisten zu ihm unterhalten. Dieser ermöglicht den beiden Autorinnen, mit Hilfe sehr ähnlicher Mechanismen, eine fiktive Welt zu erstellen, die fest in der gelebten Realität verankert ist. Diese persönliche Welt weist darüber hinaus in ein universelles Humanitätskonzept.

«A strange place it was, that place where the world began. A place of incredible happenings, splendours and revelations, despairs like multitudinous pits of isolated hells. A place of shadow-spookiness, inhabited by the unknowable dead. A place of jubilation and of mourning, horrible and beautiful.

It was, in fact, a small prairie town»
(Laurence, 1988, p. 213).

«Lorsqu'il fit construire la nôtre, mon père prit comme modèle la seule autre maison qui se trouvait alors dans cette petite rue Deschambault sans trottoir encore, fraîche comme un sentier entre des buissons d'aubépine, et, en avril, toute remplie du chant des grenouilles [...]» (Roy, 1988, p. 9).

Les œuvres manitobaines de Margaret Laurence et de Gabrielle Roy, dans lesquelles se reflètent certains aspects de leurs biographies respectives, montrent des similarités et des différences révélatrices de leur monde imaginaire et de l'identité des personnages fictifs qui en émergent. Roy et Laurence grandirent dans des milieux très nettement différents: la première, dans une famille francophone catholique de Saint-Boniface; la seconde, dans une famille protestante de Neepawa¹, famille originaire en partie d'Écosse et en partie d'Irlande. Sans doute Saint-Boniface et Neepawa sont-elles deux petites villes manitobaines typiques; toutefois, Neepawa apparaît comme totalement dissociée du centre urbain de Winnipeg et représente plutôt la partie rurale de la province. Ainsi, on peut percevoir dans l'œuvre de Margaret Laurence que celle-ci est très sensible au caractère restrictif de son milieu. La lutte identitaire de ses personnages fictifs, axe autour duquel tourne son œuvre, sera donc beaucoup plus concrète que chez Roy.

L'apprentissage du métier d'écrivain chez Margaret Laurence repose sur deux piliers, qui constituent le fil conducteur de toute analyse de l'espace dans son œuvre manitobaine et qui montrent une similitude éclatante avec l'évolution de Gabrielle Roy, de dix-sept ans son aînée. Ces deux piliers sont, d'une part, les voyages entrepris et, d'autre part, leurs préoccupations quant à leurs origines, les premiers servant de catalyseurs aux secondes. Ayant jusqu'alors enseigné dans des écoles primaires, Gabrielle Roy quitta le Manitoba en 1937, pour effectuer un séjour prolongé en Europe, puis s'établir à Montréal. En tant que journaliste, elle put réaliser de nombreux voyages dans tout le Canada, et ce faisant, étudier les problèmes sociaux représentatifs de son époque: les effets de l'industrialisation et de l'urbanisation dans l'Est du pays et ceux du multiculturalisme résultant de la politique du *homesteading* dans l'Ouest, sur la population canadienne. De façon intéressante, ce fut le journalisme seul qui la motiva à étudier sa terre natale, tout en profitant des renseignements que son père, agent de colonisation, lui avait fournis, dès son enfance, transmettant en elle une image assez vive du Manitoba rural et de sa population². Il faut, tout de même, attendre l'année 1950 pour voir paraître son premier ouvrage de fiction portant sur la réalité manitobaine, *La Petite Poule d'Eau*. Puis ce fut un travail journalistique, «Souvenirs du Manitoba», rédigé à la demande de la Société royale du Canada (Roy, 1954), qui marqua, après

son installation définitive au Québec, le début d'une appréciation profonde de ses origines manitobaines. Suivirent alors *Rue Deschambault* (1955), *La route d'Altamont* (1966) et *Ces enfants de ma vie* (1977), rassemblés par l'étude critique sous l'appellation de *cycle manitobain*³.

L'évolution de Margaret Laurence vers sa maturité d'écrivain suit un trajet similaire. C'est par l'intermédiaire d'une rétrospective semblable qu'elle se réconcilie, dans son exil choisi, avec son passé et qu'elle arrive, finalement, à apprécier ses racines. Laurence quitta le Canada après avoir terminé ses études universitaires en littérature anglaise. Elle obtint ensuite un contrat de journaliste à Winnipeg qu'elle quitta pour accompagner son mari, ingénieur, d'abord en Angleterre, puis en Afrique en 1950, plus précisément en Somalie et au Ghana, toujours sous domination britannique à cette époque. L'expérience de l'Afrique colonisée, mais surtout celle de l'indépendance du Ghana en 1957, qui força le couple à rentrer au Canada, furent le point de départ de la carrière littéraire de Laurence.

Chez Gabrielle Roy, on discerne un dualisme géographique et thématique entre le Québec et le Manitoba, dualisme qu'elle interprète en tenant compte de ses racines familiales. Ce sont

[...] les deux grands attachements d'âme de [sa] famille: pour le Québec où elle [la mère] était née et dont elle avait les riches souvenirs qu'une ardente imagination enfantine peut avoir retenus; pour le Manitoba où elle avait grandi, aimé, souffert [...] (Roy, 1990, p. 148-149)

Chez Margaret Laurence aussi, l'œuvre se divise très nettement entre, d'une part, l'Afrique, où s'exprime la pensée de l'auteur sur l'indépendance postcoloniale et les moyens d'y parvenir⁴; et, d'autre part, le Canada, qui révèle la quête identitaire de l'auteur. Les ouvrages situés au Canada, rassemblés sous le titre collectif du *Manawaka Cycle*, comprennent *The Stone Angel* (1964), *A Jest of God* (1966), *The Fire-Dwellers* (1969), *A Bird in the House* (1970) et *The Diviners* (1974). C'est l'exil intentionnel, l'écart géographique choisi entre l'Afrique et sa patrie, puis la fascination d'une autre culture, notamment d'une autre littérature, qui engendrèrent cette quête identitaire, tout en lui permettant de comprendre l'humanité de façon plus globale:

This sort of exploration can be clearly seen in the works of contemporary African writers, many of whom re-create their people's past in novels and plays in order to recover a sense of themselves, an identity and a feeling of value from which they were separated by two or three generations of colonialism and missionizing. They have found it necessary [...] to come to terms with their ancestors and their gods in order to be able to accept the past and to be at peace with the dead, without being stifled or threatened by their past.

Oddly enough it was only several years ago, when I began doing some research into contemporary Nigerian writing and its background, that I began to see how much my own writing had followed the same pattern – the attempt to assimilate the past, partly in order to be freed from it, partly in order to try to understand myself and perhaps others of my generation, through seeing where we had come from (Laurence, 1988, p. 14)⁵.

LE MONDE MANITOBAIN DE MARGARET LAURENCE

«This is where my world began. A world which includes the ancestors – both my own and other people's ancestors who become mine. A world which formed me, and continues to do so [...] A world which gave me my own lifework to do, because it was here that I learned the sight of my own particular eyes»

(Laurence, 1988, p. 219).

Manawaka n'est pas une petite ville rurale manitobaine réelle, ni typique; c'est plutôt, d'après l'écrivain, un amalgame d'un grand nombre de lieux des Prairies canadiennes, mais aussi, selon son expression, «a town of the mind» (Laurence, 1988, p. 3). Clara Thomas résume sa fonction dans la genèse de l'espace fictif du cycle de la façon suivante:

Manawaka is not Neepawa, but its geography, the details of its situation, its landmarks, and its people depend on Margaret Laurence's experience of Neepawa and her ability to store in memory and to transmute what she knew and what she felt of it into a created fictional world. All the history of her town has been woven into the fabric of the Manawaka works, but particularly the cataclysmic events of her own time: the effects of the First World War and the actuality of the Depression and the Second World War [...] (Thomas, 1988, p. 10-11)

Lieu de naissance des cinq protagonistes féminins, Hagar, Rachel, Stacey, Vanessa et Morag, Manawaka contient des éléments du Neepawa réel: le cimetière municipal, la vallée où coule la rivière Whitemud, qui sera transformée en *Wachakwa River*, Clear Lake et Riding Mountain National Park, qui ressusciteront sous les noms de *Diamond Lake* et *Galloping Mountain*. Tous ces endroits géographiques deviennent des lieux hautement symboliques pour le développement du personnage principal. Manawaka est un microcosme de la Prairie canadienne qui présente la rétrospective de tout un siècle: de l'époque des pionniers autour de 1880 jusqu'à 1970 environ. Les détails historiques et géographiques forment une toile de fond sur laquelle se tisse l'action et où des familles entières, génération après génération, se trouvent en perpétuelle interaction. Pourtant, comme «Dublin» dans l'œuvre de James Joyce ou «Yoknapatawpha» dans celle de William Faulkner, le lieu réel doit céder sa place à celui créé par l'imaginaire.

