

Colloque international
«Gabrielle Roy»



Actes du colloque soulignant le cinquantième
anniversaire de *Bonheur d'occasion*
(27 au 30 septembre 1995)

sous la direction de
ANDRÉ FAUCHON

PRESSES UNIVERSITAIRES DE SAINT-BONIFACE

Table des matières

Colloque international «Gabrielle Roy»

Les actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
(27 au 30 septembre 1995)
(Winnipeg, 1996)

SOMMAIRE	PAGES
Remerciements par Raymond THÉBERGE	s.p.
Colloque international «Gabrielle Roy» : introduction par André FAUCHON	xi-xvi
Repères biographiques et hommage posthume.....	xvii-xx
L'œuvre de Gabrielle Roy	xxi-xxii
CONFÉRENCE INAUGURALE	
Il y a cinquante ans, <i>Bonheur d'occasion</i> par François RICARD	3-26
LES PREMIERS ÉCRITS	
Gabrielle Roy: portraits d'une voix en formation par Cynthia T. HAHN	29-39
Gabrielle Roy: reporter et romancière par Carol J. HARVEY.....	41-52
<i>BONHEUR D'OCCASION</i>	
La critique «gauchiste» (et gauche?) de <i>Bonheur d'occasion</i> par Ben-Z. SHEK	55-68
Le Saint-Laurent dans <i>Bonheur d'occasion</i> par Richard CHADBOURNE	69-80
<i>LA PETITE POULE D'EAU</i>	

Conversion et pluralité: le parcours initiatique de <i>La Petite Poule d'Eau</i> par Guy LAVOREL	83-93
<i>La Petite Poule d'Eau</i> : élection et exclusion, l'innocence problématique par Guy LECOMTE.....	95-106
ALEXANDRE CHENEVERT	
Alexandre Chenevert: le cheminement psychologique d'un homme tourmenté par Yolande ROY-CYR et Claude DELLA ZAZZERA	109-122
La représentation du corps dans <i>Alexandre Chenevert</i> par Marie-Pierre ANDRON.....	123-135
Stratégies de démythification du discours idéologique dans <i>Alexandre Chenevert</i> par Vincent L. SCHONBERGER	137-147
LA DÉTRESSE ET L'ENCHANTEMENT	
<i>La détresse et l'enchantement</i> : autobiographie et biographie d'artiste par Marie FRANCŒUR.....	151-168
La mise en scène du souvenir dans <i>La détresse et l'enchantement</i> par Marie-Paule MEDA.....	169-180
Retracer les configurations de la culpabilité et de la réparation dans <i>La détresse et l'enchantement</i> par Cécilia WIKTOROWICZ	181-204
L'IMAGINAIRE ET LA CRÉATION	
Inspiration et création: le mythe de la Muse chez Gabrielle Roy par Lise GABOURY-DIALLO.....	207-219
Esquisse d'un art poétique sur une lettre inédite de Gabrielle Roy par Louis FRANCŒUR	221-244
Gabrielle Roy : une mythisation de l'«état originare»? par Ingrid JOUBERT	245-256

Le voyage au bout de la mémoire : la tapisserie textuelle de <i>La route d'Altamont</i> par Louise Renée KASPER.....	257-270
Vision et création chez Gabrielle Roy: le regard réciproque par Agnès WHITFIELD.....	271-285
<i>La saga d'Éveline</i> de Gabrielle Roy ou l'inachèvement d'une œuvre par Christine ROBINSON.....	287-296
L'ESPACE	
Deux voyageuses dans l'espace manitobain par Diane KNOWLER.....	299-311
La dialectique de la plaine et de la montagne dans l'œuvre de Gabrielle Roy par Marie-Lyne PICCIONE.....	313-322
La soif d'évasion chez Mélina-Éveline par Andrée STÉPHAN.....	323-332
L'ENFANCE	
Les contes pour enfants de Gabrielle Roy par Tatiana ARCAND.....	335-350
Images de l'enfance dans <i>Ces enfants de ma vie</i> par Marie BARTOSOVA-JACK.....	351-360
La petite fille pas trop «sage» de Gabrielle Roy et de Monique Genuist par Marie-Diane CLARKE.....	361-378
L'IDENTITÉ	
Gabrielle Roy: ses racines et son imaginaire par Vincenzo COSTANTINO.....	381-394
Identité et altérité dans l'œuvre de Gabrielle Roy par Yannick RESCH.....	395-410
Gabrielle Roy et son œuvre: personnages en quête d'une identité par Paul BARIL.....	411-424

LE DISCOURS

Les sortilèges de la voix chez Gabrielle Roy par Nicole BOURBONNAIS	427-435
Le bonheur du discours dans les écrits autobiographiques de Gabrielle Roy par Claude ROMNEY	437-448
Sous la parole, le parler : place et fonction de la langue régionale dans <i>La Petite Poule d'Eau</i> et <i>Rue Deschambault</i> par Liliane RODRIGUEZ.....	449-457
Narrer l'autre : la représentation des marginaux dans <i>La rivière sans repos</i> et <i>Un jardin au bout du monde</i> par Estelle DANSEREAU	459-474

TECHNIQUES NARRATIVES

Le «je» spéculaire: <i>Rue Deschambault</i> comme <i>Bildungsroman</i> par Rosmarin HEIDENREICH	477-486
La métaphore narrative: «L'alouette» de Gabrielle Roy par Alan MACDONELL.....	487-495
Éthique médiévale et esthétique renaissante dans deux récits de <i>Rue Deschambault</i> de Gabrielle Roy par Brenda DUNN-LARDEAU	497-509

ÉTUDES THÉMATIQUES DIVERSES

Portrait de l'artiste en (vieille) femme par Lori SAINT-MARTIN	513-522
Le désert de la vie: trajectoire purificatrice de l'écrivain par Marie-Dominique BOYCE.....	523-530
Gabrielle Roy: auteur et critique littéraire par Jeannette URBAS	531-540
La réception de l'œuvre de Gabrielle Roy dans les pays de langue allemande par Ursula MATHIS	541-562

ÉTUDES COMPARATIVES

Gabrielle Roy et ses deux «sœurs»: Marie-Claire Blais et Anne Hébert par François GALLAYS	565-574
--	---------

<i>Le premier jardin</i> d'Anne Hébert comme hommage à Gabrielle Roy par Annabelle M. REA.....	575-591
---	---------

Jacques Poulin: héritier spirituel de Gabrielle Roy par Paul G. SOCKEN	593-603
---	---------

Le Grand Nord chez Gabrielle Roy et Yves Thériault par Antoine SIROIS.....	605-616
---	---------

Gabrielle Roy et Selma Lagerlöf: une rencontre spirituelle par Myrna DELSON-KARAN	617-627
--	---------

Le symbolisme de la montagne dans <i>La montagne secrète</i> de Gabrielle Roy et <i>La montagne est jeune</i> de Han Suyin par Évelyne VOLDENG	629-639
--	---------

Père et fille par André MAINDRON.....	641-652
--	---------

De grand-mère en petite-fille ou la relativité du féminisme chez Gabrielle Roy et Mariama Bâ par Joseph NNADI.....	653-666
--	---------

PRÉSENTATIONS SPÉCIALES

Le «regard» du peintre Jean-Paul Lemieux sur <i>La Petite Poule d'Eau</i> de Gabrielle Roy par Michel MARTINY	669-702
DOSSIER: les estampes de Jean-Paul Lemieux	685-702

Sur les traces de Gabrielle Roy : recherches et errances liées à la traduction de <i>La détresse et l'enchantement</i> par Patricia CLAXTON.....	703-716
--	---------

ALLOCUTION DE CLÔTURE

Gabrielle Roy: fragile lumière, immortel éclat par Yolande ROY-CYR	719-728
---	---------

EXCURSION GÉO-LITTÉRAIRE

Excursion géo-littéraire dans les régions de la Petite Poule d'Eau
et d'Altamont

par André FAUCHON 731-756

REMERCIEMENTS

Le Comité de direction du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest tient à rendre hommage à André Fauchon, professeur au Collège universitaire de Saint-Boniface, pour tout le travail qu'il a accompli dans l'organisation du Colloque international «Gabrielle Roy». La réalisation d'un tel colloque a longtemps été le rêve d'André Fauchon. Cela lui a valu, en novembre dernier, le «prix Riel» décerné par la Société franco-manitobaine.

Le présent ouvrage témoigne de son efficacité et de son effort soutenu puisqu'il lui aura fallu moins de dix mois pour le publier. Vous y trouverez de beaux témoignages de réussite qui en feront, à n'en pas douter, un souvenir pour les participants et un document précieux pour les bibliophiles.

Faisant appel à ses talents de géographe et de littéraire, André Fauchon se devait de faire en sorte qu'un lac dans la région de la Petite Poule d'Eau soit nommé en l'honneur de Gabrielle Roy. Malheureusement, aucun lac n'étant disponible, le nom de Gabrielle Roy a été attribué à une petite île, devenue aujourd'hui, grâce à sa ténacité, l'île Gabrielle-Roy.

Les participants ne tarissent pas d'éloge pour le colloque lui-même et pour l'accueil reçu au Collège universitaire de Saint-Boniface et dans la communauté manitobaine, tel que le montre l'extrait suivant:

Ce fut sans aucun doute le colloque le plus enrichissant auquel j'ai eu le plaisir d'assister au cours de vingt années de carrière universitaire. Le nombre et la qualité des communications présentées, la diversité des activités, la participation précieuse de personnes ayant connu Gabrielle Roy et les membres de sa famille, l'impeccable organisation des innombrables détails matériels d'un colloque d'une telle envergure, ne sont que quelques-unes des dimensions qui ont rendu cette rencontre inoubliable et profondément digne de l'œuvre qui l'a inspirée.

Nous tenons à remercier les personnes qui nous ont fait part de leur enthousiasme et de leur reconnaissance.

André Fauchon a su d'emblée faire rayonner à travers le monde l'image du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, la communauté manitobaine et, bien sûr, la part du Manitoba dans l'œuvre de Gabrielle Roy.

Nos sincères félicitations et remerciements à André Fauchon.

Au nom du Comité de direction,
Raymond Théberge, président-directeur

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. xi-xvi

Colloque international «Gabrielle Roy»: introduction

À la suite de la Quinzaine culturelle consacrée à Maurice Constantin-Weyer que Lise Gaboury-Diallo et moi-même avons organisé en 1988 pour marquer le soixantième anniversaire de l'attribution du prix Goncourt au roman *Un homme se penche sur son passé*, l'idée m'était venue que Gabrielle Roy puisse, elle aussi, être le sujet d'un colloque d'envergure. J'ai donc proposé au Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest (CEFCO) de souligner, en 1995, le cinquantième anniversaire de la parution de *Bonheur d'occasion*, le premier roman de Gabrielle Roy, qui lui valut sa renommée internationale. Lors de sa réunion du 22 mai 1991, le CEFCO a accepté le projet; et c'est ainsi que le Collège universitaire de Saint-Boniface (CUSB) et le CEFCO ont organisé un colloque international rassemblant plusieurs spécialistes de l'œuvre de Gabrielle Roy.

On pourrait se poser la question: pourquoi avoir voulu organiser un tel colloque consacré à Gabrielle Roy à Saint-Boniface? Il va sans dire qu'une réponse vient tout naturellement. En effet, par les origines franco-manitobaines de Gabrielle Roy, née rue Deschambault en 1909, et par la place qu'elle a réservée au Manitoba et à l'Ouest canadien dans son œuvre, cette manifestation d'envergure se devait d'être organisée au Collège universitaire de Saint-Boniface. En outre, un hommage ne devait-il pas être rendu à Gabrielle Roy, notamment en 1995, année marquant le cent-vingt-cinquième anniversaire de l'entrée du Manitoba dans la Confédération canadienne, étant donné qu'elle fait partie du patrimoine manitobain, qu'elle occupe une

place privilégiée dans la littérature canadienne et qu'elle en est l'un de ses plus beaux fleurons?

Par son message de paix, de fraternité et de solidarité entre les peuples, message d'une portée universelle, l'œuvre de Gabrielle Roy a largement dépassé les frontières de son pays. Le comité d'organisation a d'ailleurs pu le constater au cours de la préparation du colloque: des centaines d'invitations ont été envoyées à travers le monde pour rejoindre les chercheurs susceptibles de présenter une communication sur Gabrielle Roy, et les réponses ont été nombreuses. De plus, la participation au colloque a confirmé l'étendue de la réputation de la romancière puisque plusieurs pays et provinces canadiennes y sont représentés: l'Autriche, l'Espagne, les États-Unis, la France, l'Irlande, l'Italie, le Japon, les Pays-Bas et la Turquie (tableau 1); l'Alberta, la Nouvelle-Écosse, l'Ontario, le Québec, la Saskatchewan et, bien sûr, le Manitoba (tableau 2).

TABLEAU 1
ORIGINE DES PARTICIPANTS (MONDE)

	CONFÉRENCIERS	AUTRES	TOTAL
AUTRICHE	1	-	1
CANADA	37 ¹	42	79
ESPAGNE	-	1	1
ÉTATS-UNIS	5	-	5
FRANCE	7	2	9
IRLANDE	1	-	1
ITALIE	1	-	1
JAPON	-	1	1
PAYS-BAS	-	2	2
TURQUIE	1	-	1
TOTAL	53	48	101

1. Incluant la conférence inaugurale (François Ricard), l'allocution de clôture (Yolande Roy-Cyr) et la présentation vidéo (Cheryl Soulodre).

Ainsi, dans le cadre de ce colloque qui a eu lieu du 27 au 30 septembre 1995, plusieurs activités ont été organisées au CUSB: la conférence inaugurale de François Ricard, la présentation de cinquante communications, une table ronde ayant pour thème «L'importance de l'œuvre de Gabrielle Roy

dans la littérature d'expression française», la projection de deux documentaires: *La période londonienne de Gabrielle Roy* et *Entretien de Gabrielle Roy avec Judith Jasmin*, une exposition de manuscrits du Fonds Gabrielle Roy de la Bibliothèque nationale du Canada, une exposition provenant de la collection personnelle de Yolande Roy-Cyr, nièce de Gabrielle Roy, et l'allocution de clôture de Yolande Roy-Cyr. En outre, trois films: *Le vieillard et l'enfant*, *Un vagabond frappe à notre porte* et *Bonheur d'occasion* ont été présentés au Musée des beaux-arts de Winnipeg. Lors de ces diverses manifestations, la participation a été nombreuse: plus de 200 personnes à la conférence inaugurale; une centaine d'inscriptions au colloque (tableau 1); environ 120 personnes au banquet de clôture.

TABLEAU 2
ORIGINE DES PARTICIPANTS (CANADA)

	CONFÉRENCIERS	AUTRES	TOTAL
ALBERTA	3	1	4
MANITOBA	11	31	42
NOUVELLE-ÉCOSSE	1	-	1
ONTARIO	10	3	13
QUÉBEC	10 ¹	6	16
SASKATCHEWAN	2 ²	1	3
TOTAL	37	42	79

1. Incluant la conférence inaugurale (François Ricard) et l'allocution de clôture (Yolande Roy-Cyr).
2. Incluant la présentation vidéo (Cheryl Soulodre).

De plus, l'idée d'un colloque consacré à Gabrielle Roy a fait boule de neige dans la communauté manitobaine. Ainsi, de nombreuses activités sont venues se greffer au colloque. Le Musée des beaux-arts de Winnipeg a présenté «La collection d'art de Gabrielle Roy, la donation Marcel Carbotte au Musée du Québec»; cette exposition comprenait une partie des œuvres d'art collectionnées par Marcel Carbotte, l'époux de Gabrielle Roy, notamment des œuvres d'artistes canadiens, tels que Pauline Boutal, Suzor Côté, Marc-Aurèle Fortin, Jean-Paul Lemieux et René Richard. Le Cercle Molière et le Centre culturel franco-manitobain, en collaboration avec le Musée des beaux-arts de Winnipeg, ont mis sur pied un programme d'activités

pédagogiques pour les écoles françaises et les écoles d'immersion. L'École Provencher, où a enseigné Gabrielle Roy pendant quelques années, a préparé une mini-exposition. Au cours de la semaine du colloque, la radio et la télévision de la Société Radio-Canada (SRC) ont préparé, pour l'occasion, une programmation spéciale: les réseaux nationaux français et anglais de la SRC ont présenté des entrevues avec des participants et des reportages sur le colloque; CKSB, la radio de la SRC à Saint-Boniface, était également sur place en direct. Et dans son édition du 22 au 28 septembre 1995, l'hebdomadaire *La Liberté* a publié un encart de quelques pages sur Gabrielle Roy.

Après le colloque, les 1^{er} et 2 octobre, une excursion géo-littéraire a eu lieu dans les régions de la Petite Poule d'Eau et d'Altamont: la première est située à 350 km au nord-ouest de Winnipeg; la seconde, à 150 km au sud-ouest. Ainsi, les quelque cinquante participants ont pu visiter les lieux décrits par Gabrielle Roy dans quelques-unes de ses œuvres: *Ces enfants de ma vie*, *La détresse et l'enchantement*, *La Petite Poule d'Eau* et *La route d'Altamont*. Deux invités spéciaux ont servi de guides pour cette excursion: Simone Gentes (née Côté), qui a connu Gabrielle Roy à la Petite Poule d'Eau lorsque cette dernière y a enseigné en 1937, et Philippe Cardinal, qui fut élève de Gabrielle Roy à Cardinal en 1929-1930.

Le présent volume, subdivisé en dix-sept sections, rassemble la quasi-totalité des communications présentées lors du colloque; ces textes font référence à l'ensemble de la production littéraire de Gabrielle Roy, de ses premiers écrits journalistiques et de fiction à *La détresse et l'enchantement*. Il comprend également la conférence inaugurale de François Ricard, l'allocution de clôture de Yolande Roy-Cyr et un compte rendu de l'excursion géo-littéraire qui a suivi le colloque.

En ce qui concerne les communications retenues, leur agencement se présente ainsi:

- une section traite des premiers écrits;
- quatre sections regroupent les articles consacrés à certains ouvrages en particulier (*Bonheur d'occasion*, *La Petite Poule d'Eau*, *Alexandre Chenevert* et *La détresse et l'enchantement*);
- d'autres sections réunissent les articles qui abordent certains aspects thématiques de l'œuvre royenne («l'imaginaire et la création», «l'espace», «l'enfance», «l'identité», «le discours» et «les techniques narratives»);

- une section importante rassemble les études comparatives: Gabrielle Roy et quelques écrivains canadiens-français (Marie-Claire Blais, Anne Hébert, Jacques Poulin et Yves Thériault); Gabrielle Roy et quelques écrivains étrangers (Mariama Bâ, Selma Lagerlöf, Han Suyin et Marguerite Yourcenar).

S'ajoutent à tout cela deux présentations illustrées: celle de Patricia Claxton concernant la traduction de *La détresse et l'enchantement* et le séjour de Gabrielle Roy en Angleterre; l'autre, de Michel Martiny, à propos de Jean-Paul Lemieux et de ses estampes de *La Petite Poule d'Eau*. Ces estampes sont reproduites avec l'aimable autorisation de Gestion A.S.L. inc., société détentrice des droits d'auteur de Jean-Paul Lemieux.

Pour la réalisation de cet ouvrage, il faut d'abord souligner la collaboration des auteurs eux-mêmes; il faut également remercier toutes les personnes directement impliquées dans la production des actes: Marie-Christine Aubin, Anne-Lucie Campeano-Brzezinski, Lise-Gaboury-Diallo, Carol J. Harvey, Alan MacDonell et Laurence Véron pour leur lecture attentive des manuscrits; Madeleine Samuda, bibliothécaire à la section des références de la bibliothèque Alfred-Monnin (CUSB); Firmin Foidart, conseiller en informatique; Petra Franzen, qui a eu le temps et la patience de lire l'ensemble des épreuves; enfin Claude de Moissac qui, avec patience et minutie, a fait la mise en pages du présent ouvrage. En outre, il faut tout particulièrement souligner la contribution importante de Claudine Cecille, qui a assuré le travail de logistique au cours du colloque. Sans l'aide de toutes ces personnes, les actes du *Colloque international «Gabrielle Roy»* n'auraient pas pu voir le jour.

Le Colloque international «Gabrielle Roy» et la publication de ses actes ont pu se réaliser grâce au soutien financier des institutions ou organismes suivants:

- l'Ambassade de France (Ottawa) et le Consulat général de France (Edmonton);
- l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS-Manitoba);
- la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (CEFAN);
- le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH);

- l'Entente Canada-Manitoba;
- l'Entente Québec-Manitoba;
- le Fonds international de coopération universitaire (FICU) de l'AUPELF-UREF;
- le gouvernement du Québec (Programme de soutien financier à la francophonie canadienne);
- le ministère du Patrimoine canadien.

Il faut également souligner la contribution financière de quelques personnalités politiques, de commerçants, d'institutions et organismes francophones et des universités manitobaines (Brandon, Manitoba et Winnipeg).

Enfin, le CEFCO tient à remercier le Musée du Québec d'avoir permis la reproduction du pastel de Pauline Boutal, intitulé «Gabrielle Roy, 1947», sur l'affiche et le programme du colloque, ainsi que sur la couverture du présent ouvrage.

Qui aurait pu imaginer qu'un jour, le Collège universitaire de Saint-Boniface et le Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest accueilleraient un colloque international entièrement consacré à l'œuvre de Gabrielle Roy? Et pourtant, grâce à l'effort et à la ténacité de quelques personnes, mon rêve s'est enfin réalisé, et les actes du *Colloque international «Gabrielle Roy»* en sont un vibrant témoignage.

André FAUCHON
Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg, le 27 juin 1996

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. xvii-xx

Repères biographiques et hommage posthume

- (1909) Naissance (22 mars) de Gabrielle Roy à Saint-Boniface (Manitoba). Fille de Léon Roy et de Mélina Landry, tous deux Québécois d'origine, elle est la dernière d'une famille de huit enfants.
- (1915-1928) Études primaires et secondaires à l'Académie Saint-Joseph (Saint-Boniface).
- (1927) Décès de Léon Roy.
- (1928-1929) Elle fréquente le *Winnipeg Normal Institute* et obtient son brevet d'enseignement du *Department of Education* (Manitoba).
- (1929-1937) Elle enseigne à Marchand (1929), à Cardinal (1929-1930) et à l'École Provencher (1930-1937).
Elle fait partie de la troupe de théâtre *Le Cercle Molière*, qui remporte à deux reprises le trophée Bessborough au Festival national d'art dramatique (Ottawa): en 1934, Gabrielle Roy incarne le rôle de Lucie Galoux dans *Blanchette* d'Eugène Brieux; en 1936, elle est Maryvonne dans *Les soeurs Guédonec* de Jean-Jacques Bernard.
- (1934) Elle publie sa première nouvelle, «The Jarvis Murder Case», dans le *Winnipeg Free Press*.

- (1937) À l'été, elle enseigne à la Petite Poule d'Eau; à l'automne, elle quitte le Canada pour un séjour en Europe.
- (1937-1939) Gabrielle Roy séjourne à Londres, à Paris et en Provence.
Elle publie ses premiers articles de journaux.
- (1939) De retour au Canada, elle s'installe à Montréal; elle entreprend une carrière journalistique.
- (1941-1945) Elle collabore au *Bulletin des agriculteurs*; elle publie notamment des reportages sur Montréal, l'Abitibi, les peuples du Canada et le Québec.
Au cours de cette période, tout en voyageant au Québec et dans l'Ouest canadien, elle rédige son premier roman, *Bonheur d'occasion*.
- (1943) Décès de Mélina Landry.
- (1945) Parution de *Bonheur d'occasion*.
- (1946) Pour ce premier roman, elle reçoit la médaille Richelieu de l'Académie canadienne-française.
- (1947) *Bonheur d'occasion* paraît aux États-Unis sous le titre *The Tin Flute*; il est primé par la *Literary Guild of America*.
The Tin Flute obtient le prix du Gouverneur général.
Bonheur d'occasion est publié à Paris chez Flammarion. Gabrielle Roy est lauréate du prix Fémina.
Gabrielle Roy reçoit la médaille Lorne-Pierce de la Société royale du Canada et devient membre de cette Société. Elle est la première femme élue à la Société royale du Canada.
Elle épouse le docteur Marcel Carbotte en l'église Saint-Émile, à Saint-Boniface.
- (1947-1950) Gabrielle Roy et son mari séjournent en France.
Elle rédige *La Petite Poule d'Eau*.
- (1950) Les Carbotte rentrent à Montréal.
Parution de *La Petite Poule d'Eau*.

- (1952) Gabrielle Roy s'installe définitivement à Québec.
Elle achète une résidence d'été à Petite-Rivière-Saint-François.
- (1955) Parution de *Rue Deschambault*.
- (1956) Prix Duvernay de la Société Saint-Jean-Baptiste du Québec pour l'ensemble de son œuvre.
- (1957) *Street of Riches*, la traduction anglaise de *Rue Deschambault*, obtient le prix du Gouverneur général.
- (1967) Compagnon de l'Ordre du Canada.
- (1968) L'Université Laval lui décerne un doctorat *honoris causa*.
Médaille du Conseil des arts du Canada pour l'ensemble de son œuvre.
- (1971) Prix David du gouvernement du Québec pour l'ensemble de son œuvre.
- (1977) Parution de *Ces enfants de ma vie*, qui lui vaut de nouveau le prix du Gouverneur général.
- (1978) Prix Molson en reconnaissance pour sa contribution exceptionnelle à la vie littéraire canadienne.
- (1980) Prix du Conseil des arts du Canada, pour *Courte-Queue*, dans la catégorie des livres pour enfants.
- (1983) Elle s'éteint à Québec (13 juillet).
- (1984) La revue *Études littéraires* consacre un numéro spécial (hiver 1984) à Gabrielle Roy.
Lors du Premier congrès international sur la toponymie française en Amérique du Nord, qui se tient à Québec du 11 au 15 juillet 1984, la Commission de toponymie du Québec nomme un mont Gabrielle-Roy dans Charlevoix (Québec), près de Petite-Rivière-Saint-François.
- (1987) Colloque «Un pays, une voix, Gabrielle Roy» au Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, sous la direction de Marie-Lyne Piccione.

- (1989) La revue *Voix et images* consacre un numéro spécial (printemps 1989) à Gabrielle Roy.
Décès à Québec de Marcel Carbotte (juillet).
Lors du Neuvième colloque annuel du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest (CEFCO), qui se tient au Collège universitaire de Saint-Boniface du 12 au 14 octobre 1989, la Commission de toponymie du Manitoba nomme une île Gabrielle-Roy dans la rivière de la Poule d'Eau (*Waterhen River*) à 350 km au nord-ouest de Winnipeg.
- (1991) Les *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* consacrent un numéro spécial (printemps 1991) à Gabrielle Roy.
- (1995) Pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, le CEFCO organise le Colloque international «Gabrielle Roy», sous la direction d'André Fauchon.
- (1996) François Ricard publie *Gabrielle Roy: une histoire de sa vie*.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. xxi-xxii

L'œuvre de Gabrielle Roy*

- (1945) *Bonheur d'occasion*
Montréal, Société des Éditions Pascal, 532 p. (2 vol.)
- (1950) *La Petite Poule d'Eau*
Montréal, Beauchemin, 272 p.
- (1954) *Alexandre Chenevert*
Montréal, Beauchemin, 373 p.
- (1955) *Rue Deschambault*
Montréal, Beauchemin, 260 p.
- (1961) *La montagne secrète*
Montréal, Beauchemin, 222 p.
- (1966) *La route d'Altamont*
Montréal, Éditions HMH, 255 p.
- (1970) *La rivière sans repos*
Montréal, Beauchemin, 315 p.
- (1972) *Cet été qui chantait*
Québec, Les Éditions Françaises, 203 p.

* Tous les ouvrages de Gabrielle Roy, à l'exception de *Ma vache Bossie* et de *Courte-Queue*, ont été publiés ou réédités chez Boréal (Montréal).