Manawaka devient, sous l'effet de la mémoire créatrice, un lieu de souvenirs, un lieu d'imagination qui déclenche, par contraste, un processus d'identification ancré dans le présent chez chacun des cinq protagonistes. Celui-ci se déroule tandis que les personnages se trouvent loin, dans un exil choisi, et même dans une multitude d'endroits différents. Manawaka se transforme alors. Ce n'est plus le lieu de l'action; c'est un lieu imaginaire individuel, qui, au moyen de la mémoire, sous-tend les prises de conscience de chacun des protagonistes féminins. Ici se situe le parallèle entre la quête identitaire des personnages et celle de l'auteur, laquelle se manifeste dans l'acte d'écrire qui permet à la mémoire de s'épanouir librement:

When one thinks of the influence of a place on one's writing, two aspects come to mind. First the physical presence of the place itself – its geography, its appearance. Second, the people. For me, the second aspect of environment is the most important, although in everything I have written which is set in Canada, whether or not actually set in Manitoba, somewhere some of my memories of the physical appearance of the prairies come in. I had, as a child [...] ambiguous feelings about the prairies. I still have them, although they no longer bother me. I wanted then to get out of the small town and go far away, and yet I felt the protectiveness of that atmosphere, too. I felt the loneliness and the isolation of the land itself, and yet I always considered southern Manitoba to be very beautiful, and I still do. I doubt if I will ever live there

again, but those poplar bluffs and the blackness of that soil and the way in which the sky is open from one side of the horizon to the other – these are things I will carry inside my skull for as long as I live, with the vividness of recall that only our first home can have for us (Laurence, 1988, p. 15-16).

LE MONDE MANITOBAIN DE GABRIELLE ROY

«*Pourtant, de tout ce que m'a donné le Manitoba, rien sans doute ne persiste avec autant de force en moi que ses paysages [...]*»

(Roy, 1990, p. 156).

On retrouve chez Gabrielle Roy la même association entre le paysage géographique – pays imaginaire – et l'idée d'enfance ou de jeunesse. Cette association atteint sa complexité seulement en rétrospective, par la médiation de la mémoire.

[...] Mes amours d'enfance, c'est le ciel silencieux de la plaine s'ajustant à la douce terre rase aussi parfaitement que le couvercle sur le plat entier, ciel qui pourrait enfermer, mais qui, au contraire, par la hauteur du dôme, invite à s'élancer, à se délivrer; c'est la silhouette particulière, en deux pans, de nos silos à céréales, leur ombre bleue découpée sur un ciel brouillé de chaleur, seule, par les jours d'été, à signaler au loin les villages de l'immensité plate; ce sont les mirages de ces journées torrides où la sécheresse de la route et des champs fait apparaître à l'horizon de miroitantes pièces d'eau qui tremblent à ras de terre [...] (Roy, 1990, p. 156-157)

Ici, les paysages de prairies ne sont pas qu'une simple notion de géographie; ils expriment, au contraire, à travers les souvenirs de l'écrivain, un sentiment d'appartenance, qui est la marque d'une forte empreinte sur la conscience. Ceci ouvre les portes à une fonction hautement symbolique du cadre spatial, comme c'est le cas chez Margaret Laurence.

Le *cycle manitobain* se limitant, par ailleurs, à un seul protagoniste, Christine, l'intention autobiographique apparaît plus probable que chez Laurence, dont la *saga* repose sur cinq paires d'épaules différentes⁶. Toutefois, il y a aussi, chez Roy, une réconciliation avec le passé qui se manifeste à travers une intériorisation de l'espace vécu, transformé en lieu symbolique, dont la complexité s'accorde avec le développement psychologique du personnage principal.

[...] Nous sommes donc autorisés à croire que sa province natale ne lui fournit pas seulement des points de repère géographiques et historiques mais aussi de véritables composantes de sa vie intérieure. Plus qu'un simple point de départ réel, la période manitobaine constituerait pour l'auteure un point de retour littéraire irrésistible (Harvey, 1993, p. 8).

L'authenticité des endroits reste, après tout, indéniable; de nombreuses allusions dans son autobiographie inachevée *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984) en donnent la preuve.

Il semble donc possible d'établir une comparaison entre ces deux romancières, quant à l'usage qu'elles font de l'espace. Ainsi, nous tâcherons, par une analyse comparative des principaux ouvrages du *cycle manitobain* de Gabrielle Roy: *Rue Deschambault* (1955) et *La route d'Altamont* (1966), et de ceux du *Manawaka Cycle* de Margaret Laurence: *The Stone Angel* (1964), *A Bird in the House* (1970) et *The Diviners* (1974), d'esquisser les tendances structurales communes vis-à-vis de l'espace et de comprendre la fonction symbolique des paysages, des lieux et des éléments spatiaux employés. Nous savons déjà qu'il existe des liens entre le paysage et le vécu des auteurs pendant leurs années de jeunesse. Toutefois, si le *cycle manitobain* de Roy fait penser au roman d'apprentissage, les romans de Laurence, quoiqu'individuellement apparentés à ce modèle, couvrent un siècle et rappellent par là l'épopée plutôt que le roman d'apprentissage traditionnel. C'est l'héroïne de la dernière génération, Morag, écrivain de profession, qui clôt l'épopée collective de Manawaka, mais, en revivant, parallèlement à son adolescence, sa vocation d'écrivain, elle fournit une voix à la communauté dont elle sort, tout en transmettant une idée plus vaste de l'humanité et en assurant un avenir au passé et au présent vécus.

LA FONCTION DE L'ESPACE

«All discussion of the literature produced in the Canadian west must of necessity begin with the impact of the landscape upon the mind [...]»

(Kreisel, 1977, p. 257).

Les œuvres-clés du *Manawaka Cycle* de Margaret Laurence et du *cycle manitobain* de Gabrielle Roy, textes exemplaires dans leur traitement du Manitoba et des Prairies de l'Ouest canadien,

rèvent une structure spatiale complexe associée à une forte symbolique des différents éléments de paysage et de lieux mentionnés. Espace et paysage sont traités de façon analogue chez les deux auteurs: ils sont étroitement liés à des époques de la vie ainsi qu'aux traits physiques et psychologiques des personnages principaux. Ce n'est que dans cette alliance qu'ils trouvent leur signification symbolique.

Rue Deschambault, le lieu de l'enfance de Christine, et Manawaka, la ville natale des cinq protagonistes laurenciens, dont Hagar Shipley, Vanessa MacLeod et Morag Gunn, se situent au centre de l'espace imaginaire créé par les deux romancières. Le thème oscille entre la nécessité du départ de ce centre et le besoin du retour. C'est la réflexion sur le passé entrepris par chacun des protagonistes qui permet de traverser la distance (géographique et temporelle) et de retrouver le souvenir des moments les plus marquants de la vie passée dans ces centres⁷. La structuration de l'espace vécu, dans les deux cas, ne peut s'effectuer dans un texte unique. C'est le retour du *leitmotiv* dans l'ensemble du cycle qui permet d'établir des rapports intertextuels et de structurer l'espace. En effet, l'espace géographique rattaché à l'espace temporel de l'œuvre devient significatif par ses constantes au fil des personnages et des générations.

Entre la perception sensitive de l'espace du protagoniste en question et sa fonction de rétrospective, laquelle s'accomplit à différentes étapes du développement de sa conscience, une tension s'établit, créant une fusion entre les éléments spatiaux réels et leurs correspondances symboliques, laquelle engendre à son tour une fusion quasi complète du personnage et de l'espace. C'est ainsi qu'il faut comprendre la fonction symbolique des maisons, seules structures de pierre de Manawaka. Dans *The Stone Angel* aussi bien que dans *A Bird in the House*, elles transmettent, telles qu'elles resurgissent dans la mémoire des protagonistes, par leur apparence extérieure, la force physique et le système de valeurs puritain et sévère de leurs bâtisseurs, les pionniers Jason Currie et Timothy Connor. La demeure du premier est vue par sa fille Hagar, «Pharaoh's daughter reluctantly returning to his roof» comme «the square brick palace so oddly antimacassared in the wilderness» (Laurence, 1985, p. 43); quant à celle du second, elle est longuement décrite par sa petite-fille, Vanessa:

That house in Manawaka is the one which, more than any other, I carry with me. Known to the rest of the town as "the old Connor place" and to the family as the Brick House, it was plain as the winter turnips in its root cellar, sparsely windowed as some crusader's embattled fortress in a heathen wilderness, its roots in a perpetual gloom except in the brief height of summer [...]

Set back at a decent distance from the street, it was screened by a line of spruce trees whose green-black branches swept down to the earth like the sternly protective wings of giant hawks [...] On the lawn a few wild blue violets dared to grow, despite frequent beheadings from the clanking guillotine lawn mower, and mauve-flowered Creeping Charley insinuated deceptively weak-looking tendrils up to the very edges of the flower beds where helmeted snapdragon stood in precision (Laurence, 1991, p. 11-12)⁸.

La maison, lieu où se déroule le conflit, est une métaphore à la fois du milieu restrictif de Manawaka et de son fondateur, qui est, pour sa part et jusqu'à un certain point, l'incarnation de son entourage.

Chez Gabrielle Roy, il se produit à maintes reprises une véritable fusion entre personnages et espace. Dans *La route d'Altamont*, les personnages fictifs se définissent au moyen de la géographie, par leur appartenance aux collines, aux plaines ou aux lacs, qui apparaissent réduits à des formes abstraites, quasi géométriques. À l'inverse, ces différents paysages se trouvent personnifiés comme le lac qui parle, dans cet épisode de la nouvelle «Le vieillard et l'enfant»: «Je m'efforçais toujours de démêler le chant un peu mélancolique de l'eau venant s'éteindre sur le sable [...] À présent, j'avais l'impression d'une petite phrase chuchotée» (Roy, 1985, p. 122-123). À l'approche de la tempête, les paysages sont capables de se mouvoir, le lac devient de plus en plus houleux: «Je luttais un moment encore pour tâcher de me définir ce que criait le lac maintenant qu'il commençait à s'agiter» (Roy, 1985, p. 146). Ils peuvent encore apparaître suspendus, immobiles dans une stagnation quasi universelle de l'homme et de son environnement:

Au-dessus du vieillard le petit érable était rigide comme un parasol de jardin [...] En dessous, dans cet air si calme, le vieillard était seul à respirer avec bruit.

[...]

Je voyais sur son visage, comme une vieille terre fendue et craquelée par la sécheresse, couler sur un seul sillon un

petit filet de sueur; un rien d'humidité pour toute cette vieille terre sèche (Roy, 1985, p. 78-79).

Finalement, l'image est figée dans un tableau universalisé: «Lui et son petit arbre étaient comme dans une gravure. Rien, rien ne bougeait ni sur terre ni dans l'étendue du ciel» (Roy, 1985, p. 90).

Les éléments spatiaux et les paysages géographiques, auxquels s'ajoutent les éléments temporels, constituent la réalité en même temps que la fiction de cette réalité. Le processus de transformation de cette réalité en fiction peut devenir l'objet même de la réflexion littéraire. Ainsi le prouvent Morag, Vanessa et Christine, qui vivent, parallèlement à leur quête identitaire, une initiation littéraire. Vanessa, en tant qu'enfant, fait revivre dans sa première nouvelle, «The Pillars of a Nation»⁹, l'ère des pionniers, personnifiée par son grand-père omnipotent, et par son symbole, la maison en briques («Brick House»). Quant à Christine, elle associe son destin aux plaines infinies:

Moi, j'aimais passionnément nos plaines ouvertes [...] Cette absence de secret, c'était sans doute ce qui me ravissait le plus dans la plaine, ce noble visage à découvert ou, si l'on veut, tout l'infini en lui reflété, lui-même plus secret que tout autre. Je ne concevais pas, entre moi et ce rappel de l'énigme entière, ni collines, ni accident passager contre lequel eût pu buter mon regard. Il me semblait qu'eût été contrarié, diminué, l'appel imprécis mais puissant que mon être en recevait vers mille possibilités du destin (Roy, 1985, p. 191).

De même, elle trouve sa vocation d'écrivain dans différents éléments de la nature, par exemple le chant des grenouilles de l'étang (Roy, 1988, p. 243-244). Morag finalement, dernier protagoniste laurencien et écrivain d'âge mûr, pose, à l'intérieur de son processus créateur, la question du rapport entre la fiction et la réalité, «[...] convinced that fiction was more true than fact. Or that fact was in fact fiction» (Laurence, 1992, p. 33). Laurence complique la structure spatiale d'une dimension par l'abstraction théorique. L'image du fleuve, métaphore centrale de la perception de l'espace et du temps dans le roman, est assujettie à la question de la divisibilité de la fiction et de la réalité¹⁰.

Morag walked out across the grass and looked at the river [...] The waters flowed from north to south, and the current was visible, but now a south wind was blowing,

ruffling the water in the opposite direction, so that the river, as so often here, seemed to be flowing both ways. *Look ahead into the past and back into the future, until the silence* (Laurence, 1992, p. 477).

L'espace, en plus de ses fonctions géographiques (pour situer l'action) et symboliques (comme reflet de la conscience des personnages), accomplit une fonction universelle. Dans sa relation avec le temps, il constitue le cadre de toute perception humaine de la réalité; il se trouve ainsi au carrefour des perceptions réelles et de leurs représentations littéraires.

La structure de l'espace et la fictionnalisation des paysages royens et laurenciens, essentiellement antithétiques et contrastives chez les deux romancières, font ressortir leurs nombreuses similitudes, comme, par exemple, la transposition d'éléments spatiaux dans la conscience du personnage fictif, la dichotomie entre espace clos et espace ouvert, où s'opposent les principes d'horizontalité et de verticalité (Ricou, 1973), ou bien encore le motif du voyage comme mouvement dans l'espace par opposition à l'immobilité. Ces similitudes sont, dans leur totalité, reliées à des moments de prise de conscience du personnage principal et, ultimement, à la création d'un tableau spatio-temporel universel, quasi utopique, de l'humanité entière. Nous tâcherons maintenant de catégoriser ces similitudes en en faisant ressortir les tendances propres à chacune des romancières.

ESPACE CLOS ET ESPACE OUVERT: JARDIN / GARRISON ET PRAIRIE

La rue Deschambault de Gabrielle Roy et le Manawaka de Margaret Laurence forment, de façons différentes, un lieu clos à l'intérieur de l'espace ouvert qui les entoure. Roy, qui thématise l'enfance et l'adolescence de Christine dans *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, oppose la maison et le jardin de la rue Deschambault, symboles de la sécurité du cercle familial, à l'immense paysage des Prairies, inconcevable pour la petite fille et pourtant toujours attirant. Le devant de la maison, face à la ville, représente le familier; l'arrière, tourné vers les plaines, symbolise l'inconnu. La maison est le symbole du cercle familial intime de l'enfance. Cette image est plusieurs fois reprise, par exemple dans la représentation de l'école, bien chauffée, située au centre du village de Cardinal (Roy, 1988), et dans celle de la ferme de l'oncle Cléophas, entourée de champs de blé

ondoyants et de forêts de peupliers bruissants (Roy, 1985), où l'on retrouve des traits du mythe pastoral, «[t]he nostalgia for a world of peace and protection, with a spontaneous response to the nature around it» (Frye, 1971, p. 239).

At the heart of all social mythology lies [...] a pastoral myth, the vision of a social ideal. The pastoral myth in its most common form is associated with childhood, or with some earlier social condition – pioneer life, the small town, the *habitant* rooted to his land – that can be identified with childhood [...] (Frye, 1971, p. 238-239)

Les différents éléments de la description de la nature, flore et faune, dont les arbres et les oiseaux, l'eau et le vent, représentent partiellement ce mythe du jardin édénique. Ils mettent en relief son caractère de pureté paradisiaque, au sein d'une nature bienveillante. La civilisation possède des traits idylliques, et la nature à laquelle elle s'associe est source d'intimité, de nostalgie, tandis qu'elle exerce une fonction régénératrice. C'est ainsi qu'il faut comprendre les frémissements des peupliers, les ondolements des champs de blé et le balancement des cimes des ormes plantés par le père devant la maison (Roy, 1988, p. 9), ou bien le chant des grenouilles au printemps (Roy, 1988, p. 9 et 243), pour ne nommer que les plus importants¹¹. À cette perception de la nature pastorale, mouvementée, et chargée d'affectivité, s'oppose la plaine statique, quintessence de l'espace ouvert pur, réduite à seulement trois éléments, le ciel, la terre et l'horizon, et qui n'attire d'abord l'enfant que parce que ce dernier sait qu'il peut retourner au cercle protecteur clos de l'intimité familiale:

[...] Parmi les aspects remémorés du paysage manitobain, l'auteure privilégie avant tout les figures antithétiques de l'espace clos du jardin et de l'espace ouvert de la plaine, tellement vaste qu'elle prête à des comparaisons avec la mer. Ces composantes majeures donnent aux contours de l'espace manitobain recréé par Gabrielle Roy sa coloration distinctive [...] (Harvey, 1993, p. 177)

Le degré d'abstraction dont se charge la représentation de la plaine ouverte en contraste avec le détail de l'établissement de la maison familiale de la rue Deschambault est remarquable.