- (1975) *Un jardin au bout du monde*
Montréal, Beauchemin, 217 p.
- (1976) *Ma vache Bossie*
Montréal, Leméac, 45 p.
- (1977) *Ces enfants de ma vie*
Montréal, Stanké, 212 p.
- (1978) *Fragiles lumières de la terre*
Montréal, Les Éditions Quinze, 240 p.
- (1979) *Courte-Queue*
Montréal, Stanké, n. p.
- (1982) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*
Montréal, Éditions du Sentier, 80 p.

Œuvres posthumes

- (1984) *La détresse et l'enchantement*
Montréal, Boréal, 505 p.
- (1986) *L'Espagnole et la Pékinoise*
Montréal, Boréal, 42 p.
- (1988) *Ma chère petite sœur, lettres à Bernadette 1943-1970*
Montréal, Boréal, 261 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 3-26

Il y a cinquante ans, *Bonheur d'occasion**

FRANÇOIS RICARD
Université McGill
Montréal (Québec)

Chers amis,
Chers collègues,
Mesdames et messieurs,

Je voudrais d'abord, en mon nom propre et au nom du Conseil d'administration du FONDS GABRIELLE ROY, de même qu'en votre nom à tous, si vous le permettez, présenter à André Fauchon et à son équipe les félicitations et les remerciements qu'ils méritent pour l'efficacité dont ils ont fait preuve dans l'organisation de ce colloque et pour la gentillesse avec laquelle ils nous reçoivent, dans cette ville dont le nom, aujourd'hui, est inséparable de celui de Gabrielle Roy. Je voudrais aussi, toujours en ma qualité d'administrateur du FONDS GABRIELLE ROY, vous remercier tous de l'intérêt et de l'attachement dont vous faites preuve envers l'œuvre et la mémoire de Gabrielle Roy. Sans vous, sans les lecteurs attentifs et passionnés que vous êtes, il est certain que cette œuvre et

* Ce texte est un montage d'extraits d'une biographie intitulée *Gabrielle Roy: une histoire de sa vie*, Montréal, Boréal (à paraître à l'automne 1996). La préparation de cet ouvrage a bénéficié de l'appui du Programme Killam du Conseil des arts du Canada et d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

cette mémoire ne continueraient pas aujourd'hui, douze ans après la mort de Gabrielle Roy, de vivre comme elles le font, ni ne garderaient dans nos esprits et nos cœurs une présence aussi proche, aussi inépuisable.

On m'a fait l'honneur de me demander de prononcer la première conférence du Colloque international «Gabrielle Roy». Comme celui-ci est placé sous le signe de *Bonheur d'occasion* dont nous célébrons le cinquantième anniversaire, et comme je suis entièrement occupé, depuis quelques années, par des recherches en vue d'une biographie de Gabrielle Roy (biographie dont la rédaction touche maintenant à sa fin), j'ai pensé que le mieux, dans les circonstances, serait de me concentrer sur le premier roman de Gabrielle Roy, roman, je ne l'apprends à personne, qui a joué un rôle majeur non seulement dans l'évolution de la littérature québécoise et canadienne, mais aussi, bien sûr, dans toute la vie et la carrière de son auteur. Je tâcherai donc de vous présenter une sorte de petite histoire de *Bonheur d'occasion*, c'est-à-dire de rappeler l'essentiel de ce que nous pouvons savoir aujourd'hui des faits ayant entouré sa genèse, son écriture, sa publication et son extraordinaire succès. Quitte à contenir parfois des choses dont vous êtes parfaitement au courant, mon propos sera donc surtout synthétique, ce qui ne le privera pas, j'espère, de toute utilité.

* * * * *

Qui peut se targuer de reconstituer la genèse d'une œuvre quelle qu'elle soit? Les commencements, comme les conséquences, se perdent toujours dans l'indéterminable. Il faut donc, plus ou moins arbitrairement, pratiquer des coupes, décider que l'histoire qu'on veut raconter débute à tel moment plutôt qu'à tel autre, tout en sachant que ce début s'inscrit lui-même dans la continuation d'une autre histoire, de la même histoire peut-être.

Pour *Bonheur d'occasion*, on peut dire que l'histoire commence au moins quatre ou cinq ans avant la publication du roman, au printemps de 1940 ou 1941 (ces deux années sont également possibles), lorsqu'une jeune inconnue de 31 ou 32 ans, née à Saint-Boniface qu'elle a quitté pour un séjour de dix-huit mois en Europe, et récemment établie à Montréal pour y faire fortune, découvre un jour le quartier Saint-Henri, dans le sud-ouest de la ville, où vit une population que la crise économique a durement frappée et à qui la guerre apporte, ironiquement, une manière de salut.

Cette jeune femme exerce à ce moment-là plusieurs métiers, tous à la pige. Ayant reçu une formation en art dramatique, elle évolue dans le monde du théâtre et de la radio, comme comédienne et comme auteur d'une pièce représentée à la Salle Saint-Sulpice en juin 1940¹. Mais le théâtre l'intéresse de moins en moins. Ce qui compte surtout pour elle, ce qui constitue à vrai dire sa seule ambition et l'unique objet de ses soucis, c'est son travail d'écrivain, résolue qu'elle est à en faire non seulement son gagne-pain mais aussi un tremplin vers la gloire et vers cet agrandissement d'elle-même qu'elle désire ardemment depuis son adolescence. Pour l'instant, toutefois, elle n'est encore qu'un simple «scribouilleur», comme elle dit elle-même, qui s'adonne volontiers à tous les genres, pourvu que cela soit publié et lui rapporte de quoi vivre. Ainsi donne-t-elle régulièrement des nouvelles à *La Revue moderne*, dont le public est friand d'histoires sentimentales et cocasses, genre que la belle Manitobaine manie avec beaucoup de maîtrise et de brio. Mais le plus clair de son énergie va alors au journalisme. Peu de temps après son arrivée à Montréal au printemps 1939, elle a obtenu une chronique régulière au très libéral hebdomadaire *Le Jour*, dirigé par Jean-Charles Harvey. Un an plus tard, elle entrait au *Bulletin des agriculteurs*, où ses collaborations allaient bientôt consister en de grands reportages publiés sous forme de «séries» et lui valoir une réputation enviable dans le milieu de la presse montréalaise.

Jusqu'en 1943, elle habitera Westmount, dans une maison de chambres sise rue Dorchester, du côté nord, entre Atwater et Greene. C'est un quartier tranquille et à demi villageois, où la vie se déroule tout en anglais et où elle se retrouve un peu dans la même atmosphère qu'elle a connue et aimée à Londres. Ce quartier a aussi l'avantage d'être proche du centre-ville où sont concentrés les journaux et les studios de radio. Au début, connaissant peu Montréal, elle ne quitte guère le voisinage de sa maison de pension. Dans ses moments libres, elle va lire et se détendre au parc Westmount, non loin de chez elle, où se trouve la bibliothèque publique qu'elle fréquente assidûment. Ses promenades plus longues la conduisent surtout vers le nord, le long des rues ombragées du flanc de la montagne ou dans les allées du parc du Mont-Royal².

Bientôt, cependant, le territoire de ses randonnées s'élargit. Habitant au sommet de la côte qui sépare Westmount

des quartiers sud de la ville, «à la frontière des pauvres et des riches»³, comme elle dit, elle a l'idée un jour de porter ses pas de ce côté. Ce qui l'attire d'abord, c'est le canal Lachine, le long duquel elle vient prendre le frais les soirs de canicule. Puis elle découvre les abords du Saint-Laurent, qui deviennent bientôt le but habituel de ses promenades: «mon Gange à moi», dira-t-elle plus tard (Roy, 1974, p. viii)⁴. Empruntant l'autobus qui traverse Verdun en direction de ville LaSalle, elle passe de longs après-midi à se reposer dans une petite anse tranquille qui servira de décor à la scène de *Bonheur d'occasion* où Florentine et Emmanuel décident de se marier⁵.

Quant au quartier Saint-Henri, c'est-à-dire à la place du même nom et aux rues qui l'entourent, elle dira y être venue «par pur hasard, par caprice si vous voulez» (Desmarchais, 1947, p. 39), au cours d'une de ses balades à pied.

[...] Un jour [...] je descendis vers le sud de la rue Atwater, je me dirigeai un peu à l'ouest dans la rue Saint-Antoine et je me trouvai, sans trop le savoir, au cœur même de Saint-Henri. Que vous dire? Comment vous exprimer l'impression que je ressentis soudainement? Ce fut comme le coup de foudre des amoureux; ce fut une révélation, une illumination [...] (Desmarchais, 1947, p. 39)

Les raisons de ce «coup de foudre» sont multiples et sans doute insondables. Rappelons celles que la romancière elle-même évoquera par la suite, souvent avec le recul de plusieurs années. Saint-Henri, c'est d'abord, pour la Franco-Manitobaine qui habite depuis quelques années en milieu anglophone et plutôt bourgeois, les retrouvailles avec sa langue et avec le peuple dont elle est issue; comme le Saint-Boniface de sa jeunesse à côté de Winnipeg, ce village au sein de la ville rassemble une société confinée, en marge du monde et de la prospérité modernes, déclassée, devenue presque étrangère dans son propre pays, à la parole martyrisée, à la mentalité et aux mœurs mal faites pour le contexte urbain, et qui montre ici de manière encore plus pathétique son visage à la fois ravagé et vivant, sa misère en même temps que sa profonde, son exemplaire humanité. Découvrir Saint-Henri, dira la narratrice de *La détresse et l'enchantement*, c'était réassumer «la solidarité avec mon peuple retrouvé, tel que ma mère, dans mon enfance, me l'avait donné à connaître et à aimer» (Roy, 1984, p. 505).

Mais Saint-Henri, c'est aussi, pour le reporter et la femme de gauche qu'est alors Gabrielle Roy, une fascinante réalité

sociologique. À cet égard, on peut se faire une idée de sa première réaction en lisant la série de reportages qu'elle fait paraître vers ce temps-là, c'est-à-dire à l'été 1941, dans les pages du *Bulletin des agriculteurs* (Roy, 1941a, 1941b, 1941c, 1941d). Intitulée «Tout Montréal» et publiée pour le tricentenaire de la ville qu'on s'apprête à célébrer, cette série de quatre articles est d'une étonnante modernité. Modernité du style, d'abord, dominé par les phrases nominales, les images fortes, un vocabulaire d'une extrême précision, mais aussi modernité de la vision et du jugement. On est ici à des lieues de l'image de vitrail sous laquelle apparaît généralement Montréal dans les discours et les textes canadiens-français de l'époque, où reviennent sans cesse les mêmes stéréotypes: «ville mystique», «deuxième ville française du monde», «ville aux cent cinquante clochers», etc. (Michaud, 1992). Le Montréal de Gabrielle Roy, au contraire, est placé sous le signe du mouvement incessant, de l'échange et de la juxtaposition des contraires. C'est un lieu impossible à résumer, et dont seule la présence physique peut être saisie, dans le désordre, le bruit, la vibration constante qui émanent d'elle et en font comme le symbole par excellence de la vie moderne.

Une telle nouveauté dans la perception de Montréal s'explique sans doute en partie par le statut d'étrangère qui est encore un peu celui de Gabrielle Roy au moment où elle réalise ses reportages. Mais ses positions idéologiques «progressistes» y sont certainement pour quelque chose aussi, qui la rendent sensible à des aspects généralement occultés par l'optique traditionaliste, notamment le côté baroque de l'architecture montréalaise, la diversité ethnique de plusieurs quartiers et l'inégalité des conditions sociales et économiques où vit la population.

Quoique les quartiers populaires ne soient pas l'objet central des reportages, ils y occupent néanmoins une place non négligeable. Dès le premier article, la journaliste évoque les pauvres maisons du sud-ouest de la ville, «avec leurs torchons séchant dans la poussière et leur ribambelle captive s'ébrouant entre des murs crasseux» d'où s'élève «la plainte, la plainte infinie du peuple, geignant, peinant, souffrant» (Roy, 1941a, p. 40). Puis elle aperçoit, à la Pointe Saint-Charles, «le grand dépotoir de la ville [et son] misérable village des zoniers» (Roy, 1941a, p. 40), lieu et spectacle que l'on retrouvera dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1993, p. 323-325).

Mais c'est dans le troisième article, intitulé «Du port aux banques» (Roy, 1941c)⁶, qu'apparaît le plus fortement le décor des quartiers ouvriers de l'arrière-port et des bords du canal Lachine, décor déjà pourvu de certaines des marques que l'écrivain bientôt approfondira et incarnera dans des personnages et des situations proprement romanesques. Il vaut donc la peine de citer un peu longuement:

Un peuple de termites vit au cœur de la grande fournaise industrielle. Dès que son regard cherche à s'évader, il rencontre les cheminées d'usine. Son horizon est souillé, borné de tous côtés [...]

Le faubourg Saint-Henri voit passer tant de trains! Incessamment rugit la locomotive. Incessamment tombent et se relèvent les barrières de sûreté. Incessamment dévalent les rapides: l'Océan Limited, l'Express Maritime, le Transcontinental, le New York Central. Les petites maisons de bois tremblent sur leur base; la pauvre vaisselle s'entre-choque [*sic*], et, au-dessus du vacarme, la voix humaine s'élève pour continuer la conversation sur un ton criard. Dans les cours intérieures, la lessive est déjà noircie avant de sécher. Et la nuit, sans cesse agitée par la trépidation des roues, sans cesse déchirée par le sifflement de la vapeur et le crépitement du ballast, ne ménage aucun véritable repos au peuple d'ouvriers et d'ouvrières qui s'épuisent.

[...]

Il faut se trouver rue Saint-Antoine, devant l'Imperial Tobacco, vers midi, alors que la sirène signale l'heure du déjeuner. Des essaims d'ouvrières en blouse s'en échappent pour gagner le logis ou courir à la baladeuse de frites et de hot-dogs. Une bouteille de liqueur achetée au petit magasin du coin, un sac de frites, et les voilà qui se restaurent hâtivement, debout sur un pied ou appuyées au mur, gambillant, jacassant, déjà préoccupées de l'emploi de leur soirée. Vite! Vite! Vite! Elles ne savent déjà plus ralentir. À cinq heures, elles courront se mettre les cheveux dans des bigoudis, se vernir les ongles, manger sur le pouce. Puis ce sera la course aux amusements (Roy, 1941c, p. 11).

L'atmosphère, la couleur de *Bonheur d'occasion*, la silhouette de Florentine sont déjà là, en germe, n'attendant pour ainsi dire que d'être saisies, réanimées par l'imagination romanesque.

Enfin, il est une autre raison, peut-être la plus déterminante de toutes, qui explique la fascination que Gabrielle Roy éprouve, dès ses premières années à Montréal, pour le paysage

et les gens de Saint-Henri, et qui l'entraînera à y revenir sans cesse: c'est qu'il y a là, et elle le voit sinon tout de suite, du moins au bout de peu de temps, une extraordinaire matière d'écriture.

Ainsi, les commencements de *Bonheur d'occasion* sont liés directement à cette découverte que fait une journaliste débutante, un soir de printemps, à deux pas de chez elle, d'un vaste univers dont personne encore n'a vu la réalité ni la beauté qui, à elle, lui crèvent les yeux.

* * * * *

Si nous pouvons établir avec assez de certitude quand le roman a été achevé – au début de l'été 1944 –, la date de sa mise en chantier est moins sûre. Il n'existe, en effet, aucun document précis à ce sujet, ni manuscrit ni indice dans les correspondances qui ont pu être retrouvées. Tout ce que nous avons, ce sont les témoignages de Gabrielle Roy elle-même, dont la plupart sont tardifs et manquent de clarté, sinon de cohérence. Dans ses textes autobiographiques, elle laisse vaguement entendre que l'ouvrage a été commencé en 1941⁷, ce qui correspond à la date que rapportent également certains intervieweurs⁸; mais d'autres disent plutôt que c'est en 1942⁹, voire en 1943¹⁰. Chose certaine, les débuts de *Bonheur d'occasion* n'ont guère pu précéder la découverte de Saint-Henri, événement qui peut, comme je l'ai dit, avoir eu lieu aussi bien au printemps 1940 qu'à celui de 1941. Tout bien considéré, je serais porté à penser que c'est au printemps 1941, dans sa petite chambre de la rue Dorchester, ou à l'été suivant, pendant un séjour à Port-Daniel, en Gaspésie, c'est-à-dire au moment où elle était à achever ou venait juste d'achever ses articles de «Tout Montréal», que Gabrielle Roy a entrepris la rédaction de son livre.

Quant à la forme sous laquelle s'est présentée à elle la première idée de *Bonheur d'occasion*, on nage dans la même imprécision. Tantôt, Gabrielle Roy parle d'une sorte d'illumination qui lui aurait fait voir soudainement, avant même qu'elle ne commence à l'écrire, tout l'édifice de son roman futur: «D'un coup, dit-elle à une correspondante, tout a été là – les personnages, le thème, la signification – comme une masse énorme, imprécise, mais douée déjà d'une sorte de cohérence»¹¹. Tantôt, elle raconte qu'elle a d'abord entrepris l'écriture d'une nouvelle, et que c'est seulement ensuite, devant les dimensions insoupçonnées que prenait peu à peu cette nouvelle, qu'elle a dû

se résigner en quelque sorte à bâtir un roman¹². Entre ces deux récits de naissance, la contradiction n'est peut-être pas absolue. Il se peut en effet que *Bonheur d'occasion* ait commencé comme une nouvelle, puisque tel était après tout le genre auquel s'adonnait alors la polygraphe en quête de cachets, mais que la vision lui soit bientôt venue de l'œuvre beaucoup plus importante que permettait, ou qu'exigeait le récit qu'elle avait mis en chantier.

Comment cette transformation s'est-elle opérée, comment l'illumination initiale ou l'idée de nouvelle a-t-elle pu devenir un vaste projet de roman, on ne peut, là encore, que le conjecturer d'après les souvenirs que Gabrielle Roy livrera plus tard sur cette période de sa vie. Dans un petit texte anglais de 1947 écrit lors de la sortie du roman aux États-Unis (Roy, 1947) ou dans un texte de 1974 intitulé «Le pays de *Bonheur d'occasion*» (Roy, 1974), elle évoquera en particulier la longue «enquête» qui a précédé ou accompagné la rédaction de ses premières ébauches, c'est-à-dire tout le temps qu'elle a passé à visiter le quartier Saint-Henri, à en explorer les moindres recoins, à marcher sur les places et dans les rues, à se mêler aux gens, à guetter les ouvrières à la porte des usines, à entrer dans les logements à louer, les casse-croûte, les églises, etc. À pratiquer, en somme, la méthode des écrivains réalistes et naturalistes: l'observation, la documentation, la cueillette du détail croqué sur le vif. De la rue Dorchester, elle descend dans Saint-Henri dès qu'elle a un moment libre: «je m'y promenai je ne sais combien de fois, dira-t-elle, des centaines de fois sans doute, à toutes les heures du jour et même de la nuit» (Desmarchais, 1947, p. 39, 43). Elle y va l'été, elle y va l'hiver, elle y va au printemps. Très souvent, Henri Girard, le directeur de *La Revue moderne* qui est son ami (ou son amant) de l'époque, l'accompagne, à la fois pour lui servir de garde du corps et pour prendre des notes¹³.

Et c'est ainsi, dit-elle, que «je me vis un jour avec un roman à écrire sur les bras» (Roy, 1974, p. ix), c'est-à-dire avec une matière si riche, si dense, si pleine de possibilités narratives et porteuse de tant de significations, avec un tel univers fictif, en somme, qu'il ne pouvait plus tenir dans une nouvelle, même longue. La forme romanesque, dès lors, s'imposait d'elle-même.

Si Gabrielle Roy s'est lancée dans l'écriture de *Bonheur d'occasion*, c'est, bien sûr, pour répondre à l'appel que lui

lançaient en quelque sorte la réalité de Saint-Henri, le chômage et la guerre. Mais sans doute y a-t-il aussi chez elle, à cette époque, un très fort désir de roman, le besoin de se mesurer à quelque chose de plus consistant, de plus conséquent que les articles et les nouvelles qu'elle disperse alors dans les journaux, la volonté de publier un livre, un beau livre qui lui apporterait la gloire et qui prouverait à elle-même comme aux autres qu'elle n'a pas eu tort de quitter son Manitoba, de laisser là sa mère et ses sœurs, puisqu'elle est bel et bien écrivain.

Quoi qu'il en soit, Gabrielle se jette dans l'écriture de son roman avec une sorte de frénésie, y consacrant le moindre moment de liberté que lui laissent la préparation et la rédaction des textes qu'elle doit remettre au *Bulletin des agriculteurs*. Le progrès de son manuscrit devient sa principale, sinon son unique préoccupation, à laquelle elle est prête à tout sacrifier, mondanités, distractions, et jusqu'à sa santé s'il le faut. Même sa vie amoureuse passe au second plan, ou du moins s'ordonne autour de son travail.

Projet qui l'accapare entièrement, *Bonheur d'occasion* devient ainsi, comme le sont presque toujours les premiers romans, le déversoir de tout ce qu'elle est, de tout ce qu'elle pense, de tout ce qui l'habite et la hante à ce moment de sa vie. Elle y met, certes, sa connaissance de Saint-Henri et de Westmount; elle y met sa vision du monde; ses idées politiques et morales; le savoir-faire stylistique que ses lectures aussi bien que son expérience de journaliste et d'auteur de littérature populaire lui ont apporté. Mais elle y met également, sans toujours le vouloir ni le savoir peut-être, beaucoup de sa vie, de ses souvenirs personnels et de son intimité. Bien sûr, cela est transposé, modifié, métamorphosé et donc dissimulé au regard des autres comme, en partie, au sien propre; mais cela n'en confère pas moins au roman, si réaliste, si tourné qu'il soit vers le monde extérieur, une charge subjective indéniable. Il est certain, par exemple, que la famille Lacasse doit beaucoup à ce que la romancière se rappelle alors de sa propre famille. Azarius est menuisier comme Albert Painchaud, le mari de sa sœur Anna; Eugène fait penser à son frère Rodolphe, le fils à la fois attentionné et dépendant; et Rose-Anna, bien sûr, est comme la sœur jumelle de Mélina, sa mère. De même, comment ne pas voir en Florentine, la jeune fille aux «prunelles vertes» (Roy, 1993, p. 20), ou dans le couple que forment Jean Lévesque et

Emmanuel Létourneau, autant de projections partielles et entremêlées de Gabrielle elle-même, de son désir d'élévation, de son idéalisme et de ses rapports problématiques avec son milieu d'origine?¹⁴ Tableau d'une époque et d'une société, *Bonheur d'occasion* serait aussi, d'une certaine manière, un autoportrait.

Gabrielle Roy a écrit au moins deux versions de son roman, peut-être plus¹⁵. La première, commencée à Montréal ou en Gaspésie, a ensuite été continuée par intermittences jusqu'au printemps 1943, semble-t-il, alors que Gabrielle vit à Rawdon, non loin de Joliette, et que sa mère, à Saint-Boniface, souffre du mal qui va bientôt l'emporter. Cette version (aujourd'hui perdue) compterait huit cents ou neuf cents feuillets écrits directement à la machine¹⁶; c'est un premier jet, rédigé rapidement et sans retouches.

À son retour du Manitoba au mois de juillet suivant, après la mort de Mélina qui l'a bouleversée, Gabrielle apporte cet «énorme manuscrit»¹⁷ à Port-Daniel et se remet à la tâche. Est-ce pour reprendre la version déjà rédigée et y ajouter de nouvelles pages? Est-ce pour entamer une seconde version? Impossible de le savoir. En tout cas, elle travaille plus fébrilement que jamais, comme si le deuil qu'elle traverse décuplait ses énergies. Elle écrit, dans la suite inédite de *La détresse et l'enchantement*:

Ainsi s'enchaînèrent les jours. Je remontais dans ma chambre tôt avec mon petit déjeuner, partais aussitôt à taper, avant même de me laver et de me peigner, continuais jusque vers midi, reprenais vers deux heures pour ne cesser qu'en fin d'après-midi. Ne sachant plus pour qui et pourquoi je travaillais, ni même vers quoi me menait un si dur effort, j'étais possédée par la volonté d'arriver au plus vite là où je ne savais pas [que] j'allais¹⁸.

En septembre, elle doit interrompre momentanément son travail pour rentrer à Montréal et reprendre ses tâches de journaliste. Peut-être se remet-elle à son roman durant l'automne, à temps perdu. Toujours est-il que, vers la fin de cette année 1943, lorsqu'elle repart pour Rawdon où elle va maintenant s'installer pour de bon, Gabrielle a en main une version complète de son roman, qui est soit la première maintenant achevée, soit la deuxième version mise en chantier à Port-Daniel l'été d'avant.

Elle entreprend alors de tout réécrire. Chapitre par chapitre, elle corrige, émonde, réaménage, refait des phrases et

des scènes, ayant à l'esprit cette fois l'économie générale de son récit. Henri Girard, là encore, apporte son aide et ses conseils. «Elle a ainsi repris certains chapitres, écrit-il, jusqu'à six ou sept fois – et en entier» (Dartis, 1947, p. 26); à un moment, elle supprime un long passage «parce qu'elle jugeait qu'il ralentissait la marche du récit» (Dartis, 1947, p. 26).

[...] Pourtant, c'était un chapitre particulièrement gai. La scène se passait chez Évelyne, la fiancée de Boisvert. La description du frère d'Évelyne, se berçant dans la cuisine pendant que Boisvert fait la cour à la jeune fille, est une des choses les plus follement amusantes que l'on ait encore écrites au Canada (Dartis, 1947, p. 26).

D'où sans doute la décision de la romancière qui a dû estimer que cette satire jurait avec le ton d'ensemble qu'elle voulait donner à *Bonheur d'occasion*, un ton qui est tout sauf «follement amusant».

Il semble que Gabrielle complète cette nouvelle version vers mai ou juin 1944. Comme elle la juge définitive, elle décide alors d'en faire taper une copie au propre par son amie Jacqueline Deniset, qu'elle a connue à Saint-Boniface et qui est maintenant secrétaire au Canadien National. Le matin où elle se présente au bureau de Jacqueline, se souvient celle-ci, Gabrielle tient son manuscrit dans ses deux bras, «comme un bébé», et déclare en le lui remettant: «Ou ça va passer inaperçu, ou ça va faire un malheur»¹⁹. Cette copie au net – 499 feuillets reliés dans deux cartables dont je n'ai pu retrouver que le second²⁰ –, Gabrielle la soumet finalement à celui qui sera l'éditeur de *Bonheur d'occasion*: Gérard Dagenais.

* * * * *

À quarante et un ans, celui-ci est alors au faite de sa carrière. Avec les Bernard Valiquette, Robert Charbonneau, Claude Hurtubise et quelques autres, il fait partie de ce peloton d'entrepreneurs ès lettres, pourrait-on dire, qui ont su profiter des circonstances favorables créées par l'occupation de la France et le ralentissement de l'industrie éditoriale parisienne pour se lancer à fond de train dans le commerce de l'imprimé; leur fortune, certes, sera brève, et tous feront plus ou moins faillite après le retour de la paix, mais leur activité et leur rayonnement auront donné à l'édition et au mouvement littéraire montréalais une impulsion décisive²¹ Dagenais, qui a collaboré à *La Revue*

moderne, est un bon ami de Henri Girard, et c'est par l'intermédiaire de celui-ci, selon toute vraisemblance, que s'établit le contact entre Gabrielle et le propriétaire des Éditions Pascal, qui reçoit le manuscrit au début de l'été 1944. «Gabrielle Roy est là devant moi, écrira-t-il plus tard, les cheveux bruns ondulants tombant sur les épaules, le regard très sérieux, vibrante, l'air tour à tour jeune, morose, animé, décidé» (Dagenais, 1967, p. 51). Il lit le roman «tout d'une traite, un dimanche», et est «enthousiasmé»: «Enfin, nous [avons] un premier bon roman réaliste!» (Dagenais, 1967, p. 52).