Le Manawaka de Margaret Laurence ne reflète en rien cette idylle. L'auteur concentre son intérêt ici sur l'expérience de la génération pionnière, originaire d'Écosse et d'Irlande, et de ses descendants. Ceux-ci, de mentalité profondément puritaine,

doivent faire face à la Dépression et à la sécheresse des années trente. Leur vécu est alors représenté de façon plutôt réaliste. Pour expliquer le principe de la résistance humaine à un environnement hostile, résistance qui se caractérise par l'exclusion et la lutte contre la nature environnante, Northrop Frye a créé le terme de «garrison-mentality» (Frye, 1971, p. 225)¹². Ce principe s'applique parfaitement à l'expérience canadienne, dont l'attribut principal est le combat physique et psychologique de la génération pionnière contre une nature sauvage. Il se prolonge de nos jours dans l'appartenance de la personne à des structures sociales rigides, laquelle fait partie de la réalité personnelle de chacun des protagonistes laurenciens. Ainsi naît, chez Laurence, le contraste entre Manawaka, sorte de *garrison* clos, miroir de sa civilisation, et l'extérieur ouvert, inconnu, région inexplorée, désertique, indéfinissable, l'ennemi déclaré des humains. L'image de la Prairie ouverte, qui n'est employée que pour l'illustration de la sécheresse des années trente, cède presque toujours le pas à une image plus floue d'une nature environnante inconnue, lointaine, mais omniprésente par la végétation sauvage, pullulante, qui pénètre sans cesse l'espace civilisé. C'est ainsi qu'il faut comprendre la description du cimetière de Manawaka:

[...] But sometimes through the hot rush of disrespectful wind that shook the scrub oak and the coarse couchgrass encroaching upon the dutifully cared-for habitations of the dead, the scent of the cowslips would rise momentarily. They were tough-rooted, these wild and gaudy flowers, and although they were held back at the cemetery's edge, torn out by loving relatives determined to keep the plots clear and clearly civilized, for a second or two a person walking there could catch the faint, musky, dust-tinged smell of things that grew untended and had grown always, before the portly peonies and the angels with rigid wings, when the prairie bluffs were walked through only by Cree with enigmatic faces and greasy hair (Laurence, 1985, p. 5).

Il y a, d'ailleurs, à travers l'ensemble des romans, une ironie remarquable envers cette forme de civilisation humaine et une préférence pour le primordial, la croissance naturelle:

[...] Those things which had "grown always" are ineradicable, timeless, and essential; those things which "civilization" makes are ephemeral and relatively superficial [...] In *The Stone Angel* [...] things which are

matters of art or "civilization" – often show a repudiation of life (Cooley, 1978, p. 30).

Parmi les représentations de l'espace clos civilisé, on trouve les deux maisons de pierre qui datent des débuts de Manawaka, symbolisent leurs fondateurs et s'opposent, dans *The Stone Angel* et *A Bird in the House*, au «chaos» inconcevable de la nature sauvage environnante. Cependant, Manawaka, miroir de la civilisation humaine, porte des traits négatifs. Certains éléments spatiaux récurrents, comme le cimetière sur la colline et le dépotoir municipal, *The Nuisance Grounds*, annoncent la déchéance et la mort. Le cimetière avec sa statue de l'ange de pierre, *leitmotiv* du roman du même titre, crée l'image exemplaire d'une civilisation et de son principe d'ordre devenu paradoxal, qui subsiste au delà de la déchéance déjà inhérente, par le soin exagéré apporté aux tombes, tandis que le danger de l'étouffement par la nature sauvage environnante reste omniprésent. Envisagé sous cet angle, Manawaka se présente comme le lieu d'existence d'une société vouée à l'échec, dans sa lutte permanente et vaine contre une nature puissante et indifférente.

Pour les protagonistes féminins du *Manawaka Cycle*, qui rompent avec cette forme de civilisation en quittant l'espace fermé de leur jeunesse, les espaces ouverts représentent, au contraire, des endroits naturels pas encore vaincus par la civilisation humaine, et qui pourraient fournir un secours salutaire. C'est le cas de *Diamond Lake* dans *A Bird in the House*, qui contient une grande qualité onirique:

At night the lake was like black glass with a streak of amber which was the path of the moon. All around, the spruce trees grew tall and close-set, branches blackly sharp against the sky, which was lightened by a cold flickering of stars. Then the loons began their calling. They rose like phantom birds from the nests on the shore [...]

[...] Plaintive, and yet with a quality of chilling mockery, those voices belonged to a world separated by aeons from our neat world of summer cottages and the lighted lamps of home (Laurence, 1991, p. 114).

Laurence se sert rarement de la plaine ouverte, vidée de tout repère géographique, comme métaphore antithétique de l'espace clos. Par l'emploi de l'image de la Prairie desséchée des années trente, elle prolonge le *wasteland-motif*¹³ créé par le

mouvement réaliste de l'Ouest canadien du début du siècle (*prairie realism*):

The prairie had a hushed look. Rippled dust lay across the fields. The square frame houses squatted exposed, drabber than before, and some of the windows were boarded over like bandaged eyes [...] (Laurence, 1985, p. 168)

La Prairie, personnifiée, représente la mort et la déchéance de la civilisation de Manawaka; puis, universalisée, elle apparaît à plusieurs reprises, lorsqu'on la traverse en train, comme le miroir d'une prise de conscience imminente:

[...] Once again, going into the Everywhere, where anything may happen. She no longer believes in the Everything out there [...]

[...]

The train clonks on and on. Through the prairies. She looks out at the flat lands which from the train window could not ever tell you anything about what they are [...]

The crocuses used to grow out of the snow. You would find them in pastures, the black-pitted snow still there, and the crocuses already growing, their greengrey featherstems, and the petals a pale greymauve. People who'd never lived hereabouts always imagined it was dull, bleak, hundreds of miles of nothing. They didn't know. They didn't know the renewal that came out of the dead cold (Laurence, 1992, p. 303-304).

Contrairement à Gabrielle Roy, dont l'espace ouvert de la prairie, des «mille possibilités du destin» (Roy, 1985, p. 192), n'appelle qu'au départ et annonce la quête personnelle devant la quasi-universalité toujours énigmatique, l'espace chez Margaret Laurence implique le retour, la prise de conscience ancrée dans la réalité du vécu, qu'elle surnomme, avec les mots empruntés au poète Al Purdy, «a place to stand on»¹⁴. Cette citation en exergue fournit la devise du dernier roman du cycle, *The Diviners*. Morag incarne le processus de la quête même. L'image de l'île accomplit ici la fonction de métaphore de sa prison mentale, ou *garrison*:

[...] *Instead, I've made an island. Are islands real? [...] Islands are unreal. No place is far enough away. Islands exist only in the head [...]*

[...]

That evening, Morag began to see that here and now was not, after all, an island. Her quest for islands had ended some time ago, and her need to make pilgrimages had led her back here (Laurence, 1992, p. 379-380).

Finalement, elle arrive à un moment de repos. L'île imaginaire cède la place à un point de repère identifiable dans le temps et dans l'espace. L'île reste en effet toujours une image circulaire, restreinte, qui s'oppose à la linéarité du fleuve. En général, le contact des personnages laurenciens avec la nature qui jouera un rôle décisif pour changer leur conscience a lieu à l'extérieur de Manawaka, auprès de rivières ou de lacs, ou bien au bord de la mer. Le contact avec l'eau fournit une expérience élémentaire, primordiale et quasi mythique, accompagnée d'images archaïques, d'une nature menacée par la présence de l'homme, comme le cri du huard (Laurence, 1991, p. 114) et le vol du héron (Laurence, 1992, p. 380), qui s'opposent toujours à une civilisation déjà trop avancée.

LE VOYAGE: FUITE, QUÊTE ET AVENTURE

Chez les deux romancières, les voyages entrepris par les principaux personnages féminins de l'œuvre fournissent un motif de grande importance. Le déplacement dans l'espace et le changement de lieu, le contraste entre l'immobilité forcée et le mouvement libérateur, l'accent mis sur le départ et le retour, tout ceci agit sur la conscience des personnages et sur son développement.

Morag Gunn apparaît comme l'incarnation même du motif de la quête, processus qu'Aritha van Herk nomme *metaphoric mapping* (Herk, 1982). La géographie des lieux qu'elle traverse dessine une «carte géographique» de son âme, qui est «the country of the interior, the world maze of the human being» (Herk, 1982, p. 81). Ses changements de lieu se font de façon systématique: elle traverse le Canada d'est en ouest, ne s'arrêtant qu'en passant à Manawaka, et voyage aussi en Angleterre et en Écosse. Elle trace des chemins qui se trouvent dans la lignée du cheminement de ses ancêtres, si bien que chacune de ses expériences dans les différents endroits marque une progression dans sa conscience, et que chaque retour forcé à Manawaka entraîne la nécessité d'un nouveau départ. Le lieu, qui, finalement, lui apporte le repos et lui permettra d'appréhender son identité personnelle, *McConnell's Landing*, est géographiquement sans importance, mais lui fournit une valeur symbolique individuelle. Il reflète l'individu indépendant, issu de l'acceptation du passé personnel, individu qui se comprend et se manifeste à travers son écriture, dans le sens de Herk:

«Only stories / experiences are a way of mapping the past, of finding your way through the labyrinth of the future» (Herk, 1982, p. 81).

Hagar Shipley, «l'ange de pierre», doit aussi partir à la découverte de soi au moyen d'un voyage pour échapper à la menace de la maison de retraite. Sa fuite de chez son fils, à Vancouver, vers une vieille usine en ruine, au bord du Pacifique, fournit un exemple précis du processus de transformation de l'immobilité-attente en mouvement-aperçu fondamental de soi, processus que Dennis Essar a décrit en l'appliquant aux nouvelles de *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy:

Le titre même du roman, pour qui connaît tant soit peu la région méridionale du Manitoba, contient la suggestion du contraste entre l'horizontalité de nos petites routes qui traversent l'immense plaine unie, et la verticalité des hauteurs qui surgissent par-ci, par-là, de ce même espace horizontal. En plus, ce sont les mouvements exécutés par les personnages dans les plans horizontal et vertical qui font avancer partout l'action du livre. C'est au cours de ces déplacements vers le lointain et vers les hauteurs que les personnages du roman ont le rare bonheur de se libérer de la prison du temps normal et d'accéder aux époques perdues de leur existence, individuelle ou collective selon le cas. Finalement, c'est l'ennui, l'absence de mouvement et de désirs, qui préparent toujours le départ du personnage vers les horizons nouveaux, et qui s'opposent partout au délire créateur duquel le roman lui-même est à la fois le fruit concret et le document [...] (Essar, 1985, p. 48)

Hagar, immobile à cause de son âge avancé et réduite à l'espace clos d'une seule chambre, réussit à s'évader vers la nature sauvage. Cette action lui permet, pendant les derniers jours de sa vie, d'accepter son passé et de prendre conscience de son moi. Le motif de la quête s'exprime paradoxalement, chez elle, dans l'attente perpétuelle. À chacun des endroits où elle s'arrête, au cours de sa vie, elle reste immobile, dans l'espoir d'un changement de situation extérieure, attente qui s'approfondit au fil de son endurcissement intérieur: «And here am I, the same Hagar, in a different establishment once more, and waiting again» (Laurence, 1985, p. 160). Le Manawaka du passé et la chambre à Vancouver du présent symbolisent cette stagnation et cette isolation délibérée. Sa prise de conscience, quelques jours avant sa mort, constitue un moment cumulatif,

déclenché par sa fuite vers un paysage totalement inconnu, la grande aventure de sa vie. Ainsi trouve-t-elle dans la nature sauvage sa vraie «civilisation», parallèlement à sa liberté intérieure:

Pride was my wilderness, and the demon that led me there was fear. I was alone, never anything else, and never free, for I carried my chains within me, and they spread out from me and shackled all I touched [...] (Laurence, 1985, p. 292)

Vanessa McLeod, enfin, montre des parallèles avec le jeune protagoniste royen, Christine. Les deux vivent des processus d'initiation semblables, entre le départ vers un monde extérieur inconnu et le retour au cercle familial de la *Brick House* ou de la rue Deschambault, prises toutes deux entre l'ennui et la curiosité ou, comme l'écrit Gabrielle Roy, entre «la détresse et l'enchantement». Chez Christine, d'aventure en aventure, on constate une progression continue qui la conduit vers la vie adulte, dont le début coïncide avec le départ de la maison parentale vers un avenir encore peu défini. La structure de l'espace royen est abstraite: sa fonction symbolique est sans équivoque. La rue Deschambault représente une étape, un passage dans le temps qui se caractérise par l'intimité, le retour, l'immobilité, l'attente, et, une fois l'adolescence terminée, le passé senti comme une aliénation. Cette étape mène nécessairement au départ:

Mais l'affreuse impression persistait que j'étais ici par l'effet du hasard et que j'aurais à découvrir l'endroit du monde encore inconnu de moi où je pourrais me sentir peut-être un peu à ma place [...] (Roy, 1985, p. 234)

Le principe laurencien de la recherche d'un lieu d'appartenance, «a place to stand on», persiste. La Prairie fournit le seul contrepoids: immense, ouverte, limitée en éléments (ciel, plaine et horizon) ainsi qu'en points de repère. C'est l'horizon qui représente le futur, l'ensemble des possibilités, peu définies, utopiques, sorte d'état idéal universel, qui ne pourra jamais être atteint dans sa totalité par une seule personne:

Vous savez combien il se joue de nous, cet horizon du Manitoba. Que de fois, enfant, je me suis mise en route pour l'atteindre! On croit toujours que l'on est à la veille d'y arriver, et c'est pour s'apercevoir qu'il s'est déplacé légèrement, qu'il a de nouveau pris un peu de distance. C'est un grand panneau indicateur, au fond, de la vie, qu'une main invisible s'amuse à sans cesse reporter plus

loin. Avec l'âge, nous vient [sic] peu à peu du découragement et l'idée qu'il y a là une ruse suprême pour nous tirer en avant et que jamais nous n'atteindrons l'horizon parfait dans sa courbe. Mais il nous vient aussi parfois le sentiment que d'autres après nous tenteront la même folle entreprise et que ce bel horizon si loin toujours, c'est le cercle enfin uni des hommes (Roy, 1990, p. 158).

Dans ce cadre spatial réduit à une fonction purement symbolique, Gabrielle Roy transmet les thèmes essentiels de l'existence humaine tels que vécus par les personnages principaux:

[...] la continuité entre le passé, le présent et l'avenir; le conflit entre le déterminisme de l'hérédité et la liberté individuelle; la lutte entre l'amour humain et la solitude inhérente à la condition humaine; la difficulté de connaître l'autre et la soif de se connaître soi-même [...] (Harvey, 1993, p. 211)

Le paysage, plus exactement les oppositions géographiques, par exemple les collines et la plaine, servent à la caractérisation des personnages principaux, comme Christine ou sa mère dans *La route d'Altamont*. Le voyage entrepris par les deux femmes, vers les collines d'Altamont, se déroule entre l'errance, l'aventure et la quête de soi, introduites au hasard de la découverte des collines par la jeune fille. Paysages et personnages fusionnent parce que l'auteur fait abstraction de la géographie réelle pour décrire les premiers et réduit la personnalité des seconds à la temporalité pure: passé, présent et futur, vieillesse et jeunesse, départ et retour. L'identification se fait alors avec chacune des formes de paysage. *La route d'Altamont* illustre très distinctement la convergence du personnage et du paysage au moyen de métaphores comme «vastes désirs» (Roy, 1985, p. 94), «ciel énigmatique» (Roy, 1985, p. 197), «espaces en attente» (Roy, 1985, p. 253); dans la prairie qui se révolte (Roy, 1985, p. 202), ou bien dans ses mirages:

J'étais habituée aux mirages de la plaine, et c'était l'heure où ils surgissent, extraordinaires, ou tout à fait raisonnables [...] Et, une fois, dans mon enfance, une cité entière pour moi seule sortit un jour de terre, au bout de la plaine, une étrange cité avec des coupoles (Roy, 1985, p. 201).