Au début de juillet, l'éditeur et la romancière révisent ensemble le texte du manuscrit, auquel ils apportent de légères corrections de dernière minute. Puis le contrat est signé à Montréal le 28 août: une seule petite page précisant que l'œuvre sortira «vers la fin d'octobre 1944», qu'elle sera «imprimée en un volume» et que l'auteur touchera des redevances de dix pour cent, moyennant un à-valoir de cent dollars payables à la parution²². Aucune de ces clauses ne sera respectée.

Gabrielle, en effet, a beau harceler Dagenais et lui écrire qu'elle est «très désappointée du retard apporté à la publication de [son] roman»²³, les choses traînent en longueur. Dans son numéro de février 1945, donc trois mois après la date prévue au contrat, la revue *Amérique française* (qui est alors la propriété de Dagenais) annonce enfin *Bonheur d'occasion*, «grand roman en deux tomes qui paraîtront ensemble d'ici quelques jours»²⁴. Mais les quelques jours deviennent des semaines, puis des mois, et le roman ne paraît toujours pas. Quant à l'impression en deux volumes, Gabrielle en est très contrariée et ne s'y résigne pas sans rechigner²⁵, exigeant que les deux tomes soient présentés et vendus ensemble, «sous la même bande» et pour un prix unique²⁶. Finalement, lorsque *Bonheur d'occasion* sort des presses de Thérien Frères, la pagination des deux volumes est continue, mais la numérotation des chapitres commence à I dans chacun²⁷. Et c'est sous cette forme que le roman apparaît aux vitrines des librairies montréalaises le 28 juin 1945.

* * * * *

On n'a guère idée aujourd'hui de l'ampleur du succès commercial et médiatique remporté par *Bonheur d'occasion*. Dans le contexte du Québec et du Canada, rien de comparable ne s'était vu jusque-là. C'était une sorte de miracle, digne de Cendrillon et des meilleures *success stories* de Hollywood. Dans l'histoire de la littérature québécoise et canadienne, c'était le

premier succès «à l'américaine», le premier véritable triomphe, et il n'est pas sûr qu'aucun autre succès semblable l'ait surpassé depuis.

Outre le fait qu'il touche aussi bien le grand public lecteur que les milieux plus spécialisés de la littérature «savante» et de la critique, ce qui frappe dans ce succès, c'est sa durée – près de trois ans – et son déroulement en forme de *crescendo*. Un *crescendo* en trois mouvements, que j'évoquerai brièvement plus loin, après avoir souligné l'entrée en scène, à ce moment-ci, d'un nouveau personnage dans la vie de Gabrielle Roy, personnage qui joue un rôle très important dans les débuts fulgurants de la romancière: Jean-Marie Nadeau.

Alors âgé d'une quarantaine d'années, celui-ci n'occupe pas encore, en 1945, les fonctions de premier plan qui seront les siennes pendant la décennie suivante au sein du Parti libéral du Québec. Cela dit, c'est un homme important: avocat brillant, professeur de politique économique et d'histoire à l'Université de Montréal, ex-conservateur de la Bibliothèque Saint-Sulpice, il passe pour un intellectuel d'avant-garde, féru de keynésianisme et qui a de grandes idées sur ce que devrait être l'avenir du Canada et du Québec dans l'après-guerre²⁸. C'est Henri Girard qui le présente à Gabrielle lors d'une réception chez le premier ministre Godbout, à l'été 1945²⁹. Girard et lui, en effet, sont amis; ils se sont côtoyés dès les années 1930 alors que Nadeau, après avoir étudié en Europe, fréquentait le milieu des revues «progressistes» montréalaises et collaborait à *L'Ordre* d'Olivar Asselin; pendant la guerre, ils ont été de nouveau ensemble au journal *Le Canada* et au service international de Radio-Canada.

Si Gabrielle s'adresse à lui, c'est qu'elle a besoin d'un bon avocat qui connaît les questions de droits d'auteur et d'édition. Or, Jean-Marie Nadeau possède une certaine expérience dans ce domaine et agit souvent comme conseiller juridique auprès de ses amis artistes et intellectuels. À compter de l'automne 1945, il devient donc l'«homme d'affaires» de Gabrielle Roy, c'est-à-dire à la fois son avoué et son agent littéraire. Contre le prélèvement d'une petite commission, elle s'en remet à lui pour la négociation et parfois même la signature de ses contrats, pour la perception de ses redevances, pour la vente de ses textes à l'étranger, pour ses rapports avec le fisc et, de manière générale, pour tout ce qui concerne l'administration de ses droits et de son argent. Leurs rapports professionnels dureront une dizaine

d'années; ces rapports ne seront jamais intimes, mais resteront toujours corrects, sinon cordiaux. Cela dit, c'est surtout entre 1945 et 1950, c'est-à-dire au moment où elle a le plus besoin de ses services pour gérer le succès de *Bonheur d'occasion*, que Nadeau intervient dans la carrière de Gabrielle Roy, et qu'il le fait, d'ailleurs, avec une compétence et une honnêteté exemplaires, comme en témoignent les abondantes archives conservées à ce sujet³⁰.

Des trois mouvements successifs qui marquent l'évolution du succès de *Bonheur d'occasion*, le premier a lieu sur la scène locale, c'est-à-dire à Montréal, au Québec et au Canada anglais, où le roman, pendant les mois qui suivent sa parution, connaît une fortune aussi vaste que rapide. D'où qu'elle provienne, la critique est unanime: il s'agit, comme le déclare un journaliste, d'un des «livres les plus vrais, les plus hardis et les mieux faits qui aient jusqu'ici été publiés au Canada» (Hamel, 1945, p. 5)³¹. Et les ventes, d'ailleurs, vont bon train: dès la fin de l'été, le premier tirage de 2 000 exemplaires est épuisé, et la demande bat son plein.

Or l'éditeur, Gérard Dagenais, n'a ni les ressources ni la compétence nécessaires pour gérer un tel succès, et le torchon ne tarde pas à brûler entre Gabrielle et les Éditions Pascal. Déjà, le chèque de cent dollars qu'elle reçoit comme à-valoir peu après la parution du roman rebondit plusieurs fois à la banque, faute de provisions suffisantes. Puis, à la fin de septembre, lorsqu'arrive la première échéance prévue au contrat pour le versement de la redevance de dix pour cent, Gabrielle ne reçoit rien, malgré ses demandes répétées. Dagenais, décidément, est un mauvais payeur.

Alors Gabrielle ne perd pas un instant. Résolue de profiter comme il se doit d'un succès qu'elle attend depuis tant d'années et qui, sur le plan monétaire, s'annonce de plus en plus intéressant, elle décide d'entreprendre des procédures contre Dagenais et c'est pour cela qu'elle s'adresse à M^e Nadeau. Prenant aussitôt les choses en main³², celui-ci obtient de Dagenais qu'il renonce à son contrat avec Gabrielle Roy et lui rétrocède tous ses droits. Une nouvelle convention est donc signée, selon laquelle Gabrielle Roy devient elle-même l'éditrice de son roman, dont le texte est nettoyé de ses coquilles par Henri Girard et où la mention «Copyright 1945 by Société des Éditions Pascal» est remplacée par «Copyright 1945 by Gabrielle

Roy»³³. En vertu de l'entente, les Éditions Pascal, dont le nom continue d'apparaître sur la couverture, n'agissent plus que comme distributeur, ce qui sera aussi le cas des Éditions Beauchemin, à compter de l'automne 1946, après que Dagenais aura fait faillite. Ainsi Gabrielle peut-elle bénéficier au maximum des retombées de son succès et contrôler elle-même la carrière de son roman.

Une carrière qui ne tarde pas, d'ailleurs, à rejoindre le Canada anglais. Dès l'hiver 1946, averti par son ami Hugh MacLennan, William Arthur Deacon, le puissant critique du *Globe and Mail*, se fait le champion de *Bonheur d'occasion* dans les milieux torontois, où l'on se met à attendre fébrilement la traduction du «great Canadian novel» tant espéré par les prophètes du nouveau nationalisme culturel canadien³⁴. Ainsi, le premier roman de Gabrielle Roy, en moins d'un an, se sera imposé comme une œuvre majeure aussi bien aux yeux de la critique que du grand public canadien. Et ce succès local, déjà remarquable en lui-même, ne fera que s'amplifier dans les deux années qui suivent, à mesure que *Bonheur d'occasion* entamera une nouvelle carrière dont le théâtre, cette fois, se situe à l'étranger, et d'abord aux États-Unis, où se déroule le deuxième des mouvements que j'ai annoncés.

Dès que Gabrielle Roy a fait appel à lui pour régler son différend avec Dagenais, Jean-Marie Nadeau, en effet, s'est mis en campagne pour assurer au roman la carrière internationale à laquelle il le croit destiné. Chose étonnante pour nous, mais qui s'explique par le contexte d'une époque où l'édition parisienne n'est pas encore remise de son éclipse du temps de l'Occupation et où cinq années de guerre en Europe ont beaucoup fait pâlir la présence française au Québec comparée à celle des États-Unis, la première cible de M^e Nadeau pour l'«exportation» de *Bonheur d'occasion* n'est pas la France, mais le marché américain. Dès l'automne 1945, il le propose à deux éditeurs new-yorkais, *Roy Publishers* et *Reynal & Hitchcock*, auprès desquels il fait valoir l'immense popularité que connaît alors l'édition montréalaise. Je ne sais ce qui motive le premier choix de Nadeau. Mais en ce qui concerne *Reynal & Hitchcock*, il s'agit alors d'une des grandes maisons d'édition littéraires de New York, à la réputation fort bien établie. Le 26 novembre, comme il n'a pas reçu de nouvelles, Nadeau emploie la bonne vieille astuce des agents littéraires: il envoie aux deux éditeurs un télégramme annonçant

que Miss Roy a reçu une autre offre et les invitant donc à présenter la leur sans tarder. *Roy Publishers* se désiste, tandis que *Reynal & Hitchcock* s'empresse de proposer un contrat d'édition, qui est signé le 4 décembre 1945.

Les choses, cependant, traîneront en longueur. Un an après la signature du contrat, la traductrice, Hannah Josephson, a à peine achevé son travail et on n'a toujours pas de titre définitif; on songe un moment à «*Bargain in Happiness*», puis à «*Borrowed Bliss*», puis à «*For Richer, For Poorer*». Mais voilà qu'en décembre 1946, coup de théâtre: John Beecroft, le patron de la puissante *Literary Guild of America*, ayant lu la traduction en manuscrit et subodoré le *best-seller*, décide de retenir le roman de Gabrielle Roy comme *Book of the Month* pour le mois de mai suivant³⁵. Un télégramme apporte la nouvelle à Gabrielle, qui n'a besoin que d'un instant pour comprendre que son destin, tout à coup, chavire (Duncan, 1947). Qu'on y songe. La *Literary Guild* est le plus ancien et le plus prestigieux club du livre des États-Unis, et le plus grand au monde, avec son million de membres répartis dans tout le pays. Pour un auteur ou pour un éditeur, le fait de voir son nom sur la couverture d'un *Book of the Month* représente l'ultime consécration et, littéralement, la fortune. Et c'est précisément ce qu'apporte à Gabrielle Roy le contrat du 18 décembre 1946, dont les chiffres coupent le souffle: la *Literary Guild* s'engage à verser, pour un «estimated minimum requirement» de 600 000 exemplaires de *The Tin Flute* (titre finalement retenu), une somme de 93 000 dollars, à diviser à parts égales entre l'éditeur et l'auteur³⁶. Par la suite, le tirage réservé à la *Guild* sera porté à plus de 700 000 exemplaires (Deacon, 1947), et les redevances totales à quelque 110 000 dollars. Et ce n'est pas tout. Quelques mois à peine après l'annonce de cette nouvelle qui a fait délirer toute la presse québécoise et canadienne, un nouveau rebondissement non moins spectaculaire se produit: un des grands studios de Hollywood, la *Universal Pictures*, fait savoir qu'il a acquis les droits d'adaptation du roman pour la somme de 75 000 dollars, dont quatre-vingt-dix pour cent vont à l'auteur.

Je parlais plus tôt du conte de Cendrillon. Du jour au lendemain (ou presque), une obscure journaliste d'un obscur magazine agricole devient une véritable princesse, admirée aux quatre coins du pays, applaudie à l'étranger, adulée du public, pourchassée par les reporters, honorée de prix et de distinctions

de toutes sortes et, ce qui ne gêne rien, couverte de dollars, de plus de dollars qu'elle n'a jamais pu en imaginer dans ses rêves les plus fous. Mais il restait encore un troisième et dernier épisode pour couronner le triomphe de Gabrielle et de son roman, et c'était, bien sûr, la reconnaissance française.

Jean-Marie Nadeau met un certain temps avant de s'occuper de la France. Fin 1945, Pierre Tisseyre, qui agit alors comme le représentant de quelques éditeurs français à Montréal, obtient une offre d'une maison parisienne appelée La Jeune Parque. Avant d'accepter, Nadeau se renseigne auprès de ses contacts européens, de qui il reçoit bientôt un câble: «Maison nouvelle née dans la Résistance. Crédit douteux». On laisse donc l'offre sans réponse, ce qui ne manque pas de vexer La Jeune Parque: si Gabrielle Roy fait trop la fine bouche, lui laisse-t-on entendre, elle n'aura qu'à se débrouiller toute seule pour percer sur la place de Paris. Mais Jean-Marie Nadeau n'est pas un enfant d'école. Ne nous pressons pas, conseille-t-il à Gabrielle, attendons la parution à New York; nous serons alors en meilleure position pour négocier avec les éditeurs français. Et de fait, le 20 décembre 1946, soit deux jours exactement après l'annonce de l'entente entre *Reynal & Hitchcock* et la *Literary Guild of America*, René d'Uckermann, directeur littéraire de la Librairie Ernest Flammarion, écrit à Gabrielle Roy pour lui dire qu'il a lu et beaucoup aimé *Bonheur d'occasion* et qu'il souhaite le publier en France³⁷. Quelques mois plus tard, c'est au tour des éditions Bernard Grasset de mordre à l'hameçon, en se recommandant, bien sûr, du succès de *Maria Chapdelaine*, publié par cette maison en 1921³⁸. Mais, à ce moment-là, le contrat avec Flammarion est déjà signé. Pour d'Uckermann, il n'est pas question de reproduire purement et simplement l'édition montréalaise. D'abord, pour des raisons commerciales, il faut renoncer à la publication en deux volumes, ce avec quoi Gabrielle se dit aussitôt d'accord. Mais le texte, également, doit être revu, car *Bonheur d'occasion* a beau être écrit en français, sa langue présente certaines tournures, certains vocables, des allusions à certaines réalités locales qui, s'ils ne sont pas «traduits», risquent de confondre ou de rebuter les lecteurs français. On charge donc un des éditeurs de la maison, André Thérive, de réviser le texte avant de le remettre à l'imprimeur. Deux listes sont alors envoyées à Gabrielle Roy pour approbation; la première propose des «corrections», l'autre, des

«coupures» qui ont pour effet de raccourcir le roman d'une vingtaine de pages. Après les avoir soumises à Henri Girard, Gabrielle retourne les listes à d'Uckermann dans le courant d'avril, en indiquant qu'elle accepte les modifications, sauf quelques-unes qui lui semblent affecter le sens même de ce qu'elle a voulu dire. Au total, l'édition Flammarion ne change pas de façon significative le texte de *Bonheur d'occasion*; il l'allège, plutôt, voire l'améliore par endroits³⁹.

Or, tandis que Flammarion prépare son édition de *Bonheur d'occasion*, le Québec reçoit une visiteuse de marque en la personne de la comtesse Jean de Pange, née Pauline de Broglie. Cette femme de lettres parisienne, auteur de nombreux romans, s'intéresse depuis longtemps à l'Amérique. Mais surtout, son prestige lui vient de ce qu'elle appartient au jury du prix Fémina, qui est, avec le Goncourt, l'un des prix les mieux cotés et les plus rentables sur la scène journalistique et littéraire de Paris. Lors de son passage à Montréal, la comtesse demande à rencontrer Gabrielle Roy, la félicite pour son roman et, sans rien lui promettre, lui explique néanmoins que sa présence à Paris au moment de la ronde annuelle des prix augmenterait certainement les chances de *Bonheur d'occasion*⁴⁰. Il n'en faut pas plus pour convaincre Gabrielle de céder au désir qu'elle nourrit depuis un certain temps: revoir la France⁴¹.

On connaît la suite, que Gabrielle Roy a racontée dans un texte de 1956 repris plus tard dans *Fragiles lumières de la terre*, «Comment j'ai reçu le Fémina» (Roy, 1978). Disons seulement que, si l'épisode du Fémina a de grandes répercussions au Canada, où il ajoute à la figure de Gabrielle Roy l'auréole de la consécration parisienne, en France le succès sera plutôt mitigé, aussi bien auprès des critiques que dans les librairies. *Bonheur d'occasion* apparaît là-bas comme un roman intéressant, sans plus, mais sur lequel on est d'accord pour que retombe une part de la gratitude due au Canada pour l'aide qu'il vient d'apporter à la libération de la France.

* * * * *

Il est une question que l'on ne pose jamais à propos des contes de fées: comment l'héroïne a-t-elle vécu tous ces événements, dans quel état d'esprit, avec quels sentiments? Dans le cas de l'auteur de *Bonheur d'occasion*, la réponse n'est pas facile. Évidemment, Gabrielle est heureuse; ce succès la comble

au delà de toute attente. C'est le couronnement de cinq, voire de dix années de lutte acharnée, de détermination, d'efforts pour s'arracher à tout ce qui aurait pu faire obstacle à son besoin d'accomplissement et de réussite.

Mais l'enchantement dans lequel la plonge ce succès inespéré ne va pas en même temps sans une sorte de détresse. On le voit non seulement par ses lettres de ce temps-là, mais aussi par ses conduites. Tout au long de ces années, en effet, loin de jouer le jeu de ce qu'on appelle aujourd'hui le marketing, dont elle laisse tout le soin à M^e Nadeau, elle ne cesse de prendre la fuite: fuite en Californie à l'hiver 1946, fuite à Rawdon l'été suivant, fuite chez Jacqueline Deniset puis à Saint-Boniface, chez Anna, pendant l'été 1947, et enfin fuite en Suisse à l'hiver 1948, alors que le *Fémina* vient juste de lui être accordé.

Que fuit-elle au juste? Les mondanités, sans doute, les intrusions dans sa vie privée et toutes ces contraintes qui l'empêcheraient de travailler à sa guise. Mais il y a autre chose. Le succès de *Bonheur d'occasion*, par certains côtés, représente pour elle une malédiction, ou du moins une terrible menace. En la libérant de la petite existence besogneuse qu'elle a menée jusque-là, en lui apportant la confirmation de son propre talent et les moyens de se consacrer entièrement à son écriture, il la place devant ce défi désormais incontournable: devenir véritablement ce qu'elle a tant voulu être, écrivain.

NOTES

1. Gabrielle Roy, *La femme de Patrick*, manuscrit inédit, 21 p. (Bibliothèque nationale du Canada [BNC], fonds Gabrielle Roy, boîte 68, chemise 13); le texte est accompagné de documents concernant sa représentation; il porte également des annotations en vue de sa lecture à la radio.
2. Voir Gabrielle Roy, «Longtemps il m'avait semblé que les rails», manuscrit inédit; voir aussi «Le pays de *Bonheur d'occasion*» (Roy, 1974).
3. «[O]n the borderline of the poor and the rich» (Cameron, 1973, p. 135).
4. Repris dans Scully (1978, p. 113-122).
5. Voir «Longtemps il m'avait semblé que les rails», p. 19-21; cette petite anse servira de décor à la scène du chapitre XXIX de *Bonheur d'occasion* (Roy, 1993, p. 351-357): voir les propos de Gabrielle Roy à Marc Gagné (1973, p. 125).

6. Ce texte est reproduit dans Fredette (1992, p. 148-159).
7. Dans «How I Found the People of Saint-Henri» (Roy, 1947, p. 3), elle dit que la rédaction du roman a duré «three years»; dans «Longtemps il m'avait semblé que les rails» (p. 70), qu'il y avait «deux ans», à l'été 1943, qu'elle y travaillait.
8. Ainsi, elle déclare à Dorothy Duncan (1947) qu'elle aurait entrepris *Bonheur d'occasion* quatre ans et demi avant sa parution en juin 1945; 1941 est aussi la date que citent Harry L. Binsse, le traducteur de Gabrielle Roy, dans un texte de 1958 («Gabrielle Roy», manuscrit, BNC, fonds Gabrielle Roy, boîte 75, chemise 3, f. 6), et Marc Gagné (1973, p. 39).
9. C'est l'année que mentionnait Gabrielle Roy dans une entrevue accordée à Robert Guy Scully (1974) et dans les conversations que j'ai eues avec elle avant la publication de mon livre (Ricard, 1975).
10. Voir Dickason (1947): le roman aurait été commencé «two years before publication in Canada»; ce témoignage, toutefois, est celui d'Anna, la sœur aînée de Gabrielle.
11. «Suddenly, one day it was all there – characters, theme, meaning – as a huge, hazy mass, yet with a sort of coherence already» (lettre de Gabrielle Roy à Joan Hind-Smith, 4 juin 1973, rapportée dans *Three Voices* (Hind-Smith, 1975, p. 83); voir aussi l'entrevue de Maryse Elot (1947): «Subitement, dans un élan d'inspiration, j'en connus le thème, les personnages, l'intrigue et le dénouement».
12. Voir Pauline Beaudry (1969) et Jacques Godbout (1979); c'est aussi le récit qu'elle me fit en 1973.
13. Conversations avec Paul Dumas, Montréal, 21 novembre 1989; et avec Jori Smith, Montréal, 21 septembre 1989.
14. André Brochu (1988), dans une de ses excellentes études sur les œuvres de Gabrielle Roy, a noté cet aspect de *Bonheur d'occasion*.
15. À Rex Desmarchais (1947, p. 43), elle a dit: deux versions; à Pauline Beaudry (1969, p. 6) et Alice Parizeau (1966, p. 121): trois versions; à Jeannette Urbas (conversation avec Gabrielle Roy, 23 mars 1979, notes communiquées par J. Urbas): cinq ou six versions; quant à Henri Girard, alias Léon Dartis (1947, p. 26), ses propos laissent penser qu'il n'y a eu que deux versions.
16. Voir «Longtemps il m'avait semblé que les rails», p. 71; 800 est aussi le nombre de pages que Gabrielle Roy mentionne à Pauline Beaudry (1969) et à Robert Guy Scully (1974).
17. «Longtemps il m'avait semblé que les rails», p. 71; un assez long passage de ce texte inédit (p. 70-73) porte sur le travail que Gabrielle accomplit à Port-Daniel en cet été 1943.
18. «Longtemps il m'avait semblé que les rails», p. 72.
19. Conversation avec Jacqueline Deniset-Benoist, Montréal, 3 octobre 1989; à Alice Parizeau (1966, p. 121), Gabrielle Roy déclarera

qu'elle n'a pas eu de copiste et qu'elle a terminé son manuscrit toute seule avant de le porter à l'éditeur.

20. Seul le second de ces cartables, comprenant les feuillets 281 à 499 et dont le texte correspond au second volume de la première édition de *Bonheur d'occasion* (Roy, 1945) a été retrouvé (BNC, fonds Éditions Pascal); le premier cartable et tous les autres manuscrits du roman semblent avoir disparu.
21. Sur ce phénomène, voir les travaux de Bernier *et al.* (1985) et de Michon (1991).
22. BNC, fonds Gabrielle Roy, boîte 13, chemise 12.
23. Lettre de Gabrielle Roy à Gérard Dagenais, Rawdon, 15 janvier 1945 (BNC, fonds Éditions Pascal, dossier «Roy, Gabrielle»).
24. *Amérique française*, février 1945, p. 4.
25. Conversation avec Louis-P. Gauthier, Montréal, 12 février 1991.
26. Voir sa lettre à Gérard Dagenais, 26 décembre 1944 (BNC, fonds Éditions Pascal, dossier «Roy, Gabrielle»).
27. Tome I: p. 1 à 294, chapitres I à XVII; tome II: p. 295 à 532, chapitres I à XVI (correspondant aux chapitres XVIII à XXXIII des éditions ultérieures). L'achevé d'imprimer du tome I est du 4 juin 1945 et celui du tome II, du 12 juin.
28. Voir les deux ouvrages de Jean-Marie Nadeau (1944a, 1944b).
29. Conversation avec René Soulard, Montréal, 3 octobre 1989.
30. À la mort de Jean-Marie Nadeau, les dossiers que celui-ci avait constitués au sujet de sa cliente ont été remis à Gabrielle Roy; ils font aujourd'hui partie du fonds Gabrielle Roy de la BNC (boîtes 10, 11, 12 et 13); la plupart des renseignements donnés ici concernant le succès de *Bonheur d'occasion* et les affaires de Gabrielle Roy entre 1945 et 1950 en proviennent.
31. Adèle, la sœur de Gabrielle, signale le rôle qu'a joué Henri Girard dans le lancement de *Bonheur d'occasion* (voir M.-A. Roy, 1979, p. 170).
32. La première lettre de Gabrielle Roy à Jean-Marie Nadeau date du 24 septembre 1945 (BNC, fonds Gabrielle Roy, boîte 11, chemise 1).
33. L'exemplaire annoté de la première édition de *Bonheur d'occasion* qui a servi à ces corrections se trouve dans le fonds des Éditions Pascal (BNC).
34. Sur les relations entre Deacon et Gabrielle Roy, voir Mariel O'Neill-Karch (1992).
35. Pour les abonnés canadiens de la *Guild*, la traduction de *Bonheur d'occasion* sera le *Book of the Month* de juin 1947.
36. BNC, fonds Gabrielle Roy, boîte 13, chemise 3.

37. Les correspondances et contrats entre Gabrielle Roy et Flammarion sont conservés à la BNC, fonds Gabrielle Roy, boîtes 12 et 23.
38. Voir BNC, fonds Gabrielle Roy, boîte 12, chemise 11.
39. Pour les corrections et coupures proposées par Flammarion et la réponse de Gabrielle Roy, voir BNC, fonds Gabrielle Roy, boîte 12, chemise 12.
40. Conversation avec Marcel Carbotte, 29 avril 1989.
41. Voir sa lettre à W. A. Deacon, Encinitas, 11 mars 1946, reproduite dans Lennox et Lacombe (1988, p. 208).

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDRY, Pauline (1969) «Gabrielle Roy: "Répondre à l'appel intérieur..."», *Terre et foyer*, vol. 27, n° 7, p. 5-8.
- BERNIER, Sylvie et al. (1985) *L'édition littéraire au Québec de 1940 à 1960*, Sherbrooke, Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, 217 p.
- BROCHU, André (1988) *La visée critique: essais autobiographiques et littéraires*, Montréal, Boréal, 249 p.
- CAMERON, Donald (1973) «Gabrielle Roy: A Bird in the Prison Window», *Conversations with Canadian Novelists* (Part 2), Toronto, MacMillan, p. 128-145.
- DAGENAIS, Gérard (1967) *Nos écrivains et le français*, Montréal, Éditions du Jour, 109 p.
- DARTIS, Léon [Henri Girard] (1947) «La genèse de *Bonheur d'occasion*», *La Revue moderne*, vol. 29, n° 1, p. 9, 26.
- DEACON, William A. (1947) «The Fly Leaf», *The Globe and Mail*, vol. 104, n° 30420, p. 12.
- DESMARCHAIS, Rex (1947) «Gabrielle Roy vous parle d'elle et de son roman», *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 43, n° 5, p. 8, 9, 36-39, 43-44.
- DICKASON, Tony (1947) «Gabrielle Roy's Own Story Recalled by Sister Here», *Winnipeg Tribune*, vol. 58, n° 50, p. 9.
- DUNCAN, Dorothy (1947) «Le triomphe de Gabrielle», *Maclean's Magazine*, vol. 60, n° 8, p. 23, 51 et 54.
- ELOT, Maryse (1947) «Le Prix Fémina à Gabrielle Roy», *Les nouvelles littéraires*, n° 1047, p. 1.
- FREDETTE, Nathalie (1992) *Montréal en prose 1892-1992*, Montréal, L'Hexagone, 507 p.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.

- GODBOUT, Jacques (1979) «Gabrielle Roy: Notre Dame des bouleaux», *L'Actualité*, vol. 4, n° 1, p. 30-34.
- HAMEL, Émile-Charles (1945) «Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy...», *Le Jour*, 4 août 1945, p. 5.
- HIND-SMITH, Joan (1975) *Three Voices: The Lives of Margaret Laurence, Gabrielle Roy, Frederick Philip Grove*, Toronto, Clarke, Irwin & Company Limited, 235 p.
- LENNOX, John et LACOMBE, Michèle (dir.) (1988) *Dear Bill: The Correspondence of William Arthur Deacon*, Toronto, University of Toronto Press, 368 p.
- MICHAUD, Ginette (1992) «De la "Primitive ville" à la Place Ville-Marie: lectures de quelques récits de fondation de Montréal», dans NEPVEU, Pierre et MARCOTTE, Gilles (dir.) *Montréal imaginaire: ville et littérature*, Montréal, Fides, p. 13-95.
- MICHON, Jacques (dir.) (1991) *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke, Ex Libris, 244 p.
- NADEAU, Jean-Marie (1944a) *Horizons d'après-guerre: essais de politique économique canadienne*, Montréal, Parizeau, 319 p.
- _____ (1944b) *Entreprise privée et socialisme*, Montréal, Valiquette, 114 p.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (1992) «Gabrielle Roy et William Arthur Deacon: une amitié littéraire», *Cultures du Canada français*, n° 9, p. 75-97.
- PARIZEAU, Alice (1966) «Gabrielle Roy, grande romancière canadienne», *Châtelaine*, vol. 7, n° 4, p. 44, 118, 120-123, 137 et 140.
- RICARD, François (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 191 p.
- ROY, Gabrielle (1941a) «Tout Montréal 1: Les deux Saint-Laurent», *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 37, n° 6, p. 8-9, 37, 40.
- _____ (1941b) «Tout Montréal 2: Est-Ouest», *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 37, n° 7, p. 9, 25-28.
- _____ (1941c) «Tout Montréal 3: Du port aux banques», *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 37, n° 8, p. 11, 32-33.
- _____ (1941d) «Tout Montréal 4: Après trois cents ans», *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 37, n° 9, p. 9, 37-39.
- _____ (1945) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Pascal, 2 vol. (532 p.)
- _____ (1947) «How I Found the People of Saint-Henri», *Wings, the Bulletin of Literary Guild Review*, mai 1947, p. 3-7.
- _____ (1974) «Le pays de Bonheur d'occasion», *Le Devoir*, vol. 65, n° 114 (supplément littéraire), p. viii-ix.
- _____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Quinze, 239 p.

_____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.

_____ (1993) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 413 p.

ROY, Marie-Anna (1979) *Le miroir du passé*, Montréal, Québec / Amérique, 279 p.

SCULLY, Robert Guy (1974) «Le monde de Gabrielle Roy», *Le Devoir*, vol. 65, n° 74, p. 15.

SCULLY, Robert Guy (dir.) (1978) *Morceaux du grand Montréal*, Montréal, Éditions du Noroît, 143 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 29-39

Gabrielle Roy: portraits d'une voix en formation

CYNTHIA T. HAHN
Lake Forest College
Lake Forest, Illinois (USA)

La renommée de Gabrielle Roy vient de ses romans et nouvelles qui décrivent et analysent des problèmes d'ordre personnel et social dans des contextes culturels québécois et franco-manitobain. Pourtant, il faut constater qu'il n'existe peut-être pas d'autre écrivain au Canada qui ait si bien articulé la mosaïque canadienne à travers ses premiers portraits littéraires. Ces écrits, qui datent de 1936 à 1945, de l'époque qui précède la parution de *Bonheur d'occasion* (1945), se présentent comme des textes d'apprentissage pour l'écrivain; c'est une période très prolifique: 125 textes, presque entièrement en français, qui comprennent des anecdotes sur la vie européenne, de courts récits sur des sujets variés et une cinquantaine de reportages concernant, en grande partie, la diversité de la population canadienne¹. À travers ses portraits littéraires des communautés du Canada, nous constatons un regard littéraire particulier que nous associons à Gabrielle Roy. Certains des thèmes et techniques narratives employés dans un grand nombre de ces textes des années 1930 et 1940 nous font remarquer les débuts d'une voix littéraire et d'une vision personnelles que la critique

attribue à cet auteur connu. À la fin de son autobiographie, Gabrielle Roy compare l'écriture de ses anecdotes européennes qu'elle appelle «des banalités» à la valeur de ses reportages publiés dans *Le Bulletin des agriculteurs* dont l'écriture lui fournissait «l'occasion de traiter de sujets [la] rapprochant des faits, de la réalité, de l'observation serrée des choses» (Roy, 1984, p. 505); ces textes démontraient un aspect de «consistance» textuelle qu'elle recherchait afin de se faire une voix d'écrivain de fiction.

L'importance de ces reportages pour le lecteur d'aujourd'hui est double: leur représentation de diverses ethnies nous fournit des renseignements historiques et sociaux des peuples du Canada; en même temps, ils nous permettent de constater, par notre regard rétrospectif, l'apprentissage stylistique et la thématique qui se développeront au cours de toute l'œuvre de Gabrielle Roy, de *Bonheur d'occasion* à *La détresse et l'enchantement*. C'est le second aspect, l'écriture du reportage comme apprentissage, qui va retenir notre attention, tout en tenant compte du fait qu'il existe quelques études descriptives qui ont montré l'importance sociologique des premiers textes journalistiques de Gabrielle Roy (Harvey, 1991; Socken, 1974; Lewis 1980; Gagné, 1973).

Si nous considérons alors l'évolution de la voix littéraire royenne, deux types d'écriture ressortent de l'analyse: d'abord, une narration à la troisième personne à travers laquelle la voix de la narratrice garde, en général, une certaine distance physique, temporelle et affective du sujet par rapport aux œuvres en partie autobiographiques, dans lesquelles la narratrice se montre en rapport plus intime avec le discours et l'action de l'histoire. L'écriture à la première personne va devenir le mode d'expression préféré de Gabrielle Roy, notamment dans ses œuvres ultimes dans lesquelles prédomine l'élément explicitement autobiographique.

L'auteur a déjà reconnu l'importance d'une voix authentique qui saurait exprimer son vécu et sa perspective personnelle à travers une narration à la première personne². Afin de reconnaître le rapport entre les écrits de l'apprentie et les œuvres de fiction majeures de Gabrielle Roy, nous analyserons quelques-uns des reportages à la première personne qui contiennent une histoire. Parmi ceux qui démontrent un développement des thèmes et des techniques caractéristiques de

la voix mûre de l'auteur, nous soulignerons les reportages de la série «Peuples du Canada», publiés dans *Le Bulletin des agriculteurs* entre 1942-1944, et qui figurent dans le recueil *Fragiles lumières de la terre* (Roy, 1978)³. Nous y reconnaissons l'élément de «consistance» estimée par l'auteur dans la reprise des thèmes et structures narratives à travers ces reportages à la première personne.

Chacun des reportages que nous allons discuter se construit autour du portrait des individus et de la communauté dont ils font partie. Nous y examinerons trois aspects de l'écriture royenne: la distance physique, temporelle et affective, que démontre la narratrice envers son sujet; ces trois aspects de dimensions variées sont interreliés. Le recueil *Ces enfants de ma vie* (1977), publié plus de trente ans après ces reportages, nous fournira un exemple d'un portrait littéraire rédigé par l'écrivain mûr. Tout comme les reportages, ce texte ultérieur établit des portraits de diverses communautés canadiennes à travers chaque «enfant» qui représente une ethnie différente.

Le reportage en tant que genre implique un fond bien recherché et historiquement vrai, exprimé dans le style nécessairement synthétique du journal. Gabrielle Roy, tout en respectant ces restrictions concernant la documentation détaillée et la recherche historique, ajoute à la synthèse un ton parfois personnel, anecdotique, voire même didactique. En guise de synthèse, elle y crée souvent des personnages fictifs qui représentent le groupe en question. Marc Gagné a remarqué l'élément important de fiction dans les reportages publiés dans *Le Bulletin des agriculteurs*. Il y a constaté que Gabrielle Roy, lors d'un entretien, avait affirmé que la majorité de ces écrits journalistiques «tenaient autant de la fiction que de la réalité» (Gagné, 1973, p. 19). Cet élément de fiction, basé sur le vécu, est central à la vision littéraire de Gabrielle Roy. Dans son autobiographie, elle affirme le processus d'écrire un texte littéraire non pas en termes de «fabrication», mais plutôt en termes de «création» pour que son œuvre révèle «une partie de la vie de son auteur» (Roy, 1984, p. 229). Dans les reportages, nous remarquons également les débuts de l'autoportrait; tout comme dans son autobiographie et dans d'autres œuvres, comme *Ces enfants de ma vie*, l'auteur ne fait pas de distinction explicite entre la voix de l'auteur et la voix de la narratrice-personnage.

LA DISTANCE PHYSIQUE

Dans cet article, la «distance physique» comprend le point de vue physique et interne du narrateur; un point de vue général inclut la description globale d'un terrain ou d'un sujet, d'un peuple, tandis qu'un point de vue spécifique réduit l'observation aux particuliers, à un espace restreint, à l'individu. Le point de vue royen est très souvent en mouvement entre ces deux perspectives. Dans l'extrait suivant de son reportage intitulé «L'avenue Palestine», nous remarquons ce mouvement entre le général et le spécifique:

Le reste, c'est l'histoire de bien des défricheurs, québécois, finlandais, doukhobors et mennonites. Mike Usishkin n'a pas besoin de la raconter, elle est écrite dans l'affaissement des minces épaules, dans le bleu fané des prunelles et dans la pauvreté de sa cabane (Roy, 1978, p. 57).

Dans une entrevue télévisée qu'elle a accordée à Judith Jasmin en 1961, Gabrielle Roy avait résumé cet aspect de son œuvre: «Si on dit vrai d'un cas particulier, il est probable qu'on dira vrai pour beaucoup»⁴.

LA DISTANCE TEMPORELLE

Un changement dans la distance physique de la narratrice s'accompagne souvent d'un changement dans la «distance temporelle»: celle-ci évoque le rapport entre le moment temporel de l'histoire et le moment de la narration. Gabrielle Roy sort très souvent ses narrateurs d'une histoire racontée typiquement au passé, afin de leur donner un commentaire extra-diégétique, ou en dehors de l'histoire, au temps présent de la généralisation didactique. Dans son reportage, «Les Sudètes de Good Soil», nous remarquons ce passage de l'histoire passée à la généralisation du présent:

[...] Ainsi cette maison de la plaine de rondins et de mortier fruste, avait l'air, comme par miracle, de se souvenir d'un pays qu'elle n'avait jamais vu. Mais je visitai dix autres maisons voisines qui lui ressemblaient. Le foyer d'Elizabeta, c'est un peu celui de tous les Sudètes (Roy, 1978, p. 68).

Marie Francœur (1984) reconnaît ce trait stylistique du changement temporel chez Gabrielle Roy dans sa nouvelle, «La maison gardée». Dans l'extrait qui suit, nous remarquons, à l'approche des enfants, les changements d'ordre temporel et physique:

Souvent j'étais prête longtemps avant l'heure, le tableau couvert de modèles et de problèmes à résoudre. Alors je m'asseyais et la hâte me prenait de voir arriver mes élèves. Je ne quittais pas des yeux la petite montée solitaire de la route où je les verrais apparaître un par un ou en groupes qui dessineraient une frise légère au bas du ciel. Chaque fois j'en étais émue. Je voyais poindre ces minuscules silhouettes dans l'ampleur de la plaine vide et je ressentais profondément la vulnérabilité, la fragilité de l'enfance en ce monde, et que c'est pourtant sur ces frêles épaules que nous faisons porter le poids de nos espoirs déçus et de nos éternels recommencements (Roy, 1977, p. 94-95).

Les changements de perspective sont bien intégrés dans ce passage; il commence avec un point de vue limité à l'école et avec un souvenir raconté au temps passé et se généralise en un regard au loin pour capter l'approche des enfants qui s'accompagne d'une interruption extra-diégétique sur notre manière de voir les enfants au temps présent de la narration. Finalement, les rapports affectifs de la narratrice-institutrice envers le sujet observé, les élèves, deviennent de plus en plus forts dans le passage correspondant à l'arrivée du sujet décrit, les enfants.

LA DISTANCE AFFECTIVE

La «distance affective» comprend l'expression émotionnelle souvent antithétique du narrateur royen et se caractérise, elle aussi, par le mouvement entre un sujet vaste et un sujet restreint. Dans le reportage intitulé «Petite Ukraine», nous remarquons un rapprochement émotionnel de la narratrice avec le peuple qu'elle venait de rencontrer, exprimé en des termes dramatiques et contrastants:

On ne pourrait imaginer notre pays sans eux, qui lui ont apporté une teinte indéfinissable de rudesse et d'extrême douceur, de violente gaieté et de violente protestation, le fond même sans doute de ce peuple tout en excès, tout en bondissements (Roy, 1978, p. 86).

La tendance qu'a Gabrielle Roy de juxtaposer, même à l'intérieur d'une phrase à maintes propositions, des sentiments antithétiques, des temps verbaux différents, un point de vue qui module entre le particulier et l'universel, s'accompagne d'un discours poétique. Cette voix narratrice qui veut tout dire et qui recherche en plus la réconciliation poétique de tant d'éléments divers et opposés, c'est, selon nous, l'un des traits identifiant

l'écrivain Gabrielle Roy. François Ricard (1975) a souligné l'image centrale royenne d'un monde réconcilié et la poursuite textuelle de cet idéal toujours s'éloignant dans son œuvre. Il reconnaît la problématique royenne d'une vision idéale toujours définie par contraste avec le regard réaliste troublant; il maintient aussi que le mouvement perpétuel entre ces deux perspectives donne de la constance et de la continuité à son œuvre de trente ans. Même avant, l'importance de l'antithèse et du thème de la réconciliation faisait le sujet de l'article souvent cité d'Albert Le Grand (1965). La critique de ses œuvres majeures a depuis longtemps reconnu des caractéristiques de cette voix littéraire développante; nous noterons quelques passages des reportages de la série «Peuples du Canada», qui illustrent cette idée de réconciliation chez l'apprenti-auteur.

La réconciliation des aspects divers dans la fiction royenne demande un mouvement presque constant entre des perspectives multiples. Les extraits suivants démontrent une facilité avec le dédoublement, la juxtaposition des perspectives différentes.

Dans le premier exemple, «Les Huttérites», nous constatons un changement du point de vue physique (du général, aux individus, au peuple), accompagné d'un changement temporel (du présent de la généralisation au passé de l'histoire précise) et qui soutient un rapport affectif se développant (de l'impersonnel au personnel).

Un peuple a cent visages et il est donné à l'un ou l'autre des individus qui le composent d'en révéler des aspects différents, parfois contradictoires. Si Joe Walman devait m'exprimer le mysticisme [...] si Andrew Gross m'en démontra la morgue, si le meunier [...] rendit claire à mes yeux la probité morale des siens, Barbara, la jeune fille affublée d'une jupe de vieille, m'en traduisit le grain pur et délicat. Barbara, c'était le printemps de son peuple (Roy, 1978, p. 26).

La juxtaposition de ces quelques visages aux aspects variés, parmi une centaine de possibilités, réussit à nous faire reconnaître la diversité d'un peuple. Cette synthèse qui incorpore la métaphore, «Barbara, c'était le printemps de son peuple», traduit bien le sentiment de la narratrice qui voit en elle la nouvelle vie. «Le grain pur et délicat» qu'elle représente évoque aussi bien le travail agricole de la communauté que

l'aspect religieux strict de la colonie. D'autres portraits, en une phrase ou deux comme celle-ci, caractérise cette série de reportages.

Dans le deuxième exemple, «Les pêcheurs de Gaspésie: une voile dans la nuit», nous remarquons la même technique synthétique, mais cette fois le texte entier crée le portrait développé du pêcheur Élias. Ce texte, le dernier de la série, se rapproche le plus de *Ces enfants de ma vie*, œuvre dans laquelle Roy consacre un chapitre à chaque portrait:

[...] La Gaspésie reprenait son beau visage humide, rafraîchi par l'aurore. Elle me disait son vieil effort. Effort patient, courageux, constant, ancien déjà et repris à la même heure depuis des générations par des hommes qui se ressemblent. Depuis si longtemps qu'ils se lèvent tôt, en tout temps, de bourrasque et de clémence, les pêcheurs de Gaspésie ont acquis l'habitude de regarder les étoiles et le soleil levant et le fin pointillé des vagues sous les gouttes de pluie; et cela leur a fait une âme sage et en même temps fraîche comme l'aube elle-même. Cette vérité m'est devenue visible et claire à travers le père Élias Langlois. Sur ses traits, à travers des perles de pluie, luisait le visage de son pays (Roy, 1978, p. 88).

Ce texte sur le Québec montre un rapport affectif particulièrement marqué. Non seulement l'auteur prétend-il connaître personnellement le personnage principal du texte ici, mais ce passage souligne sa ressemblance avec ses compatriotes en un changement temporel au temps présent et fait de lui un être poétique à travers la personnification de la nature. Ce passage procède, comme le premier exemple, d'un point de vue général à un point de vue limité et ensuite général («visage de son pays»). Comme elle fait dans le texte précédent, elle revient à un contexte plus large à la fin; ce retour est une structure narrative cyclique que nous verrons dans d'autres textes.

Dans le portrait de Mike Usishkin de «L'avenue Palestine», le changement de point de vue physique (du spécifique au général), deux fois dans ce passage, nous rappelle la circularité qui caractérise les textes à partir de *Bonheur d'occasion*. Des changements temporels – d'un présent qui fait vivre l'histoire, au passé, au présent de l'universel; du passé de l'histoire du texte, au présent de la généralisation – constituent ce schéma de va-et-vient ainsi que l'essai de réconcilier la solitude de l'homme à la solidarité qu'il recherche également.

Ce dernier thème basé sur l'antithèse est devenu un des thèmes les plus repris par Roy dans sa fiction et expliqué dans son autobiographie. Dans ce reportage, nous voyons une des premières expressions d'un conflit interne qui la hantait toute sa vie:

[...] La porte de la cabane s'ouvre, un homme en sort qui vient vers nous avec cette faim de causer qu'éprouvent les solitaires. J'ai devant moi, torturé par le soleil brûlant, creusé de rides, un visage qui n'a pas de nationalité, pas d'autre parenté que celle des hommes de la Terre (Roy, 1978, p. 55).

[...] Lorsque je me retournai une dernière fois, je vis, mieux qu'à l'arrivée, la misère du seuil en pleine forêt, l'homme seul avec des mains qui cherchaient la compagnie des fleurs, et il me sembla pourtant, il me semble encore que ce colon pauvre avait atteint le bonheur tant recherché depuis Dieu sait combien de temps par des milliers d'hommes tout pareils à lui (Roy, 1978, p. 58).

Ce bonheur élusif nous rappelle la poursuite du bonheur comme thème essentiel à l'œuvre royenne. En même temps, nous ressentons de la pitié pour cet homme si avide de la conversation, cet homme qui n'a pour amis que des fleurs; le côté tragique qui est implicite dans ce passage se met en antithèse avec le bonheur extraordinaire que la narratrice idyllique veut bien lui accorder.

Dans le quatrième exemple, tiré du reportage, «Les Mennonites», Roy joue encore sur l'antithèse du désir optimiste de la narratrice de soulager la peine de certains, tout en reconnaissant la continuité de la misère. Cette double perspective s'exprime par un changement de point de vue physique (du spécifique au général, avec un dernier rappel du spécifique, «corvée»); elle est reliée au changement temporel que nous avons déjà vu (du passé de l'histoire au présent pour la généralisation), et un rapport affectif de la sympathie développé dans ce texte nous indique une reconnaissance de l'individu (Martha) comme modèle d'autres femmes, qui n'auront pas de répit avant d'atteindre le Paradis. Ce passage nous rappelle également l'histoire de la Bible, dans laquelle Martha travaille sans cesse, tandis que sa sœur écoute Jésus-Christ sans l'aider.

Avec la vieille Martha est morte sans doute un peu de la grande misère des femmes mennonites. Mais pas entièrement. Il reste encore trop de vieilles et jeunes

Martha qui, jusqu'au bout, jusqu'à la fin, jusqu'en Paradis, il me semble, portent leur pauvre désarroi et leur crainte d'avoir oublié quelque corvée terrestre (Roy, 1978, p. 45).

«De turbulents chercheurs de paix» est un reportage où l'antithèse sur le peuple doukhor est apparent dès le titre. Le changement du point de vue physique (du spécifique au général, au spécifique, au retour au général) rappelle la recherche de l'auteur d'une paix textuelle par une circularité des perspectives adoptées. La «terre promise» que cherchent ces Doukhobors s'accorde bien avec le désir idyllique de la narratrice du recommencement fraternel. Les changements temporels sont aussi typiques dans une juxtaposition du présent et de la tragédie historique. Le rapport affectif de la narratrice qui exprime son idéal personnel contraste avec la perspective négative extérieure qu'elle cite:

À la mort de Verigin II en 1939, J. C. Wright, le seul auteur à ma connaissance qui ait fait revivre la tragédie doukhor au Canada, prétend qu'il ne leur restait plus en commun que le bortsch, le bain à la vapeur et les cornichons à l'aneth. J'aime croire qu'il leur reste davantage. Je ne parle pas de leur attitude de non-violence sur laquelle ils ne sont plus complètement d'accord; quelques jeunes Doukhobors s'engagent volontairement de nos jours. Mais je crois qu'ils ont gardé une grande espérance. Ceux que j'ai connus me donnent à penser qu'ils gardent encore en eux le goût et le besoin de la terre promise (Roy, 1978, p. 41).

Le mot «encore» de la dernière phrase accentue la continuité du rêve de ce peuple; la vie qui se répète et recommence s'affirme comme thématique importante dans son œuvre. Ce thème se reflète aussi dans la clôture ouverte choisie par Roy pour beaucoup de ses œuvres. Ce qu'Armène Kotin-Mortimer appelle «la fin-commencement» (Kotin-Mortimer, 1985, p. 23), cette clôture de chapitre sert d'ouverture au dernier chapitre de ce reportage, qui commence: «Ils sont demeurés près de la terre» (Roy, 1978, p. 42). L'histoire du rêve suit l'histoire véritable de leurs échecs sur le sol canadien. À la fin du reportage, Roy rappelle le thème du recommencement, sans pour autant laisser toute ouverte la clôture du texte cette fois:

Ainsi, le reproche qu'on adresse aux Doukhobors – et les plus humbles, les plus ignorants en portent le poids –, c'est d'avoir échoué, eux qui osèrent, en terre canadienne,

recommencer à neuf ni plus ni moins que toute l'aventure de vivre (Roy, 1978, p. 43).

La négation du rêve des Doukhobors, l'impossibilité de transformer le Canada en une terre promise, est tout de même adoucie par «l'aventure de vivre» avec laquelle elle termine son texte. C'est l'aventure de vivre à la recherche d'elle-même, la difficulté de «découvrir le son de sa propre voix» d'écrivain (Roy, 1984, p. 141), qui a motivé cette marche littéraire prolifique dont nous recherchons toutes les traces.

Un examen des éléments de la distance physique, temporelle et affective dans d'autres reportages de Gabrielle Roy serait également intéressant. Un regard attentif sur ses premiers textes offre un des meilleurs moyens pour connaître l'évolution de la thématique et du style de Gabrielle Roy.

NOTES

1. Pour une discussion détaillée des reportages ainsi que des anecdotes et nouvelles à la première personne de cette période, voir Hahn (1990, 1995).
2. Dans sa dernière entrevue, Gabrielle Roy constata: «[...] In certain cases, it was indispensable to use the first person in my work. For instance, in *Rue Deschambault*, if I had written in the third person, I would not have been able to communicate the reality of my life to the reader. Using the first person in my narrative definitely gives more authenticity to the work [...]» (Delson-Karan, 1986, p. 197).
3. «Les Huttérîtes» (novembre 1942); «Turbulents chercheurs de paix» (décembre 1942); «Femmes de dur labeur» (janvier 1943); «L'avenue Palestine» (février 1943); «De Prague à Good Soil» (mars 1943); «Ukraine» (avril 1943); «Une voile dans la nuit» (mai 1944).
4. Dans le cadre de l'émission «Premier Plan», sur les ondes de la télévision de Radio-Canada (Montréal), le 30 janvier 1961.

BIBLIOGRAPHIE

- DELSON-KARAN, Myrna (1986) «The Last Interview: Gabrielle Roy», *Québec Studies*, vol. 4, p. 194-205.
- FRANCŒUR, Marie (1984) «Portrait de l'artiste en pédagogue dans *Ces enfants de ma vie*», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 545-562.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- HAHN, Cynthia (1990) *Strategies of Self-Disclosure in the First Person Narratives of Gabrielle Roy*, thèse (Ph. D.), University of Illinois at Urbana-Champaign, 262 p.

- _____ (1995) «À la recherche d'une voix: les premiers récits de Gabrielle Roy», ROMNEY, Claude et DANSÉREAU, Estelle (dir.) *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 47-68.
- HARVEY, Carol J. (1991) «Gabrielle Roy, institutrice: reportage et texte narratif», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 3, n° 1, p. 31-42.
- KOTIN-MORTIMER, Armine (1985) *La clôture narrative*, Paris, Librairie José Corti, 248 p.
- LE GRAND, Albert (1965) «GABRIELLE ROY ou L'être partagé», *Études françaises*, vol. 1, n° 2, p. 39-65.
- LEWIS, Paula Gilbert (1980) «The Incessant Call of the Open Road: Gabrielle Roy's Incorrigible Nomads», *The French Review*, vol. 53, n° 6, p. 816-825.
- RICARD, François (1976) «Le cercle enfin uni des hommes: hommage à Gabrielle Roy pour sa trentième année de création littéraire», *Liberté*, vol. 18, n° 1, p. 59-78.
- ROY, Gabrielle (1945) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Société des Éditions Pascal, 2 vol. (532 p.)
- _____ (1977) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 212 p.
- _____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Quinze, 239 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- SOCKEN, Paul (1974) «Gabrielle Roy as Journalist», *The Canadian Modern Language Review*, vol. 30, n° 2, p. 96-100.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 41-52

Gabrielle Roy: reporter et romancière

CAROL J. HARVEY
University of Winnipeg
Winnipeg (Manitoba)

Pour d'aucuns, les textes que Gabrielle Roy n'a cessé d'écrire dès avant *Bonheur d'occasion* et jusqu'aux années soixante-dix constitueraient «autant d'éclairages jetés sur l'œuvre romanesque»¹. En revanche, au cours d'un entretien avec Judith Jasmin, la romancière elle-même tend à dévaloriser ses premiers écrits, qu'elle traite «de petites choses pour me faire une main»². Publiés dans divers périodiques et journaux, ces articles, essais, billets et reportages permettent quelquefois de retrouver la matière première de l'écrivain. Dans les deux modes d'écriture, l'on remarque les mêmes thèmes et les mêmes images récurrentes. Mais au delà de ces composantes générales du style de Roy, l'on peut cerner, dans un petit nombre des premiers écrits, la genèse même de certains textes narratifs publiés des années plus tard. Comme nous l'avons montré ailleurs (Harvey, 1991), le récit de Clair, le petit garçon aux mains vides de «L'enfant de Noël», nouvelle publiée en 1977 dans *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1993a), existe déjà à l'état embryonnaire dans un reportage de 1942 intitulé «Pitié pour les institutrices!» (Roy, 1942). De même, la fête ukrainienne décrite dans l'article «Petite Ukraine», paru dans *Le Bulletin des agriculteurs* (Roy, 1943), reparaitra en 1955 dans *La Petite Poule*

d'Eau (Roy, 1993b). Quant au restaurateur chinois qui figure en vignette dans ce même reportage, il resurgira plus tard dans la nouvelle «Où iras-tu Sam Lee Wong?» paru en 1975 dans le recueil *Un jardin au bout du monde* (Roy, 1994)³.