Et dans le réseau rectangulaire et labyrinthique des routes de section se reflète l'état d'âme de Christine à la veille de son départ vers sa vie adulte:

Ces petites routes que j'avais prises pour gagner du temps [...] Je revois, sous le ciel énigmatique, leur rencontre silencieuse; tout juste le vent jouant avec elles leur enlève-t-il un peu de terre qu'il fait tourner en lasso; je me rappelle leur accolade muette, leur étonnement à se rencontrer, à repartir déjà et vers quel but? car d'où elles viennent, où elles vont, jamais elles n'en disent mot [...] (Roy, 1985, p. 197)

Finalement, il y a la route vers Altamont, dont la découverte est aussi énigmatique que le paysage, et qui disparaîtra au troisième voyage. La Prairie constitue le paysage de l'âme du protagoniste, «country of the interior» (Herk, 1982, p. 81), miroir du futur et des questions inextricables de la vie: «Hers is a landscape of time and of the mind, a landscape through which all men travel because it is the landscape of life» (Ricou, 1973, p. 124).

Dans *La route d'Altamont*, le paysage géographique des Prairies se transforme graduellement en espace indéfini, universalisé¹⁵, où les deux notions d'horizontalité et de verticalité jouent un rôle majeur (Essar, 1985; Ricou, 1973). Pour voir au delà de l'horizon, Christine, déjà dès son jeune âge, essaie à maintes reprises de s'élever au-dessus de sa ligne, qui, d'ailleurs, semble se déplacer plus loin à chaque fois. Chez Roy, seuls les enfants trouvent des moyens de s'élever au delà de l'immense horizontalité:

[...] D'où venait chez les enfants de par chez nous, en ce temps-là, le goût de se haut percher? (Notre pays était plat comme la main, sec et sans obstacles.) Était-ce pour voir loin dans la plaine unie?... Ou plus loin encore, dans une sorte d'avenir?... (Roy, 1985, p. 62)

Cet essai de changement de perspective au moyen de l'altitude, essentiel pour l'être humain confronté à ce pays sans repères, «landscape of circles, radii, perspective exercises – a country of geometry»¹⁶, reflète, en même temps, le processus psychologique du personnage qui ose entreprendre cet «exercice», vers un changement profond de sa personnalité. Christine, enfant, démontre cette nécessité existentielle par sa confusion naïve des termes «attitude» et «altitude», erreur lexicale qui implique ce changement de perspective (Roy, 1985, p. 81-82). Ici, la fusion espace-temps, plaine-avenir devient très concrète:

[...] The prairie child on stilts is emphasizing his verticality, insisting, as it were, on his own existence. His landscape of great spaces is also a landscape of time, suggesting man's ancient desire to know the future. Moving toward that future is travelling through life [...] (Ricou, 1973, p. 124)

L'espace horizontal immense que Christine, jeune adulte, traverse sur son chemin vers «Altamont» marque le début d'une étape entièrement nouvelle de sa vie. Le manque d'orientation qu'elle ressent n'est pas menaçant. Il se dissout dans l'image verticale des collines, simple échelon de son cheminement vers une meilleure compréhension de l'avenir. Le contraste permanent entre l'horizontalité et la verticalité chez Roy implique l'immobilité et le mouvement. L'espace horizontal infini exprime une attente forcée, un désir de changement, que Christine nomme «ennui»; cet espace est un véritable appel au départ:

Et voici qu'elle m'en parlait de nouveau, comme nous traversions le pays le plus plat du monde, cette vaste plaine du sud du Manitoba, si nue qu'on y voit longtemps un seul arbre solitaire, que les moindres choses apparaissant de loin à sa surface prennent une valeur singulière pathétique... Même le vol d'un oiseau suspendu en tant d'espace ici serre le cœur (Roy, 1985, p. 191).

Puis se construit l'image exactement antithétique à cette scène initiatique:

[...] la plaine, depuis le commencement des âges aplanie et soumise, parut se révolter. D'abord elle éclata en boursouflures, en crevasses, en fentes érodées; des cailloux crevèrent sa surface; puis celle-ci s'ouvrit plus profondément, des crêtes en jaillirent, elles prirent de la hauteur, elles accoururent de toute part, comme si, délivré de sa pesante immobilité, le pays se mettait en mouvement, venait en vagues vers moi autant que moi-même j'allais vers lui [...] (Roy, 1985, p. 202)

La recherche d'un espace antithétique, vertical, annonce une prise de conscience imminente et le début d'une évolution de la personnalité du protagoniste. Le mouvement même, qui contraste avec l'immobilité totale, accentue la réflexion intérieure du personnage. En dissolvant les marges entre personnages et paysages, Roy fait jaillir une liquéfaction de l'image. Le motif de la plaine-mer¹⁷ fait allusion non seulement

au voyage entrepris par le personnage, mais aussi à la route intérieure, psychologique, sur laquelle chaque individu avance nécessairement au cours de sa vie et dont le mécanisme s'annonce très tôt, dès l'enfance:

[...] Le village était petit, et la maison de grand-mère se tenait tout au bout; comme la mer, de tous côtés la plaine nous cernait, sauf à l'est où l'on apercevait quelques autres petites maisons de planches qui nous tenaient lieu de compagnes dans ce qui m'apparaissait un voyage effarant. Car, dans cette immobilité de la plaine, on peut avoir l'impression d'être entraîné en une sorte de traversée d'un infini pays monotone, toujours pareil à lui-même (Roy, 1985, p. 15-16).

Margaret Laurence inverse cette image. C'est l'étroussure mentale et morale de la petite ville de Manawaka qui enferme ses êtres humains dans l'immobilité. Miroir de la mentalité des habitants, la sévérité du climat des Prairies présente une menace à la vie même. C'est particulièrement *The Stone Angel* qui met en évidence ce fait:

The wind was everywhere, shuffling through the dust, wading and stirring until the air was thickly gray with grit [...]

At the Shipley place the rusty machinery stood like aged bodies gradually expiring from exposure, ribs turned to the sun [...]

[...]

The house couldn't have looked much worse than he [John] did. He wore an old pair of Bram's overalls, so stiff with dirt they'd have stood alone. He'd lost too much weight. His face was like a skull's [...]

[...]

Bram sat in an armchair, his legs splayed out, his frayed heather-grey sweater buttoned right up to his adam's apple although the day was stifling. How had he grown so small? [...] (Laurence, 1985, 168-171)

On constate un procédé analogue de dissolution de l'espace et de la figure. L'immobilité de l'image, illustration du *wasteland-motif*, symbole de la mort physique et mentale, passe graduellement de l'extérieur vers l'intérieur, pour s'arrêter aux personnages, mettant ainsi l'accent sur l'inévitabilité de la mort. Le paysage personnifié est le miroir exact de l'état physique et mental des deux personnages. L'état immobile, désertique de l'espace extérieur envahit toute manifestation de vie, de mobilité physique et psychologique.

Ainsi, pour chacune des jeunes femmes, le fait de quitter Manawaka apparaît comme une fuite devant les répressions imposées sur elles par la réalité de la vie des Prairies. Manawaka elle-même symbolise l'horizontalité, et, par conséquent, l'attente et l'immobilité. On a déjà vu que Hagar Shipley incarnait l'attente; Vanessa MacLeod ressent elle aussi combien son imagination et ses émotions sont limitées lorsqu'elle se trouve à l'intérieur de Manawaka. L'horizontalité est vécue par elle comme un manque de défis intellectuels, comme un isolement, une fermeture, un paradoxe en soi, au contraire de ce qui se produit chez Christine. La gare et les silos à céréales qui l'entourent, «[...] solid and ugly, but the closest thing there was to towers here» (Laurence, 1991, p. 156), reflètent, dans leur soudaine verticalité, le désir d'élévation spirituelle de Vanessa, jeune, au-dessus du vide intellectuel et émotionnel qu'elle ressent de son entourage. Manawaka, différente de Saint-Boniface plutôt urbain, incarne elle-même la Prairie. Ses habitants, produits de ce milieu, s'y voient confrontés de manière très différente de celle des habitants de la rue Deschambault. La ville de Manawaka, d'après Laurence Ricou, reste quand même ambiguë: «Manawaka, gloomy and decaying, nevertheless fostered in its pioneers, and passed on to its children, a determined respect for man and the dignity of human life» (Ricou, 1973, p. 120). Par ailleurs, l'image de l'arbre dans *The Diviners* se situe dans l'une des scènes-clés de l'œuvre:

[...] The small bluffs of scrub oak and poplar [...] A gathering of trees, not the great hardwoods of Down East, or forests of the North, but thin tough-fibred trees that could survive on open grassland, that could live against the wind and the winter here. That was a kind of tree worth having; that was a determined kind of tree, all right (Laurence, 1992, p. 304).