C'est dans cette optique que nous nous proposons de revoir le récit éponyme de ce dernier recueil. Dans un premier temps, nous étudierons l'inspiration de la nouvelle et nous établirons les étapes successives de sa composition. Par la suite, une analyse de la première partie, véritable reprise romanesque du reportage initial, nous permettra d'identifier les composantes que Roy a retenues comme essentielles au récit, ainsi que certaines techniques narratives utilisées pour les décrire. Ces techniques ayant fait l'objet d'un article récent (Dansereau, 1995), nous avons choisi de nous limiter ensuite à l'étude des paysages et des personnages, étude que nous entreprenons à l'aide du schéma actantiel proposé par Algirdas-J. Greimas (1973)⁴. Il nous sera permis de conclure en dégagant certaines constantes ou ruptures dans l'écriture de Roy et d'éclairer tant soit peu son processus créateur.

LA GENÈSE D'«UN JARDIN AU BOUT DU MONDE»

C'est dans un des articles de «Peuples du Canada», une série de grands reportages entreprise dans les années quarante pour le compte du *Bulletin des agriculteurs*, que se trouve la matière de la nouvelle «Un jardin au bout du monde». Roy signe alors un reportage sur les Doukhobors intitulé «De turbulents chercheurs de paix» (Roy, 1982), où elle décrit l'établissement dans l'Ouest de 17 000 Doukhobors, «peuple longtemps malheureux, longtemps persécuté» (Roy, 1982, p. 35). À la fin de cet article socio-historique, Roy explique que les Doukhobors ont conservé «un attrait pour la beauté qui leur ouvrira sans doute le chemin du paradis terrestre» (Roy, 1982, p. 42) et, à titre d'exemple, elle décrit Masha, une immigrante doukhor aperçue au cours d'une de ses enquêtes dans l'Ouest canadien, en l'occurrence en Saskatchewan:

Je songe à Masha, la Caucasienne venue des belles prairies aux environs de Kars. J'ai accompli pour me rendre chez elle des milles et des milles par des chemins fort incommodes et à travers une plaine désolée. Elle habite dans une région si reculée qu'elle semble au bout du monde. Masha y a cependant passé sa vie à planter des fleurs (Roy, 1982, p. 42).

Dans ce reportage qui date de 1942, trois paragraphes suffisent pour esquisser le portrait de Masha, qui fleurit jusqu'à l'allée conduisant au cabinet d'aisance. Elle est sur le point de marier sa fille Nathalie et, pour fêter cette occasion, elle prépare les plats traditionnels, le *bortsch* et les brioches piquées de graines de pavot. Telle est la vignette qui, greffée sur le reportage de 1942, sera transformée et paraîtra enfin en 1975 sous forme d'une nouvelle d'une cinquantaine de pages structurée en dix parties. L'histoire de Masha, cette femme heureuse vivant dans un véritable jardin d'Éden embaumé «au bout du monde», deviendra celle de Maria Martha Yaramko, immigrante venue de la Volhynie (Ukraine) avec son mari Stépan. Expliquant dans la préface d'*Un jardin au bout du monde* que la nouvelle éponyme (ainsi que «Où iras-tu Sam Lee Wong?») est un inédit de longue date, Roy en confirme la genèse:

[...] *Un jardin au bout du monde* est né de la vision que je saisis un jour, en passant, d'un jardin plein de fleurs à la limite des terres défrichées, et de la femme y travaillant, sous le vent, en fichu de tête, qui leva vers moi le visage pour me suivre d'un long regard perplexe et suppliant que je n'ai cessé de revoir et qui n'a cessé, pendant des années, jusqu'à ce que j'obtempère, de me demander ce que tous nous demandons peut-être du fond de notre silence:

Raconte ma vie (Roy, 1994, p. 8).

«LE PRINTEMPS REVINT À VOLHYN»

Cependant, entre le reportage initial et le texte narratif définitif se trouvent, comme autant de jalons posés sur l'itinéraire créateur, trois versions laissées à l'état d'ébauche sous le titre «Le printemps revint à Volhyn» et conservées actuellement parmi les manuscrits du fonds Gabrielle Roy à la Bibliothèque nationale du Canada⁵. Ces versions dactylographiées avec des corrections de la main de l'auteur, auxquelles s'ajoutent des versions incomplètes et des notes manuscrites (quelque cinq cents pages en tout) attestent des nombreuses transformations que l'épisode initial a subies. Cet état du texte date vraisemblablement du milieu des années quarante, époque où Roy publiait des nouvelles inspirées par l'immigration.

«Le printemps revint à Volhyn» est une longue nouvelle structurée, selon la version, en onze ou douze parties. Après une mise en scène faite par la narratrice, il s'agit sur le plan événementiel des derniers mois de la vie de Masha ou Martha (les

deux prénoms sont utilisés), immigrante ukrainienne venue avec son mari fonder Volhyn, village situé non pas en Saskatchewan mais au nord-ouest de l'Alberta, dans la région de la rivière de la Paix⁶. Toute la première moitié du récit traite du voyage de Martha à Edmonton, où elle va se faire soigner. D'abord, elle rend visite à sa fille Irina et son partenaire Jim, un professeur d'anglais. Ensuite, à l'hôpital même, elle se lie d'amitié avec tout un chacun grâce à son talent de conteuse⁷. Au voyage de retour, elle rend visite à ses amis et voisins ukrainiens. Rentrée enfin à Volhyn, Martha tâche de résoudre ses problèmes de communication avec son mari Stépan et, tout en soignant ses fleurs, elle se donne à son rêve de voir fleurir dans cette région du Canada une communauté ukrainienne. Quand la narratrice passe par Volhyn un an plus tard, Martha est morte mais Irina, rentrée avec ses enfants, est installée comme enseignante à l'école de Volhyn... ainsi le printemps est-il revenu à Volhyn.

«UN JARDIN AU BOUT DU MONDE»

De la version définitive, c'est-à-dire la nouvelle publiée en 1975, il subsiste deux manuscrits dactylographiés, avec corrections de la main de Gabrielle Roy, rédigés vraisemblablement vers la même époque, en vue de la publication du recueil. Et dans le nouveau titre de la nouvelle, «Un jardin au bout du monde», Roy inscrit le sens du recueil entier. Selon Monique Genuist, «[l]e titre du livre donne au voyage de ceux qui se sont exilés vers les grandes plaines de l'ouest la dimension d'une quête du jardin d'Éden au bout du monde» (M. Genuist, 1991a, p. 108). Toujours est-il que pour Martha, à la fin de sa vie, les éléments extérieurs de la quête du paradis terrestre cèdent à la méditation intérieure. Cette quête prend alors une dimension spirituelle qui confère à sa destinée individuelle une valeur exemplaire et universelle: «Pourquoi, mais pourquoi donc ai-je vécu? se demandait Martha» (Roy, 1994, p. 159)⁸.

Dans la dernière version du texte, la nouvelle se déroule dans le cadre spatial restreint de Volhyn, village pour ainsi dire mort mais où se trouve encore la maison de Martha et de Stépan. Le seul déplacement, au village voisin de Codessa, est d'ailleurs effectué par ce dernier. Isolée à Volhyn et brouillée avec Stépan, Martha passe ses derniers jours à soigner ses fleurs

et à méditer sur sa vie. Seule la voix du vent rompt sa méditation sur le voyage que le couple avait entrepris autrefois pour quitter l'Ukraine et venir au Canada, sur leur querelle au sujet des enfants, sur le conflit identitaire qui a divisé parents et enfants et qui a bouleversé Martha. La nouvelle se termine avec la mort de Martha, mort qui «ressemble plus à la métamorphose merveilleuse [...] d'une femme en élément onirique et cosmique, qu'à un anéantissement» (Gagné, 1973, p. 259-260).

LE CHAPITRE D'EXPOSITION: UNE MISE EN ABÎME

Si les étapes du processus créateur dont nous venons de faire état sont marquées par une certaine complexité narrative, jamais Roy n'oublie les origines de son texte littéraire. Commenant «Un jardin au bout du monde» sous forme d'un résumé quasi journalistique, elle présente d'abord le cadre spatial de sa nouvelle et les conditions socio-historiques de l'installation des immigrants ukrainiens dans cette région. Sont ensuite mis en place les éléments du décor: l'école abandonnée et la chapelle désertée, balayées par le vent de plaine, la maison pourtant vivante et entourée de fleurs. Pour compléter les composantes de la trame narrative exposée dans cette partie initiale, Roy évoque le souvenir de Maria Martha Yaramko, le personnage central de son récit, dont le nom est écrit sur sa tombe. Avec cette focalisation sur la tombe de Martha, ce chapitre d'exposition constitue clairement un microcosme du récit, une mise en abîme *a priori* de la nouvelle, qui va maintenant raconter l'histoire de Martha à partir de son arrivée dans la région avec d'autres immigrants ukrainiens et jusqu'à sa mort.

À noter aussi dans cette protase rédigée (tout comme le reportage de 1942) à la première personne, c'est la présence de Roy elle-même, jeune écrivain, et comme déjà désabusée de l'écriture:

En ce temps-là, souvent je me disais: à quoi bon ceci, à quoi bon cela? Écrire m'était une fatigue. Pourquoi inventer une autre histoire, et serait-elle plus proche de la réalité que ne le sont en eux-mêmes les faits? Qui croit encore aux histoires? Du reste toutes n'ont-elles pas été racontées? [...] (Roy, 1994, p. 118)

Cette réflexion sur la problématique de l'écriture, qui vient s'ajouter au registre journalistique du texte, souligne la complexité de l'entreprise créatrice royenne. Car si, en tant que narratrice homodiégétique, Roy affirme le reportage comme

source d'inspiration du texte narratif, du même coup elle brouille les lignes de démarcation entre les genres. Reportage factuel ou fiction? Monde réel ou rêvé? Et Roy elle-même de dire: «Et parfois encore quand renaît en ma mémoire la vision de ce petit jardin aux confins du monde habité, il m'arrive de penser: Ce fut un rêve, pas autre chose!» (p. 119).

DÉVELOPPEMENT ROMANESQUE DES ÉLÉMENTS DU REPORTAGE

Parmi les composantes de la vision initiale reprises dans la version définitive, le cadre spatial s'avère être d'une importance particulière. D'après Jean-Pierre Goldenstein,

[...] [l]oin d'être uniquement une sorte d'ornementation accessoire chargée d'apporter la touche de pittoresque nécessaire à la perfection du décor de la fiction, la représentation de l'espace est, elle aussi, intimement liée au fonctionnement de l'œuvre romanesque (Goldenstein, 1986, p. 101).

Bien que, dans «Un jardin au bout du monde», la description de l'espace constitue au premier abord un puissant appareil mimétique, l'instance descriptive n'est guère un simple décor, la nouvelle étant construite sur un jeu d'oppositions entre l'espace ouvert de la Prairie et l'espace clos du jardin, au confluent desquels se trouve Martha.

Selon le schéma actantiel de Greimas, il conviendrait de redéfinir ces composantes en fonction de leur rôle dans le programme narratif. Martha, le personnage principal, est le «sujet» qui s'interroge sur le sens de sa vie. Stépan, le mari de Martha, qui n'apparaîtra que dans la deuxième partie et qui fera obstacle à la quête de Martha, sera donc considéré comme «opposant au sujet». Le rôle dynamique que l'espace est appelé à jouer dans les stratégies narratives est désormais clair. Pour ce qui est de la Prairie, deux motifs structurants – l'immensité du paysage étant mise en relation avec l'éloignement du personnage et, par là même, sa solitude – se trouvent présents dans la description. Autour de ces motifs s'organise, dès la phrase d'ouverture, tout un lexique de l'isolement:

Plus loin encore que Codessa, sorte de petite capitale ukrainienne dans le Nord canadien, après que l'on a voyagé des heures sur une infinie route de terre, au-delà d'une plaine sauvage apparaissent enfin des signes de ce

qui a tenté un jour d'être un village. C'est le lieu-dit Volhyn, en Alberta: presque rien en vérité [...] (Roy, 1994, p. 117)

Au champ lexical de l'isolement s'ajoutent donc l'absence et l'abandon: le village n'est plus, l'école est désertée et, à l'intérieur de la chapelle, des toiles d'araignée couvrent la face des vieilles icônes. Tout signe de vie ou de vitalité est chassé de «l'infini déroulement de [la] plaine nue» (p. 142), espace décrit comme «d'un bout à l'autre sans repères» (p. 147). Ce paysage démesuré, cet espace ouvert à l'infini dont Nicole Bourbonnais (1982) a relevé toutes les marques, sera l'espace de prédilection de Stépan, être abruti et ensauvagé; et comme lui, cet espace angoissant est un «opposant au sujet».

Quant à l'espace clos du jardin, mis en rapport lui aussi avec le personnage principal, c'est également un personnage à part entière de la trame narrative. Mais, à l'opposé de la plaine, le jardin constitue un adjuvant du sujet, apte à aider Martha dans sa quête. En contrepoint au paysage désertique, cet espace vivant est animé par la présence de fleurs de toutes les couleurs:

Des pavots écarlates au cœur sombre, d'autres, roses, marginés d'une teinte plus accusée, quelques-uns comme de fine soie blanche chiffonnée sous la main, offraient au vent sec leurs délicats visages plissés. Quelle pouvait être sous ce vent violent la durée de leur vie? Peut-être même pas un jour. En rang double, des lupins sur leurs hampes flexibles oscillaient comme les cierges d'une procession par temps rude. Des delphiniums, cependant, rendaient au ciel le bleu de son regard indifférent. Des géraniums aux tons clairs, de fragiles muflers aux petites gorges gonflées comme de lait ou de miel, de hautes fleurs altières, d'autres timides, toutes se pressaient là comme dans un étonnement sans borne de leur propre présence [...] (Roy, 1994, p. 119)

Si l'emploi de l'hypotypose semble mettre les fleurs sous les yeux, la personnification dont Roy use librement pour les décrire dirige le lecteur vers leur double signification. Non seulement embellissent-elles l'espace intime du jardin, encore fonctionnent-elles comme des substituts d'enfants, car avec le départ de ses trois enfants, symbolisé par l'école abandonnée, Martha est en état de manque affectif. Les fleurs sont pour elle une seconde famille: elle assiste à la naissance d'une fleur, elle entoure ses plantes de collets pour les protéger, elle les attache à

des tuteurs et elle leur parle. Par ces procédés d'anthropomorphisme, les fleurs du jardin, interlocutrices privilégiées de Martha, constituent un personnage essentiel de la nouvelle.

Martha entretient des rapports analogues avec un autre «personnage» important du récit, à savoir le vent (M. Genuist, 1991b). Réuni avec le *jardin* dans le titre de la traduction anglaise du recueil, *Garden in the Wind*, le vent est aussi personnifié d'une manière révélatrice; il est cet «enfant joueur» (p. 137), tantôt parlant à Martha de «tendresse» (p. 124), tantôt «caressant» (p. 131) mais aussi prêt à détruire les fleurs du jardin: «Martha sourit comme si quelqu'un d'amical lui eût adressé un petit signe. Rien ne pouvait être plus câlin et envoûtant que le vent parfois si furieux de ce pays» (p. 136-137). Le vent se transforme alors en «opposant au sujet», se liguant avec Stépan contre Martha dans sa lutte pour entretenir dans son jardin «la vie de son âme» (p. 167).

Absent du reportage initial, Stépan, un être rustre et insatisfait, voit sa femme comme une ennemie: «Au loin, passa Stépan qui lui jeta [à Martha] des regards irrités [...] répandant [...] le son rageur de propos hostiles» (p. 123), «il saisissait lentement depuis quelque temps en quoi Martha toujours avait été son ennemie» (p. 145). Ces rapports d'hostilité s'étendent aux fleurs: comme autrefois il avait maudit ses enfants, il en veut maintenant au jardin, maugréant Martha pour «se préoccuper encore de quelques misérables fleurs» (p. 145).

Quant à Martha elle-même, cette femme placée au centre du texte semble être associée dès le chapitre d'exposition à la «madone aux traits pâlis [...] usée de vieillesse et de labeur ingrat» (p. 118) de la petite chapelle orthodoxe. C'est ainsi que Roy annonce la thématique de la femme martyre qui sera développée dans le parcours narratif. À travers la figure de Martha, marquée par la douleur et la fatigue des «basses besognes ingrates» (p. 128), Roy va faire exploser le mythe de l'épouse heureuse et de la maternité comblée. De surcroît, Martha, immigrante ukrainienne en fichu de tête, incarne la problématique de la condition immigrante: le conflit identitaire de ceux qui «n'étaient plus tout à fait des Ukrainiens, sans pour cela être des Canadiens» (p. 132), la solitude des parents dont les enfants, assimilés à la culture majoritaire, sont partis, et surtout la honte de se savoir «l'autre» aux yeux de ses propres enfants.

CONCLUSION

Malgré la relation que nous avons pu établir entre le reportage de 1942 et le texte narratif de 1975, les contrastes sont frappants. À vrai dire, quand Roy a fait éclater les structures statiques de la vignette de Masha pour élaborer sa nouvelle, plusieurs changements se sont produits pour amener, tout d'abord, une tonalité différente. En effet, dès les premières ébauches, rédigées sous le titre «Le printemps revint à Volhyn», les joyeux préparatifs de mariage sont oubliés, et la nouvelle est placée sous le signe de la mort.

Il est permis de croire que l'histoire de Masha se confond avec celle de Martha la Mennonite, aperçue, elle aussi, au hasard des voyages que Roy a faits dans l'Ouest, mais au moment de la mort de Martha (Roy, 1982). Cette femme mourante incarne alors pour Roy «trop de vieilles et jeunes Martha qui, jusqu'au bout, jusqu'à la fin, jusqu'en Paradis [...] portent leur pauvre désarroi et leur crainte d'avoir oublié quelque corvée terrestre» (Roy, 1982, p. 45). À Martha, Roy aurait accordé quelques mois de répit avant la mort et lui aurait attribué l'amour des fleurs de Masha, caractérisant sa conquête de l'espace sauvage. Il s'agirait donc d'un personnage composite, dont l'histoire prendra forme au cours des ans, d'abord dans des nouvelles qui accordent une large place aux dialogues avec d'autres personnages (sa fille, ses amis à l'hôpital et ses voisins aux environs de Volhyn), mais enfin dans un long monologue intérieur dont le silence n'est interrompu qu'une seule fois, lorsque Martha appelle: «Ohé, Yaramko [...] La soupe!» (p. 125).

D'autres changements sont amenés par la transformation du paysage qui n'a plus, dans le texte narratif, la fonction mimétique d'une description de reportage. Mis en relation avec Martha, le jardin représente l'espace intime qui favorise sa quête. En revanche, l'espace ouvert de la plaine est mis en relation avec Stépan, être décrit comme une bête sauvage, privé de parole et ennemi de la beauté et de la spiritualité. Nous inclinons à croire que c'est la création de ce personnage, assez sympathique dans «Le printemps revint à Volhyn» mais dont les traits animaux se figent dans «Un jardin au bout du monde», qui entraîne la différence fondamentale entre le reportage et le texte narratif. Non seulement Stépan contribue à la coloration sombre du récit, mais il permet le jeu d'oppositions si

caractéristique de l'art de Roy, cette dialectique que tant de critiques ont soulignée dans son œuvre.

Dans «Mémoire et création» (Roy, 1982), Roy insiste sur l'importance du vécu comme point de départ du processus créateur. Rien qu'en feuilletant les reportages et autres «petites choses pour [se] faire une main», l'on se rend compte du rôle des années d'apprentissage comme journaliste, qui ont fourni à la future romancière une source intarissable de souvenirs. Mais le texte narratif de 1975, porteur de discours multiples, nous fait comprendre l'importance du processus de maturation de l'écriture de Roy, marquée par la distance temporelle, certes, mais surtout par la distance de l'art.

NOTES

1. Les mots cités figurent à la première page de *Fragiles lumières de la terre*, volume qui regroupe quelques-uns des premiers écrits de Roy. Dans sa note d'introduction, François Ricard souligne l'importance de tels écrits: «[...] Ainsi le lecteur pourra suivre l'évolution de l'écrivain, découvrir une autre facette de son talent, et aussi, dans une certaine mesure, connaître un peu mieux les sources et la signification de ses romans et chroniques [...]» (Roy, 1982, p. 11).
2. «Entrevue avec Gabrielle Roy» à l'émission *Premier Plan*, animée par Judith Jasmin (Radio-Canada, le 30 janvier 1961).
3. Dans une communication faite au douzième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest en 1992, mais qui n'a pas paru dans les *Actes*, Estelle Dansereau a indiqué cette vignette d'un cafetier chinois qui précède de trente ans la parution de la nouvelle.
4. Pascal Belon, étudiant de maîtrise à l'Université de Poitiers, où nous avons assuré un cours sur Gabrielle Roy en janvier-février 1995, a appliqué cette approche à son analyse de cette nouvelle.
5. Nous remercions François Ricard, qui nous a signalé lors du colloque que Mme Lund, qui figure dans ces premières versions de la nouvelle, est le personnage principal d'une nouvelle inédite de Roy, dont il existe deux manuscrits (Ricard, 1991, p. 67).
6. L'historien Jean Pariseau, présent au colloque, nous rappelle que, au cours de sa tournée de reportages, Roy rend visite à sa sœur Marie-Anna (Adèle). Cette dernière enseigne depuis plusieurs années dans les écoles de la région de la rivière de la Paix, dont Tangent, Codessa et Volin. Marie-Anna enseigne à Volin en 1943, village fondé effectivement quelques années auparavant par des colons originaires de Volhynie en Ukraine (P. Genuist, 1991a, 1991b).

7. On voit se profiler ici Éveline, qui, dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (Roy, 1988), sait intéresser tous les autres passagers de l'autobus en leur racontant des histoires.
8. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée du recueil *Un jardin au bout du monde* (Roy, 1994).

BIBLIOGRAPHIE

- BOURBONNAIS, Nicole (1982) «La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 7, n° 1, p. 376-384.
- DANSEREAU, Estelle (1995) «Formations discursives pour l'hétérogène dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde*», dans ROMNEY, Claude et DANSEREAU, Estelle (dir.) *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 119-136.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GENUIST, Monique (1991a) «L'Ouest réel et mythique dans *Un jardin au bout du monde*», dans PICCIONE, Marie-Lyne (dir.) *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 107-114. (Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, qui a eu lieu les 13 et 14 mai 1987)
- (1991b) «Les voix du vent chez Gabrielle Roy», dans QUENNEVILLE, Jean-Guy (dir.) *À la mesure du pays*, Saskatoon, Unité de recherches pour les études canadiennes-françaises, p. 157-164. (Actes du dixième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu au St. Thomas More College, University of Saskatchewan, les 12 et 13 octobre 1990).
- GENUIST, Paul (1991a) *Marie-Anna Roy, une voix solitaire*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 175 p.
- (1991b) «Les errances d'une institutrice dans l'Ouest canadien», dans QUENNEVILLE, Jean-Guy (dir.) *À la mesure du pays*, Saskatoon, Unité de recherches pour les études canadiennes-françaises, p. 191-199. (Actes du dixième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu au St. Thomas More College, University of Saskatchewan, les 12 et 13 octobre 1990)
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1986) *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 127 p.
- GREIMAS, Algirdas-J. (1973) *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 313 p.

- HARVEY, Carol (1991) «Gabrielle Roy, institutrice: reportage et texte narratif», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 3, n° 1, p. 31-42.
- RICARD, François (dir.) (1991) *Inventaire des archives personnelles de Gabrielle Roy conservées à la Bibliothèque nationale du Canada*, Montréal, Boréal, 203 p.
- ROY, Gabrielle (1942) «Pitié pour les institutrices!», *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 37, n° 3, p. 7, 45-46.
- _____ (1943) «Petite Ukraine», *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 39, n° 4, p. 8, 43-45.
- _____ (1982) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Stanké, 249 p.
- _____ (1988) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 p.
- _____ (1993a) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 p.
- _____ (1993b) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, 268 p.
- _____ (1994) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 178 p.
- SOCKEN, Paul (1974) «Gabrielle Roy as Journalist», *The Canadian Modern Language Review / Revue canadienne des langues vivantes*, vol. 30, n° 2, p. 96-100.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 55-68

La critique «gauchiste» (et gauche?) de *Bonheur d'occasion*

BEN-Z. SHEK
University of Toronto
Toronto (Ontario)

La publication du premier roman de Gabrielle Roy fit date dans l'histoire littéraire du Québec. Selon Gérard Tougas,

La parution en 1945 de *Bonheur d'occasion*, qui demeure essentiel pour quiconque cherche à comprendre le phénomène littéraire québécois, annonçait beaucoup plus qu'un grand talent: c'est la population francophone tout entière du Québec qui devenait intéressante, digne d'être analysée en profondeur [...] (Tougas, 1982, p. 81)

Arrivée à un moment capital de la transformation massive du Québec en société industrielle et urbaine, l'œuvre de Gabrielle Roy d'un coup mit fin au décalage de presque soixante-dix ans qui séparait la parution en France de *L'Assommoir* de Zola de l'émergence au Québec du roman réaliste social mettant l'accent sur l'ouvrier urbain. Pour André Brochu,

[o]n y voyait, au moment où il parut, l'expression d'une prise de conscience tragique, presque révolutionnaire, de la misère et des conflits sociaux qui rongeaient un quartier canadien-français perdu dans une ville trop grande, à laquelle il n'était pas accordé (Brochu, 1974, p. 206).

Albert Le Grand y trouvait «[l]a condamnation d'une société qui trahit ses pauvres» (Le Grand, 1965, p. 45). Selon Gilles Marcotte,

[...] Gabrielle Roy a bâti une fresque sociale dont l'ampleur et la profondeur sont inégales au Canada français [...] Si certains traits descriptifs en sont déjà datés, si la formule romanesque de *Bonheur d'occasion* a vieilli [...] en revanche la matière humaine de l'œuvre est d'une étonnante richesse, que l'on n'a pas fini d'explorer [...] (Marcotte, 1962, p. 39-40)

Les critiques ont souligné, parmi d'autres qualités de l'œuvre en question, la place majeure qu'y occupe la langue populaire urbaine, y compris le «joual», un trait qui annonce à une distance d'un quart de siècle les expériences que tenteront les écrivains de *Parti pris*:

[...] On y sent la pulsation de la vie et [...] cela peut aller très loin dans le phénomène du style, comme dans la tirade d'Azarius sur la France, qui est un véritable poème en prose [...] Le ton est juste, bien attrapé, ni forcé ni chargé (Robidoux et Renaud, 1966, p. 91).

L'on pourrait ajouter les magnifiques saillies verbales d'un Alphonse Poirier qui nous font penser aux fréquentes évocations par Michel Tremblay de ce qu'il appelle le caractère «lireux» du «joual».

Mais notre propos sera surtout ici d'analyser un phénomène relativement récent, que Réjean Robidoux a nommé

[...] une opposition [...] viscérale [...] à l'œuvre dans son ensemble et au message régiens [où l'on met en question l'originalité formelle de l'œuvre et l'on déprécie même ce qui paraît le plus ouvert sur le vivre social [...] (Robidoux, 1989, p. 379).

Nous examinerons quatre articles publiés sur une période d'à peu près vingt ans, entre 1972 et 1991: «Pro-Imperialist Ideas in Gabrielle Roy's *Tin Flute*» de J. Wilson Clark (1972), texte basé sur la première traduction anglaise du roman; «Les Bonheurs d'occasion du roman québécois» de Guy Laflèche (1977); «Entre la détresse et le déchirement: nature et signification de l'œuvre de Gabrielle Roy» de Jean Morisset (1985); et «*Bonheur d'occasion*, faute d'évasion» de Myo Kapetanovich (1991).

Nous qualifions ces quatre articles de «gauchistes», non dans l'acception courante de ce terme, mais plutôt dans le sens

qu'il a acquis dans le discours marxiste depuis la publication, en 1920, de la plaquette de Lénine, *La maladie infantile du communisme*, «le gauchisme»¹, où ce mot signifie ultra-radical, volontariste, dans un sens philosophique et, donc, sans prise suffisante sur la réalité. L'on comprendra la teneur de ce terme en regardant de près l'article de J. Wilson Clark où il est dit dès le début que le roman de Gabrielle Roy «is a novel about poverty in the Montreal suburb of Saint-Henri and the slum-dwellers' aspiration to move into the more prosperous parts of the city, if not Westmount itself» (Clark, 1972, p. 31). Cette sorte de réduction est caractéristique de ces textes «gauchistes» et fait abstraction totalement de personnages, tels que Rose-Anna, Azarius, Alphonse et ses copains ou Emmanuel, tout en déformant les rêves de Florentine. Selon Clark, la pauvreté dont traite le roman y résulterait de «la nature humaine» et non de la crise économique des années trente. D'une manière absolue – autre caractéristique du discours «gauchiste» en question –, il déclare: «In this way *all* the ideas and emotional attitudes in *The Tin Flute* are those of the bourgeoisie» (Clark, 1972, p. 35; nous soulignons). Selon Clark, à qui échappe la forte ironie qui traverse le roman de bout en bout, Florentine «[was] rich at the end of the novel and planning her new life» (Clark, 1972, p. 37), et d'ajouter que le roman «ends on a happy note» (Clark, 1972, p. 38), en «oubliant» la dernière phrase du livre: «Très bas dans le ciel, des nuées sombres annonçaient l'orage» (Roy, 1965, p. 345).

L'article de Guy Laflèche (1977) ne se sert pas autant que le précédent d'expressions en «langue de bois», bien qu'il jette pêle-mêle les noms de Lénine, de Marx et d'Althusser et taxe le roman de Gabrielle Roy d'anti-féministe. Mais il fait usage de maints escamotages et réductions similaires en taisant surtout tout élément de contestation dans le roman, telle la discussion sur la démocratie chez Sam Latour, les tirades d'Alphonse sur la «société», la parabole d'Emmanuel sur les nains du cirque, l'ironique observation d'Emmanuel sur le «salut dans la guerre» (Roy, 1965, p. 338), Pitou tenant entre les mains une baïonnette, «son premier instrument de travail» (Roy, 1965, p. 285), etc. Cet escamotage est une autre constante des lectures «gauchistes». De plus, Laflèche déforme les propos de Gérard Bessette et ceux de Réjean Robidoux et André Renaud sur *Bonheur d'occasion*. Pour Laflèche, l'œuvre de Gabrielle Roy n'est

[qu']un excellent roman populaire qui s'organise de manière efficace sur le modèle du roman feuilleton qui en est le prototype, à partir d'un système d'idées reçues, aussi bien au niveau de la substance que de la forme narrative et jusqu'aux niveaux thématiques et idéologiques [...] (Laflèche, 1977, p. 113)

De la définition du «roman populaire» chez Laflèche, il n'y a que des généralités telles «la rhétorique de la confusion et du mystère», et celles «de la misère», «de l'émotion et de la sentimentalité» (Laflèche, 1977, p. 110), et aucune comparaison avec des romans d'époque appartenant à ce sous-genre. De références à des études sur le feuilleton et le roman populaire, point!

Les absolus réducteurs y abondent et forment une constante de la lecture «gauchiste» du roman. En voici des exemples: «*tous* les éléments de l'univers romanesque sont présentés comme complexes, impénétrables et confus» (Laflèche, 1977, p. 110; nous soulignons); les «principaux contrastes [...] de ce roman [...] s'organisent *toujours* sur des idées largement, très largement reçues – des lieux communs» (Laflèche, 1977, p. 111; nous soulignons); et enfin, cette réduction à l'extrême de la thématique multi-dimensionnelle de la guerre: «la guerre n'a *aucune* réalité romanesque, sinon au niveau des "opinions" des personnages; *seule* l'armée et la possibilité de s'y engager font partie de l'univers romanesque» (Laflèche, 1977, p. 112; nous soulignons).

En plus de ces énormités, Laflèche déforme effrontément les propos de Bessette sur *Bonheur d'occasion* et, à un degré moindre, ceux de Robidoux et Renaud. Laflèche prétend que

[...] l'analyse extrêmement juste et fine de Gérard Bessette montre que ce roman est [...] le lieu d'un *brouillage* où le narrateur intervient de place en place pour juger les personnages et qualifier l'histoire [...] (Laflèche, 1977, p. 108)

Laflèche laisse ainsi entendre, par ces généralisations, que Bessette jugea tout le roman de Gabrielle Roy banal et négatif, surtout à partir de sa définition de «brouillage» qui, selon Bessette, arrive quand un romancier «*veut en même temps* parler en son nom et au nom de son personnage» (Bessette, 1968, p. 240). Qu'en est-il au juste? Bessette a choisi l'étiquette de «brouillage» pour le passage dans le chapitre XVI de *Bonheur*

d'occasion où Jean revoit dans son esprit certaines expériences de son enfance à l'orphelinat et chez ses parents adoptifs juste avant de mener Florentine au vieux canapé de cuir (Roy, 1965, 179-181²). Bien qu'il ait critiqué certains aspects de la caractérisation d'Emmanuel et de Jean, Bessette a émis des jugements des plus élogieux vis-à-vis du roman de Gabrielle Roy dans son article «*Bonheur d'occasion*» paru en 1952³ et dans deux autres textes subséquents qui en traitent (Bessette, 1968). Citons-en quelques-uns: «*Bonheur d'occasion* [...] est un roman qui soutient une deuxième, une troisième, une quatrième lecture sans lasser notre admiration» (Bessette, 1968, p. 219); «un roman qui est à nous ce qu'une *Mme Bovary*, par exemple, est aux Français» (Bessette, 1968, p. 219);

[...] Je n'hésite pas à affirmer que Florentine et Rose-Anna constituent de beaucoup les meilleures réussites du roman canadien-français, les seules que l'on puisse comparer sans honte aux "types universels" des autres littératures [...] (Bessette, 1968, p. 229);

Gabrielle Roy a eu de la chance aussi d'élaborer et de faire paraître sa "démythification" [de la mère idéalisée] au moment où, collectivement, le Canada français se préparait à mettre en question toute son idéologie traditionnelle et, en particulier, sa conception de la femme. Mais des "chances" semblables n'arrivent qu'aux écrivains qui ont du génie (Bessette, 1968, p. 292).

Voilà donc le véritable Gérard Bessette que Guy Laflèche voulait embrigader pour sa campagne dévastatrice contre *Bonheur d'occasion*. En ce qui concerne Réjean Robidoux et André Renaud, Laflèche prétend qu'ils «posent franchement la question de sa forme [de *Bonheur d'occasion*] "traditionnelle" mais, il est vrai, pour la contourner et marquer leur "méfiance" envers le roman» (Laflèche, 1977, p. 107). Il est vrai que Robidoux et Renaud, dont le livre visait surtout, en 1966, donc à une distance de vingt et un ans de la parution de *Bonheur d'occasion*, à souligner l'émergence de nouvelles techniques romanesques au Québec, se plaçaient parfois dans une position défensive (trop défensive, à notre avis) en parlant du livre de Gabrielle Roy⁴.

Mais les auteurs, tout en signalant que l'œuvre de Gabrielle Roy «ne comporte pas une recherche de formes esthétiques exceptionnelles» (Robidoux et Renaud, 1966, p. 19), ajoutent tout de suite:

[...] Nous sentons ici que nous forçons bien un peu la note car en réalité, grâce à son seul instinct de romancière, Gabrielle Roy joue très subtilement sur les facteurs d'espace et de temps qui structurent l'univers convaincant de son livre [...] (Robidoux et Renaud, 1966, p. 19-20)

Ils reconnaissent aussi que le roman de Gabrielle Roy et celui de Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce* (1944), «ouvrirent la voie» au roman de mœurs à incidences sociales au Québec, le livre de Roy leur paraissant «nettement une victoire de la création ou du style» (Robidoux et Renaud, 1966, p. 76) en comparaison de l'écriture plus instinctive et spontanée de Lemelin. Citant un passage très significatif de *La montagne secrète* – «Créer [...] n'est-ce pas de toute son âme protester? À moins... à moins [...] que ce ne soit une secrète collaboration...» (Roy, 1962, p. 131) –, les auteurs ajoutent:

Le registre, le ton de *Bonheur d'occasion* est à la fois celui de la protestation et celui d'une émouvante collaboration [...] ce qui adoucit et humanise ce sombre tableau et, en même temps, le rend plus profondément déchirant, c'est l'accent de la sympathie et de la compassion [...] (Robidoux et Renaud, 1966, p. 77-78)

À la différence de Laflèche, qui traitait la structure des chapitres du roman dans leur seul rapport à celle, censément, du feuilleton, Robidoux et Renaud font l'éloge et de la «véritable poésie de roman» et du caractère ouvert des fins de chapitre, et concluent que «nous [y] restons en état d'aventure», selon la formule de Jacques Rivière qu'ils valorisent hautement (Robidoux et Renaud, 1966, p. 83). Où donc se trouve la «méfiance» que, selon Laflèche (1977), montreraient Robidoux et Renaud envers *Bonheur d'occasion*? Encore une fois, l'auteur des «Bonheurs d'occasion du roman québécois» escamote tout ce qui va à l'encontre de son argument et ne retient que des bribes de l'appréciation critique à laquelle il se réfère.

Enfin, en ce qui concerne le portrait des femmes dans *Bonheur d'occasion*, Laflèche taxe le roman de «l'antiféminisme de notre société occidentale, le phallocentrisme» (Laflèche, 1977, p. 111). Patricia Smart, elle, a consacré tout un chapitre de son livre à *Bonheur d'occasion*, chapitre qui porte un titre qui est tout un programme: «Quand les voix de la résistance deviennent politiques: *Bonheur d'occasion* ou le réalisme au féminin» (Smart, 1988). Dans cette étude, qui est la plus fouillée des personna-

féminins de *Bonheur d'occasion*, Smart s'en prend directement à Guy Laflèche. Pour elle,

[...] dans les mains de Gabrielle Roy l'immense fresque sociale qui est le propre du réalisme social devient le portrait d'une culture courant vers sa perte, et incessamment ramenée, à travers les histoires entrelacées de Rose-Anna et de sa fille Florentine, à la réalité du corps féminin dévasté qui la sous-tend (Smart, 1988, p. 200).

Aux antipodes de Guy Laflèche, Patricia Smart dit de l'écriture de Gabrielle Roy qu'elle véhicule une «[v]ision féminine, sinon féministe» (Smart, 1988, p. 200). Pour elle, c'est Jean Lévesque, et non Gabrielle Roy, qui promeut une vision «phallocrate», le rapport entre lui et Florentine constituant «une métaphore des mécanismes de pouvoir que dénonce le roman dans sa totalité» (Smart, 1988, p. 222). Smart voit d'un œil hautement positif la prise de conscience qui fera de Florentine une «femme-sujet», allant jusqu'à la traiter de «point tournant dans l'histoire du personnage féminin québécois» (Smart, 1988, p. 226), tout en glissant, il est vrai, trop rapidement sur la duplicité de la serveuse et en imposant parfois ses propres hypothèses au texte.

Patricia Smart n'est pas la seule féministe à avoir souligné le grand apport de Gabrielle Roy à la littérature québécoise. Comme l'on sait, Jovette Marchessault a fait de cette dernière un personnage central de sa pièce, *La saga des poules mouillées* (Marchessault, 1981). Dans une lettre à Michelle Rossignol qui en a assuré la mise en scène, la dramaturge a dit ceci: «Gabrielle Roy, notre itinérante, notre nomade, celle qui a osé, la première, parler la langue des ouvrières, des ouvriers» (Marchessault, 1981, p. 34). Dans une autre lettre, traitant de la gestation de sa pièce, elle dit de ses personnages (Gabrielle Roy, Anne Hébert, Germaine Guèvremont et Laure Conan): «ce sont nos mères, faiseuses d'anges et de pluies, brûlées ou noyées dans l'encre...» (Marchessault, 1981, p. 24).

Que nous sachions, Guy Laflèche n'est pas revenu à la charge depuis 1977 dans sa «guerre» contre *Bonheur d'occasion*. Mais il a fait des petits, sans qu'eux reconnaissent sa paternité, soit dit en passant. Il s'agit de Jean Morisset de l'Université du Québec à Montréal et de Myodrag Kapetanovich de la Faculté Saint-Jean de la *University of Alberta*. Jean Morisset a publié une «entrevue» avec ce dernier et Paul Dubé, également de la *University of Alberta*.

Selon Myo Kapetanovich, Gabrielle Roy n'était point «consciente de l'aspect traditionnaliste et même réactionnaire de sa conception du monde, sur le plan politique, entre autres» (Morisset, 1985, p. 237). Paul Dubé l'accuse, en plus, de cette manière absolue que nous avons déjà notée chez les critiques «gauchistes», de n'avoir «jamais participé aux mouvements politiques et sociaux qui ont modifié la société québécoise» (Morisset, 1985, p. 238; nous soulignons), comme si le fait d'avoir écrit *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*, deux romans ancrés à Montréal, ne comptait pour rien dans la formation d'une conscience sociale moderne et critique chez les Québécois.

Jean Morisset va aussi loin que de dire que «les Métis qui habitaient à deux pas de chez elle ne font pas partie de son œuvre» (Morisset, 1985, p. 239), ignorant, semble-t-il, les trappeurs «Bois-Brûlés», exploités honteusement par le marchand Bessette dans *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1950), la nouvelle touchante, «L'enfant morte», dans *Cet été qui chantait*, relatant le décès de tuberculose dans un village métis très pauvre du Manitoba de la jeune Yolande Chartrand (Roy, 1972); pour ne rien dire de la présence palpitante de Médéric Eymard dans *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1977). Et Jean Morisset de renchérir: «Et il n'y a pas, dans tout [sic] son œuvre, de revendications *directes* sur le plan politique ou même social. Ceci me semble inouï» (Morisset, 1985, p. 239; nous soulignons), comme si cela sautait aux yeux que Gabrielle Roy n'aurait dû être qu'une simple faiseuse de tracts.

Et foisonnent d'autres exemples de généralisations réductrices et de déclarations étonnantes dont celle où Myo Kapetanovich s'accroche à Jean Lévesque, «le *seul* personnage qui pouvait promettre, le *seul* dont on aurait pu faire un personnage de taille, puisque c'est le seul qui atteint une certaine révolte» (Morisset, 1985, p. 247; nous soulignons). Et le même commentateur de s'en prendre, à l'instar de Guy Laflèche, au portrait de la femme chez Gabrielle Roy.

À la fin de l'«entrevue», Jean Morisset ajoute des commentaires généraux suite à sa lecture de *La détresse et l'enchantement*. Il s'en prend à la position négative de Gabrielle Roy vis-à-vis de la question référendaire posée par le Parti québécois en 1980 et la lie à la rupture de la liaison de l'auteur

avec Stephen, le nationaliste ukrainien (d'extrême droite, ce que Morisset ne mentionne nullement), rupture racontée dans l'autobiographie, laissant entendre que c'était «l'indépendance de l'Ukraine» (Morisset, 1985, p. 249) (et non la collusion de Stephen avec les nazis) qui mit fin à leurs amours.

Six ans plus tard, en 1991, nous retrouvons Myo Kapetanovich qui, lui, reprend les armes dans un long article intitulé «*Bonheur d'occasion, faute d'évasion*». Comme son mentor inavoué, Guy Laflèche, Kapetanovich lance une attaque virulente contre les critiques qui ont évalué positivement *Bonheur d'occasion*. Son texte, frappé d'une sorte de logorrhée chronique, reproduit les pires poncifs des autres textes «gauchistes» que nous avons traités, abuse de termes absolus et d'un réductionnisme flagrant et déforme même des éléments factuels du roman de Gabrielle Roy.

L'ironique «salut dans la guerre» pour les anciens chômeurs de Saint-Henri échappe totalement à Kapetanovich, car il écrit: «Même la guerre, dans ce contexte romanesque, se présente comme une délivrance» (Kapetanovich, 1991, p. 100). Ne saisissant pas non plus l'étendue de la crise économique et ses séquelles, Kapetanovich écrit d'un ton qui condamne: «C'est ainsi qu'à tout niveau le sentiment de l'échec règne dans le roman» (Kapetanovich, 1991, p. 118). Quant à la caractérisation distincte, elle serait nulle: «Les paroles des héros [...] se font de plus en plus interchangeables» (Kapetanovich, 1991, p. 103). Et les remarques dans son article concernant le féminisme répètent *grosso modo* ce qu'il avait déjà exprimé, à la suite de Guy Laflèche, dans l'«entrevue» discutée plus haut (Morisset, 1985).

La majeure partie de l'article de Myo Kapetanovich est consacrée à une discussion des personnages principaux du roman. Pour illustrer sa démarche «critique», arrêtons-nous à deux d'entre eux: Florentine et Emmanuel. En faisant semblant que Gabrielle Roy ne partage pas son point de vue, il écrit de la serveuse: «Sur le plan vestimentaire, elle manifeste une absence criarde de goût» (Kapetanovich, 1991, p. 108). Ce mépris pour la jeune femme du peuple est renforcé à la toute fin de l'article quand l'auteur se réfère à «[l']aventure sentimentale d'une *midinette*» (Kapetanovich, 1991, p. 122; nous soulignons), ce dernier terme, comme l'on sait, portant une charge satirique et snobiste dans le discours traditionnel de la critique littéraire

hexagonale. Selon Kapetanovich, «[u]ne variété d'épithètes incompatibles brouille les pistes durant la compilation du portrait» (Kapetanovich, 1991, p. 109) de Florentine, que lui, semble-t-il, aimerait tout d'un bloc. Sur une liste de seize de ces épithètes, une seule – «généreuse», l'avant-dernière –, est de caractère positif. Mais tout lecteur du roman connaît le poids de l'apport matériel de Florentine à sa famille dans la dèche. Il nous semble, en fait, que l'acharnement des critiques «gauchistes» à descendre *Bonheur d'occasion* à son origine dans un mépris et pour le peuple et pour le genre réaliste, en dépit de tout le vocabulaire «radical» et «moderniste» qu'ils emploient en discutant le roman. Et cette opposition farouche rappelle celle des historiens conservateurs de la littérature qui, dans le passé, en France et au Québec, pourfendaient les modes réaliste et naturaliste. En ce qui concerne les défauts de la caractérisation d'Emmanuel, sur lesquels Myo Kapetanovich insiste, ils ont été soulignés par bien des critiques (Bessette, 1968; Robidoux et Renaud, 1966; Shek, 1977).

Ouvrons ici une parenthèse. L'ambiance qui régnait au Canada au moment où Gabrielle Roy rédigeait son roman, vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, est explicitée dans un texte inédit de l'historien Stephen Endicott:

Les désastreuses années trente, marquées par le blocage de l'économie capitaliste, tombaient peu à peu dans l'oubli; les gens attendaient avec impatience la fin des pénuries et la venue d'un monde meilleur, après la guerre. Cette intervention de l'État, d'économie planifiée poussait les esprits socialisants à envisager favorablement une alternative au capitalisme avec ses hauts et ses bas⁵.

Nous croyons que Gabrielle Roy fut imbue de ce même esprit et choisit Emmanuel pour exprimer ce point de vue. Malheureusement, son portrait du jeune soldat manque d'une esthétisation suffisante et convaincante. Et la confusion idéologique d'Emmanuel, dont il est lui-même conscient, était peut-être aussi celle de Gabrielle Roy au moment de la rédaction du livre (Shek, 1977, 1989).

Mais revenons à l'article de Myo Kapetanovich. Comme ses prédécesseurs, il esquive, ou peu s'en faut, tout élément contestataire. En plus, côté erreurs de fait, il laisse entendre que la conscription était déjà en vigueur au Canada en 1940 (Kapetanovich, 1991, p. 99, 100; elle ne sera promulguée qu'en

1942) et attribue à Emmanuel (Kapetanovich, 1991, p. 121) les paroles méprisantes vis-à-vis des êtres humains émanant soi-disant de la pierre, du fer, de l'or et de l'argent des hôtels luxueux de Westmount (Roy, 1965, p. 286). Et le texte biscornu de Kapetanovich se clôt sur un résumé réducteur et ironique où il évoque «l'aventure sentimentale d'une midinette [...] d'un Saint-Henri presque sordide» (Kapetanovich, 1991, p. 122). Et voilà tout!

Qu'on nous entende bien. Ce que nous avons écrit plus haut en guise de critique des quatre textes «gauchistes» ne veut nullement dire qu'il faut abandonner toute tentative de raffiner les lectures idéologiques et génériques de *Bonheur d'occasion*. Au contraire. De telles lectures sont non seulement nécessaires mais essentielles. Signalons à cet égard une étude récente du chercheur norvégien, Leif Tufte, qui émet l'hypothèse que l'œuvre de Gabrielle Roy comporterait des éléments de «trois modèles génériques – réaliste, populaire et populiste» (Tufte, 1993, p. 163). Mais ce qu'il faut surtout, ce que les critiques «gauchistes» ont largement négligé, c'est de toujours tenir compte, en analysant *Bonheur d'occasion*, de la conjoncture socio-culturelle et spécifiquement littéraire du moment de sa parution, telle qu'esquissée par Gilles Marcotte (1989).

L'intérêt porté à *Bonheur d'occasion* perdure: en 1985 est sorti le livre d'Ellen Reisman Babby, dont le premier chapitre est consacré à *Bonheur d'occasion*; en 1988 sont parues les études, respectivement féministe et sémantique, de Patricia Smart et d'André Brochu; en 1993, en plus de l'article de Leif Tufte, il y eut le petit livre de Patrick Coleman. Bien qu'il vise surtout le lecteur de la traduction, Coleman fait souvent référence au texte original et propose un examen équilibré, hautement intelligent et réfléchi des techniques narratives. En outre, Patrick Coleman attire notre attention sur le si bel éloge qu'a fait Michel Tremblay de *Bonheur d'occasion* dans son roman, *La duchesse et le roturier*. Et c'est sur cet éloge exemplaire que nous aimerions conclure.

La «grosse femme» de Tremblay hésite à lire le roman de Gabrielle Roy lors de sa parution, tellement elle est habituée à s'évader par la lecture d'ouvrages dont l'action se passe ailleurs. Puis elle

[...] se pencha une dernière fois sur ce livre dont elle allait parler tout le reste de sa vie avec passion, qu'elle ferait lire à tout le monde autour d'elle [...] et, beaucoup plus tard, dix ans exactement, juste avant de partir en vacances en Gaspésie pour la première fois de sa vie, elle le donnerait à son plus jeune fils en lui disant: "Ça a été le livre le plus important de mon existence. Lis-lé. Attentivement" [...] (Tremblay, 1988, p. 256)

NOTES

1. Nous nous sommes servi de l'édition en langue anglaise (Lénine, 1947).
2. Ce passage est analysé par Gérard Bessette (1968, p. 239-255).
3. D'abord publié dans *L'Action universitaire* (vol. 18, n° 4, p. 53-74) et reproduit dans *Une littérature en ébullition* (Bessette, 1968).
4. Voir par exemple, la conclusion du chapitre qui est consacré à *Bonheur d'occasion* (Robidoux et Renaud, 1966, p. 91).
5. Citation tirée du texte inédit de Stephen Endicott «Les années torontoises (1944-1969)» (traduction de Hervé Fuyet), texte qui paraîtra en 1996 dans COMEAU, Robert et TREMBLAY, Robert (dir.) *En hommage à Stanley Bréhaut Ryerson*, Hull, Vent de l'Ouest.

BIBLIOGRAPHIE

- BABBY, Ellen Reisman (1985) *The Play of Language and Spectacle: A Structural Reading of Selected Texts by Gabrielle Roy*, Toronto, ECW Press, 122 p.
- BESSETTE, Gérard (1968) *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 315 p.
- BROCHU, André (1974) *L'instance critique 1961-1973*, Ottawa, Leméac, 375 p.
- (1988) *La visée critique: essais autobiographiques et littéraires*, Montréal, Boréal, 249 p.
- CLARK, J. Wilson (1972) «Pro-Imperialist Ideas in Gabrielle Roy's *Tin Flute*», *Literature & Ideology*, n° 13, p. 31-40.
- COLEMAN, Patrick (1993) *The Limits of Sympathy: Gabrielle Roy's The Tin Flute*, Toronto, ECW Press, 100 p.
- KAPETANOVICH, Myo (1991) «*Bonheur d'occasion*, faute d'évasion», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 3, n° 1, p. 97-122.
- LAFLÈCHE, Guy (1977) «Les Bonheurs d'occasion du roman québécois», *Voix et images*, vol. 3, n° 1, p. 96-115.

- LE GRAND, Albert (1965) «GABRIELLE ROY ou L'être partagé», *Études françaises*, vol. 1, n° 2, p. 39-65.
- LÉNINE, V. I. (1947) *Left-Wing Communism, an Infantile Disorder*, dans *Selected Works*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, p. 571-644.
- MARCHESSAULT, Jovette (1981) *La saga des poules mouillées*, Montréal, Les Éditions de la pleine lune, 178 p.
- MARCOTTE, Gilles (1962) *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 293 p.
- _____ (1989) «Bonheur d'occasion et le "grand réalisme"», *Voix et images*, vol. 14, n° 3, p. 408-413.
- MORISSET, Jean (1985) «Entre la détresse et le déchirement: nature et signification de l'œuvre de Gabrielle Roy», dans SAINT-PIERRE, Annette et RODRIGUEZ, Liliane (dir.) *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, p. 235-251. (Actes du quatrième colloque du CEFCO qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 23 et 24 novembre 1984)
- ROBIDOUX, Réjean (1989) «Gabrielle Roy: la somme de l'œuvre», *Voix et images*, vol. 14, n° 3, p. 376-379.
- ROBIDOUX, Réjean et RENAUD, André (1966) *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 221 p.
- ROY, Gabrielle (1965) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Beauchemin, 345 p.
- _____ (1950) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Beauchemin, 272 p.
- _____ (1954) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 373 p.
- _____ (1962) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.
- _____ (1972) *Cet été qui chantait*, Québec, Les Éditions françaises, 207 p.
- _____ (1977) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 212 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- SHEK, Ben-Z. (1977) *Social Realism in the French-Canadian Novel*, Montréal, Harvest House, 326 p.
- _____ (1989) «De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy: George Wilkinson et Henri Girard», *Voix et images*, vol. 14, n° 3, p. 437-452.
- SMART, Patricia (1988) *Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 337 p.

TOUGAS, Gérard (1982) *Destin littéraire du Québec*, Montréal, Québec / Amérique, 208 p.

TREMBLAY, Michel (1988) *La duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac, 387 p.