Ici, Laurence rejoint l'idéal de Gabrielle Roy de la possibilité inhérente de l'enracinement, du sentiment d'un chez-soi, et, par conséquent, d'une identité humaine propre à la région d'où elle sort, au lieu de naissance, malgré le fait que le vide de l'environnement, le manque de repères, font retomber l'être humain à maintes reprises dans sa propre situation existentielle. Dans la réalité canadienne de l'Ouest, ceci ne demeure guère une utopie: «Ce sont les petits groupes d'arbres, les *bluffs* assemblés comme pour causer dans le désert du monde, et puis c'est la variété humaine à l'infini» (Roy, 1990, p. 157).

LAC ET FLEUVE, ESPACE ET TEMPS, COMMENCEMENT ET FIN...

L'image du fleuve dans *The Diviners* possède une force symbolique très proche de celle du lac Winnipeg dans la nouvelle «Le vieillard et l'enfant» de *La route d'Altamont*. Les deux donnent forme, de manières différentes, aux notions universelles de temps et d'espace. Chez Laurence, la métaphore du fleuve encadre l'action du roman et accompagne, tel un fil conducteur, le déroulement des pensées et de la conscience du personnage principal. L'arrêt régulier de Morag, pour réfléchir en contemplant le fleuve qui semble couler dans deux directions opposées, derrière sa maison à *McConnell's Landing*, à toutes les heures du jour et de la nuit et à toutes les saisons de l'année, du printemps à l'hiver, montre divers degrés de la quête spirituelle qu'elle éprouve à travers un grand nombre de lieux évoquant son passé. L'impératif ici paraît aussi paradoxal que le fleuve qui prend deux directions opposées, donc ne semble pas avancer: «*Look ahead into the past, and back into the future, until the silence*» (Laurence, 1992, p. 477). Il met en parallèle l'identification personnelle, issue de l'acceptation du passé grâce à la mémoire, qui s'exprime au moyen de l'écriture, et la compréhension des contextes universels. Le lieu géographique, défini, du fleuve à *McConnell's Landing* est une métaphore représentative d'une conception de l'espace et du temps, plus vaste, à l'intérieur de laquelle l'individu doit trouver sa place précise, son «chez-soi». Ce point de repère, ou de repos, surnommé «silence», l'individu le trouvera en s'intégrant consciemment à la suite des générations humaines, entre les ancêtres et les héritiers. C'est uniquement l'organisation de l'espace dans *The Diviners*, dernier des cinq ouvrages du *Manawaka Cycle*, qui, par sa dimension future, exprime des tendances utopiques.

L'antipathie innée de Morag Gunn vis-à-vis de la ville, forme moderne de *garrison*, et, par la suite, l'achat d'une ancienne maison de ferme bâtie par des pionniers en Ontario créent un renouveau, imprégné d'un rêve: «*Land. A river. Log house nearly a century old, built by great pioneering couple, Simon and Sarah Cooper. History. Ancestors*» (Laurence, 1992, p. 439). Morag, orpheline qui ne connaît ses parents que par d'anciennes photographies, entreprend la reconstruction du temps perdu, du monde intact de l'enfance, pour elle-même et

sa fille Piquette. En faisant revivre, symboliquement, l'expérience des pionniers, la rénovation de la vieille maison, qui fait renaître l'espace créé par le couple de Simon et Sarah Cooper, entraîne un sentiment d'identification avec le lieu. *McConnell's Landing*, la maison de ferme, le fleuve, lieux d'élection de Morag, son «chez-soi» ou, si l'on veut, dans les termes de Al Purdy, cette «place to stand on», constituent les repères spatiaux clés du roman. Au delà de l'action du récit, cet endroit a un rapport universel, qui relie le vécu réel du protagoniste aux débuts de la civilisation canadienne de l'Est. Finalement, dans l'image du fleuve, où s'inscrivent les cycles périodiques de la nature, on découvre une réalité plus ancienne que l'humanité même. Le fleuve possède, par conséquent, une double fonction: il représente le lieu réel où s'est installé le personnage principal et il reflète, de façon similaire, son identité en tant qu'être humain et qu'écrivain, au sein de l'humanité universelle et de la nature. *McConnell's Landing* serait donc, d'après Aritha van Herk, un produit de l'effort du *metaphoric mapping* «[...] to make a place real in some representative way» (Herk, 1982, p. 75).

Ainsi le lac Winnipeg, but du voyage de Christine et de monsieur Saint-Hilaire dans «Le vieillard et l'enfant», figure-t-il d'abord comme lieu géographique réel. Puis, au fil du temps, il perd ce rôle et se transforme, comme les plaines chez Gabrielle Roy, en une masse indéfinie, en un paysage intériorisé, représentatif de l'âme:

[...] Seuls à présent sur cette longue plage, devant l'immensité, nous dormions, épaule contre épaule.

[...]

[...] En me redressant, je fus immensément étonnée de me découvrir dans le sable, près de cette terrible masse sombre qui à quelques pas de nous s'agitait et grondait sourdement [...] Ses lames courtes se heurtaient, claquaient. Mais il restait peu de clarté, et au delà d'une faible distance je n'apercevais qu'un bouillonnement sombre parsemé de petits éclairs blancs [...] (Roy, 1985, p. 146-147)

De nouveau, l'image du paysage acquiert une double fonction: d'abord, reflet de l'état intérieur du personnage principal, l'enfant face à son existence; puis indice d'une entrée prochaine dans un nouveau monde, dans une réalité encore jamais vécue, symbolisée par les jeux de lumière et d'obscurité sur la nappe d'eau. L'expression «immensément étonnée» marque ici

l'annulation graduelle des contours personnage-paysage. Dans son ensemble, l'image qui se crée dans «Le vieillard et l'enfant» obtient, grâce à son épanouissement progressif vers l'intérieur du personnage, un caractère de rêve de plus en plus sensible. Le paysage, que l'on reconnaît d'abord facilement comme lieu géographiquement défini, le lac Winnipeg, se dissout alors dans l'universalité et nous entraîne dans des régions inaccessibles à la perception humaine. Les personnages eux-mêmes articulent explicitement cette impossibilité de compréhension: «C'est vraiment singulier: ici l'air n'a même pas changé. On dirait que nous avons fait un rêve seulement» (Roy, 1985, p. 150).

Comme la Prairie, le lac se présente toujours pour Christine comme l'immensité même. Il reste, par conséquent, inconcevable: «Ce lac mystérieux, à la fois changeant et constant, est, à l'instar de la mer, un véritable symbole de la vie humaine, pleine elle aussi de grands mystères: naissance, mort, au-delà» (Harvey, 1993, p. 193). La tâche impossible de cerner ses limites fait surgir la question du commencement et de la fin. Non distinguables, commencement et fin du lac symbolisent le déroulement de la vie sous une forme circulaire: «Si c'était la même chose!... Peut-être que tout arrive à former un grand cercle, la fin et le recommencement se rejoignant» (Roy, 1985, p. 121). De nouveau, au delà des personnages du vieillard et de l'enfant, une vision universelle du temps et de l'espace se forme, image cyclique de la vie et de la mort, sous l'angle du départ et du retour. Le lac, personnifié comme tant d'autres éléments spatiaux royens, a une fonction bipolaire comparable au rôle que joue le fleuve laurencien par rapport à Morag. Dans la tempête qui se lève, ses changements progressifs laissent apparaître le paysage de l'âme du protagoniste. De la même façon que le fleuve dans *The Diviners* illustre le temps et l'espace tout en plaçant en parallèle les diverses générations humaines, le lac décrit, dans ce contexte du passé, du présent et du futur, l'utopie du cercle: «le cercle enfin uni des hommes» (Roy, 1990, p. 158).

CONCLUSION

L'analyse des œuvres manitobaines de Gabrielle Roy et de Margaret Laurence a fait ressortir l'existence de similarités entre les deux romancières quant à leur conception de l'espace romanesque. Pour accentuer leur besoin de se réconcilier avec leur passé, toutes deux explorent la fonction de la mémoire,

chacune des narratrices prenant comme point de départ les lieux de formation de leur enfance et de leur adolescence, la rue Deschambault et Manawaka. Ces endroits restent des points de référence de première importance. Ils constituent un chez-soi virtuel, qui devra être pris en compte dans la quête identitaire.