TUFTE, Leif (1993) «*Bonheur d'occasion* et les avatars du réalisme», dans CARLSEN, J. (dir.) *Literary Responses to Arctic Canada*, Lund, The Nordic Association for Canadian Studies, p. 153-165.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 69-80

Le Saint-Laurent dans *Bonheur d'occasion*

RICHARD CHADBOURNE
University of Calgary
Calgary (Alberta)

Dans le monde imaginaire de Gabrielle Roy comme dans sa vie, la rivière joue un rôle privilégié¹. Cette romancière est hantée par l'eau, surtout par l'eau des rivières, mais aussi par les lacs. Quant aux îles, elles offrent l'image d'un bonheur particulier, surtout celles situées au milieu des cours d'eau. Les preuves de cette hantise, tant pour le vécu que pour l'imaginé, sont nombreuses: la rivière Rouge sépare radicalement les deux mondes de son enfance, le monde francophone de Saint-Boniface et le monde anglophone de Winnipeg; la Tamise, dont elle arpentait les *embankments*, rythme son séjour en Angleterre; l'île de la Petite Poule d'Eau marque sa carrière d'enseignante; le Saint-Laurent, d'abord découvert par la jeune journaliste à Montréal, ensuite contemplé de son appartement sur la Grande-Allée à Québec ou de sa maison de campagne en Charlevoix, sera un «grand fleuve aimé» (Roy, 1982, p. 222). Ainsi, tout au long de sa vie, elle n'a cessé de méditer la rivière, à la fois dans ses réalités matérielles et dans ses significations symboliques et mythiques. Elle aurait pu dire, comme le poète américain Langston Hughes,

I've known rivers:
I've known rivers ancient as the world and older than the

flow of human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers (Eastman, 1970, p. 1061).

Cette profonde expérience de la rivière a été transformée par son grand talent artistique et incorporée dans presque tous ses romans, car le roman, selon elle, n'est que du vécu «romancé, c'est-à-dire transcendé» (Roy, 1984, p. 183). Dans les romans dont l'action est située en pleine nature, la rivière est une des grandes forces cosmiques qui touchent profondément la vie des personnages. On pense à *La Petite Poule d'Eau*, dont elle plante le décor dans

[...] une région surtout liquide, si bien couverte de grands espaces bleus [...] que la terre [...] [lui] apparut séparée à peine des eaux, fraîche et jeune comme au premier souffle du monde (Roy, 1980, p. 275).

On pense également au Mackenzie, au Churchill et à leurs innombrables affluents dans *La montagne secrète* (Roy, 1978), tous aussi essentiels à la destinée de Pierre Cadorai que la Seine, à ses derniers moments apocalyptiques. On pense enfin à la rivière Koksoak, compagnon indéfectible d'Elsa dans *La rivière sans repos* (Roy, 1979c).

Ce riche symbolisme des cours d'eau dans l'œuvre royenne a fait l'objet de plusieurs analyses importantes (Gagné, 1973; Ricard, 1976; Grenier-Francœur, 1976; Socken, 1977). Mais, paraît-il, le Saint-Laurent de *Bonheur d'occasion* a semblé trop négligeable pour mériter un commentaire. C'est précisément cette lacune à laquelle nous voudrions remédier dans les pages qui suivent. Quel rapport peut-il y avoir entre le Saint-Laurent et les habitants de Saint-Henri, qui vivent déjà dans un état d'aliénation vis-à-vis de la nature? On sait que le projet du roman est né dans l'esprit de Roy en même temps que sa découverte du Saint-Laurent, grâce aux «randonnées [qui] d'où que je fusse partie, aboutissaient presque toujours au fleuve, en un long tête-à-tête avec lui, vieux chant lui aussi de notre passé, mon Gange à moi» (Roy, 1974, p. viii). Il aurait été incompréhensible que cette rencontre de l'auteur avec le fleuve n'eût pas laissé de traces importantes dans le roman même. Voyons ce qu'il en est.

La première chose à remarquer, c'est que Saint-Henri, à la différence des quartiers voisins de Verdun ou de Lachine, est

situé non pas sur le fleuve mais sur le canal Lachine qui, avec d'autres obstacles, forme une barrière entre ses habitants et le Saint-Laurent: «Les filatures, les silos à céréales, les entrepôts ont surgi devant les maisons de bois, leur déroband la brise des espaces ouverts, les emmurant lentement, solidement» (Roy, 1977, p. 33)². Les bateaux qui passent dans le canal ont l'effet paradoxal d'ajouter au sentiment d'emprisonnement éprouvé par les habitants en même temps qu'ils les incitent aux rêves d'évasion. Dans «Retour à Saint-Henri», l'auteur écrit:

[...] des barges brouillaient l'eau du canal, chargées de blé, d'essence, et de planches. L'abondance extraordinaire de notre temps, les beaux échanges de produits qui pourraient rendre notre vie si aimable, tout cela passait par Saint-Henri sans y laisser beaucoup plus que de la suie, des odeurs violentes et le sentiment poignant de l'insécurité (Roy, 1982, p. 171-172).

À cette insécurité s'ajoutait une sensation d'instabilité causée par «l'illusion qu'on a en regardant passer un train ou un bateau d'être soi-même emporté» (Roy, 1974, p. viii). À cause de ce phénomène, «une bonne part de ce quartier semblait toujours quelque peu à la dérive» (Roy, 1974, p. viii).

Quant au motif que Gaston Bachelard appelle celui de «l'eau qui mène la vie ailleurs» (Bachelard, 1942, p. 11), il est illustré par trois des principaux personnages: Jean Lévesque, Azarius et Florentine.

Jean peut voir et entendre les bateaux de la maison qu'il habite près du canal, lesquels lancent leurs coups de sirène (ces mêmes coups de sirène qui se répètent dans tout le roman), et qui sont

[...] leur appel au passage, à la liberté, aux grandes eaux libres qu'ils retrouveraient beaucoup plus loin, lorsqu'ils en auraient fini des villes et sentiraient leur carène fendre les vagues des grands lacs [...] (Roy, 1977, p. 33-34)

Mais la voie ferrée qui passe tout près l'intéresse autant que la voie maritime; sa maison «[é]tait sur le chemin des océans, des Grands Lacs et des prairies» (p. 34). Cette maison est comparée, à deux reprises, une fois par la narratrice (p. 34) et une autre fois par Florentine, à un vaisseau, «un triste vaisseau de transport mis au radoub» (p. 253). Et Jean lui-même va jusqu'à se comparer à un bateau, à un train, «comme tout ce qui

ramasse de la vitesse en traversant le faubourg et va plus loin prendre son plein essor» (p. 38). Autrement dit, il est lui-même une force capable de rivaliser avec celle des vaisseaux ou des trains. En fin de compte, c'est moins le canal ou le fleuve qui le tente que la montagne, que Westmount, qui l'invite (la métaphore est vraiment faustienne) «aux voyages infinis de l'âme» (p. 38). Quant à Azarius, nouvelle recrue militaire, à la veille de son départ pour la guerre – «[l]ibre, libre, incroyablement libre, il allait recommencer sa vie» (p. 374) –, on apprend que lui aussi n'avait pas manqué d'être touché par l'appel de la voie maritime: «Il pensa aux cargos qu'il voyait toujours passer sur le canal de Lachine [*sic*] avec un désir fou de partir» (p. 374).

Les réactions de Florentine devant les cargos, beaucoup plus complexes que celles des deux hommes, ressemblent moins à une rêverie d'évasion qu'à une confrontation. Sans rejeter complètement l'interprétation de Gérard Bessette (1968) qui insiste sur les images sexuelles, surtout le symbolisme phallique des cargos, nous nous méfions du danger de réductionnisme que ce point de vue présente. L'ordonnance des détails est essentielle à suivre ici. Notons d'abord un mot clef: le mot *exclue*. En descendant vers le canal, devant l'abondance du marché, Florentine «se sentait pourtant exclue» (p. 249), détail qui annonce l'exclusion qu'elle ressentira devant le spectacle des cargos. Par contraste surgit brusquement, parmi les émotions confuses qui la tourmentent, le souvenir d'un temps meilleur où, «enfant heureuse et choyée» (p. 249), elle était venue au marché avec son père faire des emplettes le samedi soir. Ce motif du souvenir d'un bonheur originel connu avec son père se retrouvera dans l'épisode de sa promenade avec Emmanuel au bord du Saint-Laurent où il sera associé au fleuve; ce sera un des exemples dans le roman du mythe du fleuve, lieu des origines.

Arrivée au canal, Florentine remarque pour la première fois de sa vie, en le regardant de très près, un objet qui lui avait toujours semblé très banal: un cargo,

[...] aventurier marchand [qui] poursuivant son chemin dans la ville, son chemin étroit [...] n'aspirait plus qu'à atteindre, de contrariété en contrariété, de barrière en barrière, le flot libre du Saint-Laurent et, plus tard, le roulis des grands lacs (Roy, 1977, p. 251).

Ici, elle rejoint, sans le savoir, la pensée de Jean Lévesque sur les cargos, citée auparavant. Mais combien peu la suite de ses réflexions ressemble à la confiance en soi et la suffisance si

masculines de son amant! Car elle ne tarde pas à s'apercevoir que le cargo, avec «[s]es *hommes* d'équipage debout sur le pont [...] venait imposer aux carrefours besogneux sa vie indifférente aux hasards de la terre» (p. 251; nous soulignons). De là, elle tombe dans un affreux sentiment de solitude et de peur, «une vision morose de barges en mouvement, comme une trame, secrète, insolite, incompréhensible» (p. 252). Elle est remplie de rancune et de haine envers Jean, envers tous les hommes, envers «cette vie d'homme qui s'épanouissait, libre, sans regrets» (p. 252). Et un peu plus loin: «elle éprouvait, plus fort encore que sa peur, un indicible mépris pour sa condition de femme, une inimitié envers elle-même qui la déroutait» (p. 253).

Il y a ici, selon Patricia Smart, des «résonances symboliques qui débordent de beaucoup la simple image de pénétration phallique que Bessette y a repérée» (Smart, 1988, p. 224). Il y a «une image du libre trajet de l'homme et des ravages laissés dans son sillage par sa quête inassouvissable "d'horizons éloignés"» (Smart, 1988, p. 224). Ce point de vue est très juste, de même que la conclusion de l'auteur selon laquelle ce texte représente «un point tournant dans l'histoire du personnage féminin québécois» (Smart, 1988, p. 226), point tournant comparable, selon nous, à celui où, dans la littérature française, Emma Bovary, transportée par «quelque chose de belliqueux [...] aurait voulu battre les hommes, leur cracher au visage, les broyer tous» (Flaubert, 1957, p. 282), envieuse de l'avantage que Rodolphe avait sur elle d'être «riche, heureux, *libre*» (Flaubert, 1957, p. 290; nous soulignons).

Quant à Emmanuel, promeneur lui aussi au bord du canal, il est moins sensible que les autres personnages à l'appel des cargos vers l'ailleurs, pour la simple raison qu'il est le seul personnage à ressembler en ceci à l'auteur: il a déjà voyagé. Toujours observateur détaché mais bienveillant de Saint-Henri, il apporte la connaissance des paradoxes et des contradictions de ce «village dans la grande ville» (p. 285), composé de familier et d'exotique, ouvert aux grands espaces du monde grâce au trafic du canal, mais replié sur lui-même comme «une petite ville fermée et provinciale» (p. 286). «Son quartier [pense Emmanuel] continuait sa vie ordinaire, sa vie sans cesse hachée par les départs, les voyages, sans cesse indifférente aux départs et aux voyages» (p. 285). Ce dernier texte est cité par Albert Le Grand dans une pénétrante analyse des réflexions d'Emmanuel lors de son retour à Saint-Henri (Le Grand, 1965).

Laissons maintenant le sujet du canal pour passer à celui du fleuve lui-même. Malgré le fait que le Saint-Laurent semble plus distant que proche, plus absent que présent dans la vie des personnages, étant parfois évoqué mais presque jamais visité ou décrit, il se prête à une thématique d'une surprenante richesse, embrassant plusieurs motifs symboliques et mythologiques traditionnels.

D'abord, il y a le mythe du fleuve comme lieu des origines, des commencements, parfois des recommencements.

Pour Rose-Anna, le seul personnage né à la campagne, ce n'est pas le Saint-Laurent qu'elle veut rejoindre en cherchant le bonheur originel, le paradis perdu de son enfance – elle traverse le fleuve sur le pont Victoria tout en y restant «à peu près indifférente» (p. 193) –, c'est son affluent, le Richelieu, à Saint-Denis, en pleine campagne. Elle sera cruellement déçue, comme on le sait. Mais le souvenir de l'eau originelle revient la hanter alors que, dans un demi-sommeil, avant son douzième accouchement, elle se revoit, jeune fille, «vêtue de mousseline claire, certain jour d'été, au bord du Richelieu limpide» (p. 364-365).

Le mythe du fleuve, source d'un bonheur originel, maintenant perdu, figure aussi dans la vie d'Emmanuel et de ses copains, qui n'ont jamais oublié un certain endroit au bout du vieux canal abandonné, tout près du fleuve. Ils fréquentaient autrefois ce reste de campagne en pleine ville, «[l]a campagne de leur enfance!» (p. 319)³. À ce motif du paradis perdu au bord du canal vient s'ajouter celui déjà mentionné de «l'eau qui mène la vie ailleurs», puisque les copains avaient parlé plus d'une fois «de continuer indéfiniment, et, une fois au fleuve, de décrocher une barque pour partir à l'aventure» (p. 319). Ce rêve ne sera jamais réalisé: comme pour la plupart des habitants de Saint-Henri, le fleuve reste hors d'atteinte.

L'image d'un commencement heureux, d'un bonheur premier au bord du fleuve, est voisine d'une autre, celle du recommencement, en l'occurrence la création au bord du fleuve d'un nouveau pays, d'un autre pays, opposé à celui de la ville. Cette image se trouve dans l'épisode, l'un des plus puissants que l'auteur ait jamais écrits, de la «dompe» de la Pointe Saint-Charles (chapitre XXVII). Récit plutôt qu'épisode, car ce lieu d'asile est décrit plutôt que visité, on y apprend par la voix d'Alphonse comment lui et sa bande de chômeurs avaient

organisé, en partant des déchets de la ville qui les entourent, «leur villa et leur petite visite du dimanche sur le fleuve» (p. 309). Il est difficile de ne pas voir dans cet «autre pays» une sorte de parodie de la véritable utopie au bord de la rivière dont rêvait l'auteur, dont l'image germait déjà dans son esprit, et dont son deuxième roman, *La Petite Poule d'Eau*, (Roy, 1980) serait l'expression⁴.

L'unique scène du roman qui se déroule au bord du fleuve, la promenade dominicale de Florentine et d'Emmanuel à Lachine et ensuite à Verdun, est savamment située par l'auteur dans la dernière partie (chapitre XXIX), si bien que l'apparition du fleuve coïncide avec le point culminant de l'intrigue Florentine-Emmanuel et avec leur décision de se marier. Paul Socken a commenté cette scène dans son remarquable article, «L'harmonie dans l'œuvre de Gabrielle Roy»; il conclut ainsi:

[...] C'est un des rares moments du roman où Florentine et Emmanuel semblent sur le point de communiquer l'un avec l'autre [...] Qu'aucune communication en profondeur ne s'établisse ne fait que mettre en lumière les chances qu'ils ont laissées passer (Socken, 1977, p. 288).

Si l'on se fie à la vision du monde propre à Gabrielle Roy, cet échec de la communication *humaine* provient du manque d'harmonie des personnages *avec la nature* et, plus précisément ici, avec le fleuve.

Pour saisir la vraie portée de cette scène, qui est à la fois très dramatique et très picturale (on dirait une peinture quasi impressionniste), il faut de nouveau suivre la progression des détails les plus significatifs.

Florentine aurait préféré aller sur la montagne, mais se laisse persuader d'aller au Saint-Laurent, tout en restant indifférente au paysage et à tout ce qui intéresse, même rend enthousiaste, Emmanuel – «Il n'y a personne que je connais ici» (p. 330). Elle a «une peur mortelle d'être sur l'eau» (p. 330). Au début de leur promenade, dans un restaurant au bord du fleuve, la proximité de celui-ci semble vaguement menaçante: le vent qui venait du fleuve agitait les lanternes de la terrasse où ils étaient assis; ce même vent, pourtant, semble s'accorder avec leur propre agitation et surexcitation. Ce n'est que peu à peu que Florentine, s'adaptant à la perspective d'Emmanuel, seul capable de voir ce décor un peu *sub specie æternitatis*, commence

à ouvrir son esprit à autre chose que la préoccupation de son dilemme personnel. Une vague sensation de bien-être déclenche en elle le souvenir de s'être rendue, petite fille, avec Azarius pêcher à Verdun, autre exemple du mythe du fleuve comme source d'un bonheur originel. Ce souvenir du Saint-Laurent chez Florentine semble correspondre au souvenir du Richelieu chez Rose-Anna, dans le passage cité plus haut.

Il reste à dégager de ce chapitre les derniers aspects mythiques du fleuve. Suggérés surtout par les pensées d'Emmanuel, ils ont été presque tous signalés par Socken dans son commentaire sur cette scène. Le fleuve fait partie du monde naturel qui est «distinct du monde humain» (Socken, 1977, p. 288), qui est autre que le monde humain. Le fleuve fait partie d'une réalité immémoriale sinon éternelle, «une retraite hors du temps» (Socken, 1977, p. 288). Enfin le fleuve fait partie d'une réalité «où le monde naturel semble un tout unifié» (Socken, 1977, p. 288). Les fleuves descendent tous à travers les continents pour se jeter dans les océans, comme l'a reconnu Pierre Cadorai devant la Seine, dans sa nostalgie du Mackenzie: «Toutes les rivières du monde ne sont-elles pas à tous, et pour tout confondre, tout réunir?» (Roy, 1978, p. 159). Mais tout en transcendant l'être humain, le fleuve ne cesse de l'inviter à entrer dans une communication, sinon une communion, avec lui; ainsi, il offre à Florentine et à Emmanuel «un abri contre les détresses causées par la ville» (Socken, 1977, p. 288), un refuge.

Tout, dans ce paysage fluvial, fascine Emmanuel: clarté du jour, mouvement des barques et des voiliers, «jusqu'à l'enchantement des îles au large» (p. 330). Cette dernière image est une des nombreuses variations dans l'œuvre de Roy sur l'île comme «lieu rêvé de l'évasion» (Le Grand, 1965, p. 60⁵). À mesure que l'obscurité du crépuscule et de la nuit tombante enveloppe les deux amis, ils ne peuvent plus distinguer les contours de l'autre rive, par lesquels «ils restaient tout aveuglés» (p. 334). Il s'agit là autant de confusion morale que d'aveuglement physique. C'est à ce moment que le fleuve affirme le mystère quelque peu terrifiant de son altérité et que l'aspect du fleuve, emportant tout dans son mouvement éternel (le *topos* du «fleuve de l'oubli»⁶), résonne dans l'esprit d'Emmanuel:

[...] Bientôt la douceur de ce jour se serait enfoncée dans les replis mouvants du fleuve, comme chaque mot qu'ils

avaient dit, chaque geste qu'ils avaient eu, dans les mystérieux abîmes du souvenir [...] (Roy, 1977, p. 334)

Leur promenade ne finit pas, cependant, sur ce ton de panique, mais dans une atmosphère de mélancolie et d'obscurité douce-amère, grâce à l'asile qu'ils trouvent en descendant à une petite anse protégée par une berge haute du fleuve. Là, Emmanuel croit pénétrer «dans un monde où il n'y avait ni guerre, ni horreur, ni angoisses humaines» (p. 336). À cet endroit du roman, pour les deux jeunes personnages, le rapport entre faubourg et fleuve qui a dominé jusqu'ici est renversé: au lieu que ce soit le fleuve, vu de Saint-Henri, qui soit une présence affaiblie et lointaine, ce sont les bruits de la ville qui leur arrivaient «affaiblis et très lointains» (p. 336). La modeste et très limitée communication des deux citoyens avec la nature – le contact le plus intime avec le fleuve dont ils soient capables – est décrite d'une façon saisissante par l'auteur, de manière à faire ressortir leur appartenance au «tout unifié» de la nature: «Ils étaient seuls avec le grondement millénaire du fleuve dans leurs oreilles et, dans leurs prunelles, le vol de quelques échassiers entre les herbes minces de la rive» (p. 336).

La vague lumière qui, dans l'obscurité, semble émaner du fleuve correspond au manque de clarté, à l'incertitude des relations entre eux deux. Tout le long de leur promenade, le fleuve a servi de contrepoint au drame psychologique qui n'a cessé de se jouer entre eux au sujet de leur avenir. L'image qui clôt le chapitre est loin d'augurer bien de cet avenir. «Du fleuve ne jaillissait plus qu'une clarté laiteuse qui ne venait pas jusqu'à eux [...] L'obscurité commençait à les envelopper» (p. 342).

Quelles conclusions faut-il tirer du rôle du Saint-Laurent dans *Bonheur d'occasion*?

À l'exception du chapitre XXIX, le fleuve ne fait sentir sa présence qu'indirectement, au moyen de son canal Lachine qui accompagne beaucoup plus que le fleuve la vie des habitants de Saint-Henri. Il faut convenir qu'à Montréal, le Saint-Laurent est mal situé pour inspirer une mystique du fleuve, telle que nous la suggèrent les romans de l'auteur qui se passent dans la grande nature. On ne saurait chercher sur ses rives un exemple du «pays de l'amour» (Sacken, 1976), du «cercle enfin uni des hommes» (Ricard, 1976), ou d'une utopie quelconque. Le Saint-Laurent est-il même visible dans ce grand centre industrialisé, ce

port encombré? Il n'y a pas que les pauvres de Saint-Henri qui ont du mal à le voir. D'autres, pourtant plus privilégiés, se sont plaints de son invisibilité⁷. Quant aux Montréalais des autres œuvres de Gabrielle Roy, le fleuve est encore toujours absent pour eux. Dans *Alexandre Chenevert*, une seule référence présente Alexandre comme «assez prêt du fleuve pour aller voir passer les transatlantiques et projeter des voyages» (Roy, 1979a, p. 48). Quant à Alexandre, il trouve sa régénération non pas dans le fleuve mais au bord du Lac Vert dans les Laurentides. La vieille Martine (*Cet été qui chantait*), Montréalaise qui se souvient avec dégoût du fleuve pollué à Hochelaga, trouve dans le Saint-Laurent à Grande-Pointe, à la veille de sa mort, le «Gange» de sa purification et de sa rédemption (Roy, 1979b, p. 158). Ce texte émouvant illustre un autre aspect du mythe du fleuve, celui du fleuve qui mène au Paradis, motif absent de *Bonheur d'occasion*, où il aurait d'ailleurs été incompréhensible.

Que reste-t-il, donc, dans le roman, de cette «splendeur inépuisable» (Roy, 1984, p. 235) des rivières telle qu'elle apparaissait à Gabrielle Roy lorsqu'elle a évoqué dans *La détresse et l'enchantement* le pays de la Petite Poule d'Eau, paradigme des rivières dans son œuvre? Il en reste un pâle mais réel reflet, dans «le chemin qui mène la vie ailleurs» du canal, dans les nombreuses réminiscences des mythes traditionnels de l'eau fluviale et, surtout, dans la rencontre exceptionnelle de Florentine et d'Emmanuel avec le fleuve. C'est là, enfin, qu'on entend le chant du fleuve, quelque chose d'analogue au «chant profond [de la Poule d'Eau] qui semblait nous parvenir inchangé depuis le commencement des temps» (Roy, 1984, p. 227). C'est un «grondement millénaire» (p. 336), un chant, pour ainsi dire, en sourdine, qui convient d'autant mieux, nous semble-t-il, à l'existence rendue au minimum, dépossédée, des pauvres de Saint-Henri. Voici un fleuve d'occasion qui correspond mieux qu'aucun autre au caractère occasionnel de leurs petits bonheurs. Ou comme le dit beaucoup mieux l'auteur, à propos du Saint-Laurent à Montréal, «le plus souvent outragé, insulté, pollué, chargé de nos immondices et de notre dédain, on en a fait le reflet de notre plus triste condition» (Roy, 1974, p. viii).

NOTES

1. Nous employons le terme «rivière» pour les cours d'eau en général, à moins qu'il ne s'agisse d'un fleuve à proprement parler, comme le Saint-Laurent.

2. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *Bonheur d'occasion* (Roy, 1977).
3. Dans son article, «Le pays de *Bonheur d'occasion*», Gabrielle Roy parle d'avoir visité «un reste de campagne soigneusement conservé, comme par exemple les bords du vieux canal Lachine» (Roy, 1974, p. viii).
4. Pour une analyse de cette scène du point de vue de sa portée écologique, voir Chadbourne (1991).
5. Plus exactement, peut-être, le lieu du bonheur parfait, «l'île enchantée» (Ricard, 1976, p. 68). Par exemple, dans *La Petite Poule d'Eau*, la maison des Tousignant est située sur une île entre deux branches de la rivière Poule d'Eau; dans «Les îles» de *Cet été qui chantait*, la narratrice et son amie Berthe éprouvent un plaisir intense à contempler les îles du Saint-Laurent en face de Grande-Pointe, îles qui apparaissent ou disparaissent selon le temps qu'il fait (Roy, 1979b). La joie que Gabrielle Roy a elle-même connue à la Poule d'Eau, dans ce qu'elle appelle «mon île portée sur ses eaux» (Roy, 1984, p. 228), fait penser au mythe de «l'eau maternelle et l'eau féminine» décrit par Bachelard (1942, p. 155).
6. Alexandre Chenevert au Lac Vert voit le fleuve dans un rêve un peu sinistre: «Il descendit un long fleuve d'oubli et lui-même était ce fleuve libre et noir» (Roy, 1979a, p. 209).
7. Les auteurs de *Montréal-Guide* écrivent: «On aperçoit rien du grand fleuve ni du port qui ont enrichi Montréal. Tout est caché par des bâtiments utilitaires, fermé par des grilles (Grandmont et Tard, 1967, p. 38). Lysiane Gagnon ajoute: «It was in Quebec City that I discovered the Saint-Lawrence River, which is practically hidden from view in Montreal» (Gagnon, 1995, p. D3).

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1942) *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 248 p.
- BESSETTE, Gérard (1968) *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du jour, 315 p.
- CHADBOURNE, Richard (1991) «L'écologie dans l'œuvre de Gabrielle Roy», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 3, n° 1, p. 69-80.
- EASTMAN, Arthur M. et al. (dir.) (1970) *The Norton Anthology of Poetry*, New York, Norton, 1231 p.
- FLAUBERT, Gustave (1957) *Madame Bovary*, Paris, Classiques Garnier, 463 p.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GAGNON, Lysiane (1995) «Inside Quebec: Quebec City Blooms as Montreal Deteriorates», *The Globe and Mail*, vol. 152, n° 8714, p. D3.

- GRANDMONT, Éloi de et TARD, Louis-Martin (1967) *Montréal-Guide*, Montréal, Éditions du jour, 128 p.
- GRENIER-FRANCŒUR, Marie (1976) «Étude de la structure anaphorique dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 1, n° 3, p. 387-405.
- LE GRAND, Albert (1965) «GABRIELLE ROY ou L'être partagé», *Études françaises*, vol. 1, n° 2, p. 39-65.
- RICARD, François (1976) «Le cercle enfin uni des hommes: hommage à Gabrielle Roy pour sa trentième année de création littéraire», *Liberté*, vol. 18, n° 1, p. 59-78.
- ROY, Gabrielle (1974) «Le pays de *Bonheur d'occasion*», *Le Devoir*, vol. 65, n° 114, p. viii-ix. («Supplément littéraire du printemps»)
- _____ (1977) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 396 p.
- _____ (1978) *La montagne secrète*, Montréal, Stanké, 231 p.
- _____ (1979a) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Stanké, 397 p.
- _____ (1979b) *Cet été qui chantait*, Montréal, Stanké, 203 p.
- _____ (1979c) *La rivière sans repos*, Montréal, Stanké, 327 p.
- _____ (1980) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Stanké, 292 p.
- _____ (1982) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Stanké, 249 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- SMART, Patricia (1988) *Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 337 p.
- SOCKEN, Paul (1976) «"Le pays de l'amour" in the works of Gabrielle Roy», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 46, n° 3, p. 309-323.
- _____ (1977) «L'harmonie dans l'œuvre de Gabrielle Roy», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 15, n° 2, p. 275-292.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 83-93

Conversion et pluralité: le parcours initiatique de *La Petite Poule d'Eau*

GUY LAVOREL

Université Jean Moulin Lyon III
Lyon (France)

Détresse et enchantement, titre plus que révélateur dans son opposition même, ne serait-il pas un guide pour lire Gabrielle Roy? À en croire un passage de *La route d'Altamont*, il n'y a guère de doute: l'enchantement qu'apporte la route d'Altamont contraste avec la platitude habituelle. D'ailleurs, la narratrice oppose la vie d'une femme restée «étrangère» à celle qui attire vers la connaissance: «Jeune, sais-tu que j'ai ardemment désiré étudier, apprendre, voyager, me hausser du mieux possible?» (Roy, 1966, p. 212). Avec Luzina, dans *La Petite Poule d'Eau*, on retrouve un rêve et une quête identiques. Pays et personnages sont d'ailleurs soumis à une évolution irréversible, qui voit le modernisme bousculer un monde figé, empreint cependant de nostalgie. Chacun subit alors un parcours initiatique, dont la valeur s'adapte aux contingences. Nous voudrions montrer que ce parcours dépend de trois facteurs principaux: la pluralité qui appelle la nouveauté et surtout la vie, la conversion obligée mais nécessitant une adaptation, enfin la connaissance stimulant une découverte de soi.