Les deux romancières, tandis qu'elles remettent en question leur passé, donnent à leur œuvre une structure cyclique dans laquelle émerge un microcosme spatial et temporel, dont le symbolisme récurrent est significatif de l'évolution du personnage principal. L'arrière-plan spatial, fortement lié au personnage fictif, repose sur des principes antithétiques où s'opposent familier et inconnu, ordre et chaos, départ et retour, tandis que la vie suit son cours et que les protagonistes évoluent, aptes à construire une véritable «géographie de l'âme» à partir de la géographie réelle. Le besoin répété d'un départ, d'un voyage qui est à la fois une quête, une fuite et une aventure, constitue un *leitmotiv* représentatif du cheminement des personnages principaux vers la prise de conscience de leur identité. Dans sa totalité, ce *leitmotiv* devient par là même un symbole de la vie.

La plaine, la colline, le lac ou le fleuve, éléments spatiaux aussi bien que temporels, s'associent aux personnages fictifs, prenant ainsi une place significative. Ils transmettent une image plus universelle de la vie, image circulaire, dans un contexte spatio-temporel abstrait et idéalisé, qui exige que chacun des personnages s'intègre dans la suite des générations du passé, du présent et de l'avenir. Dans ce cadre, en dépassant les limites mêmes des perceptions possibles de leurs personnages, le symbolisme de l'espace chez Roy et Laurence annonce une succession de générations humaines qui combineront et intégreront des éléments temporels et spatiaux à une histoire commune et identifiable, comme l'exprime Robert Kroetsch: «How do we fit our time and our place? To answer is a simple necessity» (Kroetsch, 1970, p. 63).

NOTES

1. Pour plus de détails révélateurs concernant la biographie des familles Laurence et Roy, voir Harvey (1993); Ricard (1996); Thomas (1988).
2. Gabrielle Roy le thématise elle-même dans «Mon héritage du Manitoba» (Roy, 1970).

3. Il y aura néanmoins alternance entre ses œuvres situées au Manitoba et celles qui se placent au Québec, notamment *Alexandre Chenevert* (1954), *La montagne secrète* (1961) et *La rivière sans repos* (1970).
4. Dans ses traductions de poésie et de prose africaines, *A Tree for Poverty: Somali Poetry and Prose* (1954). Après son retour, à Vancouver, elle rédigea *This Side Jordan* (1960), en Angleterre *The Tomorrow-Tamer* (1963) et *The Prophet's Camel Bell* (1963), puis une anthologie de littérature nigériane, *Long Drums and Cannons: Nigerian Dramatists and Novelists 1952-66* (1968), qui clôt le cycle à thématique africaine.
5. «A Place to Stand On» parut pour la première fois, en avril 1970, dans *Mosaic* sous le titre «Sources» (Laurence, 1970).
6. Elle avait d'ailleurs un projet d'autobiographie, qu'elle a dû écarter au cours de la genèse de son œuvre; voir Laurence (1970).
7. Comme la maison de la famille Roy, qui existe réellement à Saint-Boniface, les deux maisons de pierre, le cimetière sur la colline, le dépotoir voisin, *Wachakwa River* et la cabane des Métis de l'autre côté des voies ferrées, pour ne nommer que les points de repère les plus importants, survivent aux générations dans le monde fictif de l'œuvre en question.
8. Notez les implications des majuscules de «Brick House».
9. «Pillars of a Nation» fut la première nouvelle de Margaret Laurence, rédigée pour un concours de rédaction à l'école; elle contient, pour la première fois, le nom du lieu fictif de Manawaka.
10. Voir aussi *The Diviners* (Laurence, 1992, p. 12-13, 33); la contemplation du fleuve, lequel représente la relation temps-espace dans l'œuvre, revient périodiquement, motif structurel prédominant reliant l'ensemble du cycle.
11. Pour une analyse détaillée des tendances romantiques dans la littérature canadienne de l'Ouest dans la première moitié du XX^e siècle, voir Harrison (1977); Ricou (1973).
12. Margaret Atwood et son paradigme du *survival* doivent s'ajouter ici (Atwood, 1972, p. 18-19, 29-36). Elle aussi fait ressortir la confrontation de l'être humain, victime, avec son environnement inconnu et hostile comme étant un thème essentiel de la littérature canadienne.
13. Ricou (1973) et Harrison (1977) analysent ce motif prédominant du roman réaliste de l'Ouest canadien, motif qui illustre la lutte existentielle de l'homme contre la nature trop puissante.
14. Laurence se sert d'un vers du poème «Roblin's Mills Circa 1842 (2)»:

«The black millpond
holds them
movings and reachings and fragments

the gear and tackle of living
 under the water eye
 all things laid aside
 discarded
 forgotten
 but they had their being once
 and left *a place to stand on*» (Purdy, 1978, p. 57; nous soulignons).

15. *La route d'Altamont* (Roy, 1985, p. 189, 195, 253): «la plaine» et «la prairie canadienne» deviennent «espaces».
16. Extrait de *Wolf Willow* de Wallace Stegner, cité dans Harrison (1977, p. 11).
17. Pour une analyse plus détaillée du motif de la plaine-mer dans l'œuvre manitobaine de Gabrielle Roy, voir Harvey (1993, p. 186-192).

BIBLIOGRAPHIE

- ATWOOD, Margaret (1972) *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 287 p.
- COOLEY, Dennis (1978) «Antimacassared in the Wilderness: Art and Nature in *The Stone Angel*», *Mosaic*, vol. 11, n° 3, p. 29-46.
- ESSAR, Dennis (1985) «Gabrielle Roy et la création littéraire: de l'espace et du temps dans *La route d'Altamont*», dans SAINT-PIERRE, Annette et RODRIGUEZ, Liliane (dir.) *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*, Saint-Boniface, CEFECO, p. 47-66. (Actes du quatrième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 23 et 24 novembre 1984)
- FRANZEN, Petra (1995) *Die Fiktionalisierung von Raum und Landschaft im Romanwerk von Margaret Laurence und Gabrielle Roy*, 1. Staatsexamen, Universität Trier, 119 p.
- FRYE, Northrop (1971) *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 256 p.
- HARRISON, Dick (1977) *Unnamed Country: The Struggle for a Canadian Prairie Fiction*, Edmonton, University of Alberta Press, 250 p.
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.
- HERK, Aritha van (1982) «Mapping as Metaphor», *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien*, vol. 1, p. 75-85.
- HUGHES, Terrance (1983) *Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux chemins, une recherche*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 191 p.

- KREISEL, Henry (1977) «The Prairie: A State of Mind», dans MANDEL, Eli (dir.) *Contexts of Canadian Criticism*, Toronto, University of Toronto Press, p. 254-266.
- KROETSCH, Robert (1970) *Creation*, Toronto, New Press, 213 p.
- LAURENCE, Margaret (1970) «Sources», *Mosaic*, vol. 3, n° 3, p. 80-84.
- _____ (1985) *The Stone Angel*, Toronto, McClelland & Stewart, 316 p.
- _____ (1988) *Heart of a Stranger*, Toronto, McClelland-Bantam, 221 p.
- _____ (1991) *A Bird in the House*, Toronto, McClelland & Stewart, 199 p.
- _____ (1992) *The Diviners*, Toronto, McClelland & Stewart, 494 p.
- PURDY, Al (1978) *Being Alive: Poems: 1958-78*, Toronto, McClelland & Stewart, 208 p.
- RICARD, François (1996) *Gabrielle Roy: une vie*, Montréal, Boréal, 646 p.
- RICOU, Laurence (1973) *Vertical Man / Horizontal World: Man and Landscape in Canadian Prairie Fiction*, Vancouver, University of British Columbia Press, 151 p.
- ROY, Gabrielle (1954) «Souvenirs du Manitoba», *Mémoires de la Société royale du Canada*, tome 48, 3^e série, 1^{re} section, p. 1-6.
- _____ (1970) «Mon héritage du Manitoba», *Mosaic*, vol. 3, n° 3, p. 69-79.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1985) *La route d'Altamont*, Montréal, Stanké, 266 p.
- _____ (1988) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
- _____ (1990) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Stanké, 249 p.
- THOMAS, Clara (1988) *The Manawaka World of Margaret Laurence*, Toronto, McClelland & Stewart, 212 p.
- VIAU, Robert (1992) *L'Ouest littéraire: visions d'ici et d'ailleurs*, Montréal, Méridien, 163 p.