LA PLURALITÉ

Dans *La Petite Poule d'Eau*, la pluralité semble constante. Elle s'exerce d'ailleurs tant dans le style que dans le monde décrit par le roman. La composition offre en effet déjà une image diverse et multiple du récit. On trouve trois titres qui *a priori* peuvent apparaître comme annonçant trois nouvelles différentes: «Les vacances de Luzina», «L'école de la Petite Poule d'Eau» et «Le capucin de Toutes-Aides». En effet, le jeu varié des noms propres comme Luzina, Petite Poule d'Eau et Toutes-Aides laisse croire au néophyte que trois domaines différents vont être abordés. De plus, ces trois parties offrent un programme chargé, prometteur, car représentatif d'une société: vacances qui s'opposent à l'école, puis horizon plus religieux. En outre, la toponymie n'est pas sans intérêt. Les noms de lieux sont des noms gigognes: Portage-des-Prés, Sainte-Rose-du-Lac. Et si Toutes-Aides exprime bien la pluralité dans la totalité, il reste que la Petite Poule d'Eau n'échappe pas à cette longueur dénomminative. En outre, dès le début, Gabrielle Roy montre la multiplicité des rivières et différencie la Grande Poule d'Eau de la Petite, tout en précisant que le nom de Poule d'Eau est de tous usages:

[...] En plus des deux rivières déjà citées, il y avait la Poule d'Eau tout court; il y avait le lac à la Poule d'Eau. En outre, la contrée elle-même était connue sous le nom de contrée de la Poule d'Eau [...] (Roy, 1951, p. 11)¹

Cette pluralité des noms propres est aussi notable dans les prénoms composés des divers enfants: Pierre-Emmanuel-Roger, Roberta-Louise-Célestine, Joséphine-Yolande, André-Aimable-Sébastien. Et dans la première partie où nous empruntons ces exemples, la confirmation d'une pluralité marquée encore par des traits d'union apparaîtrait dans les fonctions polyvalentes de certains bâtiments, comme le «magasin-bureau-de-poste» (Roy, 1951, p. 9)².

À vrai dire, toute cette morphologie composite n'est là que pour souligner une multiplicité des êtres et des choses, qui doit combler ce que la romancière appelle avec redondance «l'immense solitude uniforme» (p. 17). Comme il est dit juste auparavant, «dans cette existence toujours uniforme, c'était la grande, l'unique aventure» (p. 13). Or, quasi inconsciemment, l'observation et la recherche de présences plurielles, par Luzina et surtout par la narratrice, se renouvellent dans ce monde

pourtant isolé, comme si la menace perpétuelle de l'unité devait s'effacer, au moins périodiquement, devant la vie et ses facettes foisonnantes. En somme, la première initiation est là, savoir découvrir la pluralité contre un isolement manifeste: «Comme pour mieux peupler la solitude où elle vivait, Luzina avait donné à chacun de ses enfants toute une kyrielle de noms» (p. 19). La nature de son côté offre bien des exemples de cette pluralité: ainsi le lac Winnipegosis impose sa longueur, mais on trouve d'innombrables petits lacs attenants; ainsi, on doit distinguer l'île, symbole même de l'isolement, de l'«archipel de petites îles» (p. 48); ainsi, la terre et l'eau omniprésente pullulent d'animaux, dont les races sont elles-mêmes très variées: les moustiques d'abord qui «se levaient par milliards du terrain spongieux» (p. 11); les volatiles ensuite aux espèces multiples, les canards, les oies sauvages, «les sternes, les poules d'eau, les poules de prairies, les sarcelles» (p. 36).

La ville à son tour propose des images de foisonnement attirant. En une phrase, où se multiplient à l'envie des formes plurielles ranimées par les anaphores et plusieurs asyndètes, apparaissent tous les attraits niant l'isolement; et l'emphase est grande pour cette bourgade promue subitement au statut d'une ville américaine:

[...] Il lui paraissait, là-bas, dans son île, que jamais elle ne se rassasierait du spectacle *des vitrines illuminées de Rorketon, des lumières électriques qui restaient allumées toute la nuit dans la rue principale, des nombreux buggies qui y venaient, des trottoirs en planches, des gens qui y circulaient*, enfin de l'intense vie qu'offrait ce gros village avec *son* restaurateur chinois, *sa* chapelle catholique du rite grec, *son* temple orthodoxe, *son* tailleur roumain, *ses* coupoles, *ses* chaumières blanchies à la chaux, *ses* paysans en peau de moutons et gros bonnets de lapins [...] (Roy, 1951, p. 20-21; nous soulignons)

Mais, on le voit dans l'issue de cette phrase, c'est surtout dans les présences humaines qu'apparaît l'espoir positif de la multiplicité. Et la première valeur plurielle se manifeste dans la famille aux multiples enfants, à tel point que la taciturnité s'échappe lorsqu'il est question de la «surprise» (p. 134), du nouvel enfant à venir. Tout est conditionné par ce nombre d'enfants, l'école en particulier. Celle-ci verra en définitive presque autant d'instituteurs que d'élèves, et la succession de trois maîtres renforce encore l'impression de nombre. D'autre

part, un des buts essentiels de Luzina est bien de rencontrer du monde dans les villes qui en offrent. D'ailleurs, il n'est pas besoin de beaucoup d'individus pour cette femme habituée à son désert; la foule est vite présente, dans la même exagération qui caractérisait les bâtiments: «En effet, comment Luzina aurait-elle pu voir une foule, une véritable foule d'au moins cent personnes, telle qu'il s'en trouve les samedis soirs dans la rue principale de Rorketon» (p. 14)³. La foule apparaît aussi dans le cosmopolitisme évident de la région. Dès les premières pages, on devine l'intérêt de Luzina pour les divers pays représentés, et l'on comprend combien l'apprentissage de ces différentes nations ou ethnies est une découverte qui l'initie à la nouveauté et à la différence, initiation rapprochée à point nommé de l'instruction d'un roman:

[...] Vivant si loin du monde, elle avait rencontré des êtres de toutes les races et de tous les tempéraments. Le roman le plus passionnant ne lui eût pas offert une telle variété de personnages: des petits vieux Polonais barbus, des postillons slaves, des guides métis, des Russes orthodoxes; elle avait même fait le voyage de retour une fois avec l'inspecteur des Postes [...] (Roy, 1951, p. 26)

Mais c'est bien sûr la dernière partie qui voit cette fois le capucin se mêler à la pluralité variée de ses ouailles. Non seulement il n'est question que de la richesse de chaque particularisme, qui laisse tout de même l'Anglais à part, et de tous les apports de ces communautés linguistiques, mais encore le sermon est un modèle d'adaptation au public hétérogène. Comment ne pas voir combien le capucin, s'il cherche à communiquer à chacun les bons principes de sa religion, doit lui aussi s'initier à la variété des langues et des mœurs, pour découvrir le vrai sens de la charité, passant par la *concorde*:

[...] Que les dix ou douze nationalités représentées à Rorketon pussent si bien s'entendre, bavarder, rire, chanter ensemble, n'était-ce pas la preuve définitive, irréfutable, que l'humanité était faite pour la concorde! [...] N'était-ce pas à tout prendre dans une petite foule de races bien brassées telle qu'il en avait sous les yeux que se révélait d'une exécution toute simple, toute naturelle, l'"Aimez-vous les uns les autres!" (Roy, 1951, p. 156-157).

Ainsi, la pluralité apparaît comme d'un attrait fascinant, comme la possibilité de sortir d'une monotonie obligée. Mais il reste que Luzina doit revenir de ces «vacances», et qu'il n'est

pas simple d'effacer les valeurs d'une tradition. Peut-on aisément se lancer dans ce nouveau monde sans dangers? Dans l'histoire de cette initiation, il convient désormais de voir les aléas d'une conversion.

LA CONVERSION OBLIGÉE

En effet, c'est bien de conversion qu'il s'agit. Le monde ancien se heurte au progrès irréversible et à une marche de pionniers vers le modernisme que ponctuent nettement dans le texte les marques du temps. Luzina le découvre en montant l'estrade de l'école:

[...] Elle vit le progrès venir à eux. Il y avait treize ans elle était arrivée ici par une piste à peine visible. Peu à peu l'herbe avait été tassée par le passage des charrettes, et on avait pu voir au bout de quelques années une espèce de route assez bien marquée. Ensuite ils avaient reçu le courrier une fois par semaine [...] (Roy, 1951, p. 59)

Et elle conclut: «Ah! il n'y avait pas de doute possible: la civilisation, le progrès, soufflaient de ce côté-ci comme le vent du dégel» (p. 59). De fait, la conversion se fait d'abord sur un plan technique, avec la présence de l'automobile; la Ford, même vieille, de Nick Sluzick en est la preuve. Il y a aussi le chemin de fer dont la présence progressive est envahissante. Et il n'est pas jusqu'à la religion qui ne s'en trouve atteinte. L'épisode des cloches raconté par le capucin montre plaisamment comment l'imaginaire fervent du bon père s'adapte et demande l'adaptation pour qu'une cloche de locomotive devienne religieuse: «Et c'est ainsi que le C.P.R. sonnait ce matin à la gloire de Dieu» (p. 169). L'électricité s'installe, la poste fait des progrès: on le voit, ce qu'apporte la conversion, c'est la communication renforcée, qui oblige à sortir de soi. Car une des leçons données par les divers épisodes du roman est bien la transformation par l'ouverture à l'extérieur, à l'étranger. Il y a chez Luzina un besoin de vacances, de voir d'autres personnes, de faire des rencontres, qui sont pour elle une certitude d'échanges, quand bien même on doit s'adresser à des gens de langues différentes. Et il n'est pas jusqu'à Miss O'Rorke qui, au delà de sa rigidité et de son anglicisme, ne montre quelque conversion, quelque retour sur soi, que suscite le milieu fréquenté:

[...] Elle s'apercevait avec étonnement que la vie n'avait pas été trop mauvaise dans l'endroit qu'elle quittait. Elle

la voyait même assez agréable. Elle finissait par croire qu'à cet endroit seulement l'existence lui aurait été possible [...] (Roy, 1951, p. 91)

Mais Miss O'Rorke stigmatise la possibilité de conversion dans l'instruction, laquelle représente pour Luzina un moyen de faire venir, sinon le monde, du moins quelques autorités, à savoir «le gouvernement» ou les instituteurs. C'est qu'en définitive, la marque de la conversion semble être l'école. C'est en tout cas ce que découvre l'héroïne, en voyant l'impact de l'histoire sur la Petite Poule d'Eau:

[...] La plus belle partie de l'histoire, c'était d'être rejoint dans l'île de la Petite Poule d'Eau par les ancêtres, les anciens Tousignant, les Bastien inconnus, le Bas-Canada, l'histoire, la France, Lavérendrye [sic], Cavelier de la Salle. Luzina renifla. C'était cela le progrès, bien plus grand que la vieille Ford du facteur, les catalogues du magasin [...] (Roy, 1951, p. 71-72)

Le livre devient même une conversion à double sens, puisque, dans un premier temps, l'école apporte l'extérieur et ses représentants alors que, dans un second temps, c'est la famille Tousignant qui, forte de son instruction, se sépare du monde ancien et va vers l'extérieur moderne, laissant Luzina à sa nouvelle solitude. Il reste que celle-ci n'est pas seulement responsable et témoin de l'évolution des autres mais qu'elle participe à sa propre interrogation, tout au long du cheminement qui va de la création de l'école aux divers départs, et que c'est dans cette conversion possible que se joue l'essentiel de son personnage⁴. Mais à vrai dire où se place alors vraiment la conversion? Ne doit-on pas considérer qu'à l'image du capucin recherchant la conversion de ses fidèles, il s'agit moins d'une conversion des gens que d'une adaptation obligée aux conditions d'un monde en nécessaire transformation? Toujours est-il que la vie apparaît bien comme une succession tantôt difficile, voire pénible, tantôt plus agréable, voire joyeuse, de situations imposées. Le prêche est certainement le témoignage de ces civilisations en mutation et de diverses fusions qui construisent l'avenir.

Or, comme il y a un style de la pluralité, il en est un de la conversion ou de l'adaptation. Si la narration vient logiquement exposer l'évolution des personnages et si les dialogues laissent espérer un progrès de l'analyse, on découvre souvent une

distanciation, une réflexion, un dialogue avec soi-même, ou une prise à part d'un personnage par la narratrice. Gabrielle Roy traduit ces diverses réactions par un style indirect libre des plus vivants, comme pour marquer l'hésitation, l'interrogation que posent la confrontation avec l'évolution des autres et plus encore le sentiment d'une vie qui avance. Et les modalités se font volontiers exclamatives ou interrogatives, comme dans ce moment où Luzina se heurte à des conversions difficiles:

[...] Que lui arrivait-il donc! Longtemps, elle avait vécu au milieu de ses enfants, douce, indulgente, tranquille elle-même comme une enfant, imaginant qu'ils deviendraient très instruits, connaîtraient beaucoup plus de choses qu'elle en savait. Elle n'avait pas entrevu qu'ils poseraient des questions accablantes, la trouveraient ignorante (Roy, 1951, p. 117).

On doit donc reconnaître que toutes les conversions ne sont pas aisées et que, parfois, elles deviennent même dangereuses ou néfastes. Ainsi, le progrès pose ses questions et justifie bien des résistances et une volonté de conservatisme. Généralement avec Gabrielle Roy, ce sont les personnes plus âgées qui montrent prudence et esprit critique. Or, Luzina, lorsqu'elle va en vacances, est bien contente d'en revenir. Et il est même certaines expériences qui sont plus décevantes. Il arrive en effet que le progrès, attaché pourtant à l'instruction, apporte aussi tout le contraire de la communication:

[...] Quelle ne fut pas sa déception en recevant la nouvelle communication du gouvernement d'y découvrir l'espèce de charabia qui devrait désormais servir de signe de référence entre Luzina et le ministère de l'Instruction Publique dans toutes leurs affaires: *Water Hen S.D.* n° 2-678! (Roy, 1951, p. 49)

Le poids des traditions de valeur reconnue vient donc s'opposer cette fois à une intrusion extérieure mal ressentie. Une autre femme, Kathy Macgregor, découvre les conséquences fâcheuses du progrès dans la pratique religieuse. C'est l'invasion des excès et de certaines licences: «Quelle religion était-ce là! Tout y était permis, des courses en automobiles en plein jour du Seigneur, au tabac, à l'alcool, aux cartes! Le pasteur lui-même jouait aux dominos» (p. 163). Le capucin fait aussi l'apprentissage du danger d'une adaptation mal engagée, en ce sens qu'il doit accepter d'intervenir devant l'exploiteur qu'est Bessette. Il est alors contraint à un rôle qui le met en

contradiction avec lui-même, mais surtout il découvre le pouvoir de l'argent et les menaces qu'il entraîne, et doit reconnaître l'échec de ses initiatives:

[...] C'était bien vrai, hélas! que les trappeurs, à mesure que leurs profits augmentaient, prenaient davantage goût à l'alcool, à des toilettes extravagantes pour leur femme, au cinéma de Rorketon. Il avait cru travailler à leur bonheur, et il n'avait peut-être réussi qu'à les en éloigner [...] (Roy, 1951, p. 193)

On comprend dès lors les réticences évidentes face à la conversion du monde et des personnes. Celui qui les représente le mieux est le vieux Sluzick. Pour lui, la civilisation n'apporte qu'ennuis et superflu, et il le regrette d'autant plus que sa vie n'est que fuite devant de telles menaces:

[...] Le progrès, la civilisation, comme ils appelaient les embêtements, avaient tout de même commencé à les rattraper, petit à petit, dans le Nord. D'abord, les gens s'étaient fourré dans la tête de recevoir des lettres, des catalogues de magasin. Les catalogues de magasin, voilà à peu près ce qu'il y avait de plus bête au monde! [...] (Roy, 1951, p.121)

On comprend également l'humeur austère et renfrognée du père Sluzick et sa méfiance envers ses filles qui, elles, espèrent danser au bal du village... Quant à Luzina, elle prend conscience qu'au delà de ses souhaits de progrès, se profilent les revers de l'évolution: elle en est la seule exclue.

Ainsi, la conversion du monde, qui semble fatidique, se heurte à l'adaptation plus ou moins consentie, d'autant qu'elle cache un paradoxe: on fuit une uniformité pour tomber dans celle d'un modernisme qui nivelle tout et fait disparaître un passé dont on est nostalgique. Pourtant faut-il conclure à un pessimisme fataliste? Sluzick, finalement plus bougon que malheureux, est toujours là pour tous les transports. Quant à Luzina, ne nous offre-t-elle pas régulièrement, en dépit de ses peines et de son existence monotone, ses joies et «son beau rire clair, gras et quelque peu roucoulant» (p. 135), témoin de sa croyance en la vie?

LA CONNAISSANCE

C'est que le parcours initiatique de la *Petite Poule d'Eau* apparaît désormais comme une évaluation de la connaissance, laquelle comprend la découverte d'un nouveau monde, mais

aussi celle du monde, c'est-à-dire une nécessaire expérience de la vie, avec ses aléas et son bonheur. Le roman devient l'histoire d'un passage, d'une transmission, d'un cycle.

La connaissance suppose *a priori* l'instruction, et Luzina est le personnage qui représente le mieux le cheminement qu'elle suit à la Petite Poule d'Eau. Son apprentissage dans sa jeunesse s'est fait avec les moyens des pionniers, ce qui marque à la fois des limites, un immense courage personnel mais aussi, dans le naturel qui y régnait, une époque bénie, un *bon temps*. Il en est pourtant résulté une certaine conscience d'un manque à combler, un appétit inassouvi. Or, la situation d'isolement va renforcer sa recherche de l'instruction par l'école pour ses enfants. Gabrielle Roy sait alors montrer que, par-delà l'instruction des enfants, s'opère, comme dans un transfert, l'immense plaisir d'approcher même de loin instituteurs et connaissances. Luzina jubile de voir l'estrade, d'entendre en cachette les leçons, et y participe à haute voix... Tel est d'abord le vertige de la connaissance, qui écarte, dans un compliment de mademoiselle Côté, l'isolement, l'incompréhension:

[...] Sa vie lui paraissait aussi bonne qu'elle le méritait et, pourtant, quelquefois, elle avait éprouvé un bref pincement au cœur, la tristesse commune à tous ceux qui vivent sur terre de n'être pas totalement compris. Or, c'était bien la joie vive d'être découverte et point raillée dans son timide goût d'apprendre que les bonnes paroles de la maîtresse avaient ce jour-là mise dans les yeux de Luzina soudain brillants de reconnaissance [...] (Roy, 1951, p. 126)

Mais, très vite, Luzina découvre l'inverse: elle est «dépassée» (p. 127). Quand trois maîtres sont partis, c'est elle qui doit prendre le relais. Plus encore, elle assiste à une instruction qui fait de ses enfants de futurs maîtres, et surtout qui les fait quitter la Petite Poule d'Eau. Ainsi cette fois, la connaissance conduit à un isolement. Elle est bien passée, et Luzina est celle qui apparemment en bénéficie le moins, dans un monde où la monotonie se réinstalle. Elle découvre alors ainsi le temps qui s'écoule et la vieillesse... De quoi rejoindre les pensées de Sluzick qui s'est convaincu du prix de l'ignorance ou du silence. Fort heureusement, la connaissance passe aussi par l'expérience. Et Luzina en a acquis une dans la simplicité des domaines qu'elle a fréquentés, de sa cuisine qui bourdonne à la pluralité qu'elle a su observer autour d'elle. Car l'essentiel est

bien d'avoir su regarder, écouter et rencontrer. La leçon du monde s'est imposée et a construit sa sagesse, comme elle a façonné le père capucin, au delà des principes établis. C'est en somme la raison des périodes nostalgiques, qui font regretter les moments d'un passé où l'on a été en contact avec le monde et les autres, à l'image de Luzina, confiante dans chacune de ses rencontres:

[...] Luzina disait même que de rencontrer des gens aimables était le véritable agrément du voyage. Elle aimait obliger les uns et les autres, si bien qu'il était rare qu'elle ne trouvât pas en route des personnes affables, prêtes à lui rendre la pareille [...] (Roy, 1951, p. 22)

Et chaque moment peut se charger d'un enseignement essentiel, dans l'instant et avec le recul du temps. C'est déjà le message de *La route d'Altamont*: «T'imagines-tu donc que l'on comprend quand on est jeune? Comprendre, c'est affaire d'expérience, de toute une vie» (Roy, 1966, p. 216). La vie s'exprime alors avec ses diverses facettes. Si, à l'image des hivers, on trouve la présentation d'un monde gelé, mort et solitaire, il reste que soudain Luzina y projette son rire et sa joie, nés d'un bel espoir dans l'existence⁵.

Or, c'est surtout dans la descendance, dans la confiance d'un renouveau représenté par les enfants que la lueur se fait, selon une tradition bien ancrée chez Gabrielle Roy. Chaque nouvel enfant représente le nouveau départ du cycle de la vie, celui que le monde enseigne aussi dans sa pluralité. Il s'agit bien d'une succession mort-renaissance, propre à la nature. Les habitants de la Petite Poule d'Eau s'y sont habitués: même le long hiver n'empêchera pas quelque printemps. De toutes les façons, on est accoutumé à voir souffler des vents contraires. À l'arrivée de mademoiselle Côté, Luzina ressent cette vie présente dans une nature morte:

[...] Mais des roseaux morts de l'année dernière restaient debout. Ils étaient élancés, grêles, avec leur plumet effiloché à la pointe duquel parfois un oiseau virait sur l'aile. De longues tiges brisées en leur milieu pendaient, s'enchevêtraient et s'affaissaient sur les jeunes touffes vivantes [...] (Roy, 1951, p. 60)

Et elle conclut que «[l]a tendresse et l'inquiétude lui parurent peut-être ne faire jamais qu'un» (p. 61), avant de caqueter en lançant plusieurs fois ces «cot-cot»: «Mademoiselle

Côté, hein? C'est mademoiselle Côté? Vous voilà donc arrivée, mademoiselle Côté, hein?» (p. 63). Il faut voir en effet combien la tendresse, l'amour ou l'amitié devient source de joie profonde. Dans l'histoire d'une vie, les connaissances qu'on a pu réellement faire comptent en définitive autant que la connaissance.

C'est d'ailleurs la leçon que donnent la fête finale et la page de conclusion. La pluralité est particulièrement présente et étincelle: «Au-dessus de sa tête luisaient des milliards de claires étoiles. Dans l'herbe, c'étaient les lucioles qui jetaient des brefs pétilllements de feu» (p. 235). Et dans une dernière touche apparaît la conversion du capucin, celle d'une connaissance libératrice, permettant au livre de s'achever sur la belle note d'amour:

À lui aussi, la vieille civilisation parut lointaine, aimable, gracieuse.
Plus il était monté dans le Nord, et plus il avait été libre d'aimer (Roy, 1951, p. 235).

NOTES

1. On notera que la reprise même de l'appellation «Poule d'Eau» renforce la pluralité.
2. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1951).
3. Même en 1995, la ville de Rorketon reste modeste, et le texte conserve sa belle emphase humoristique. Dans un autre passage (p. 154-155), on retrouve l'agitation d'une foule à Rorketon; là encore, il s'agit de deux cents personnes, mais d'une extraordinaire activité...
4. Il va de soi qu'on retrouve les impressions de Gabrielle Roy face à ses responsabilités d'institutrice, mais aussi celles qu'elle a observées chez les personnes qu'elle a davantage fréquentées.
5. Dans *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy montre l'importance du rire de sa mère, «instants de franche gaieté dérobés à sa vieillesse soucieuse» (Roy, 1984, p. 144).

BIBLIOGRAPHIE

ROY, Gabrielle (1951) *La Petite Poule d'Eau*, Paris, Flammarion, 236 p.

_____ (1966) *La route d'Altamont*, Paris, Flammarion, 231 p.

_____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 95-106

***La Petite Poule d'Eau*: élection et exclusion, l'innocence problématique**

GUY LECOMTE
Université de Bourgogne
Dijon (France)

Dans la préface qu'elle a écrite en 1956 pour une édition scolaire de *La Petite Poule d'Eau*, Gabrielle Roy (1980) relate dans quelles circonstances elle a conçu ce livre et elle fournit ainsi à ses lecteurs un précieux éclairage sur ce qui l'a poussée à transformer le souvenir d'une expérience personnelle d'ennui en un paradoxal enchantement. En cela, elle répond d'avance aux esprits critiques qui lui reprocheraient une peinture à l'eau de rose destinée aux gens simples de la communauté francophone du Canada.

Nous sommes en 1947. L'Europe sort d'une guerre qui l'a mise à feu et à sang. Gabrielle Roy effectue alors un long séjour en France et prend conscience de ce désastre. Émue par «les souffrances, le mal profond que s'infligent les vieilles nations» (Roy, 1980, p. 279)¹, ayant à l'esprit ces images de ruines, Gabrielle Roy, comme pour retrouver des raisons d'espérer, va revoir ce haut lieu d'art et de spiritualité qu'est la cathédrale de Chartres.

[...] c'est alors, brusquement, que le pays de la Petite-Poule-d'Eau se réveilla sans bruit au fond de ma

mémoire. Et tout d'abord, ce fut en moi comme une sorte de douce et poétique nostalgie de cette île où je m'étais si fortement ennuyée (Roy, 1980, p. 279).

«Douce et poétique nostalgie»: voilà qui caractérise fort justement la tonalité, l'atmosphère dominante que le lecteur retrouvera dans toutes les pages de *La Petite Poule d'Eau*. Quand Gabrielle Roy a commencé la rédaction de ce livre, son séjour ennuyeux à l'île de la Petite Poule d'Eau ne datait que d'une dizaine d'années, mais la romancière de 1947 est loin de la jeune institutrice, aussi novice que mademoiselle Côté débarquant sur une petite île perdue au nord du Manitoba. Au cours de ces dix années, il y avait eu en particulier la publication (et le succès) en 1945, d'un roman sombre, *Bonheur d'occasion*, qui prenait pour cadre un misérable quartier de Montréal où s'entassait un prolétariat victime de l'exode rural et de l'industrialisation anarchique des villes (Roy, 1978). Après tant d'attention et de sympathie portées à la misère en ville, après la pitié ressentie devant les ruines de l'Europe, Gabrielle Roy se prend donc à rêver et à «retourner au pays de la Petite-Poule-d'Eau, intact, comme à peine sorti des songes du Créateur» (p. 279). Le créateur, de fait, ce sera Gabrielle Roy elle-même, et ce sont ses propres songes qui nous sont donnés à apprécier dans son livre. Et l'auteur précise encore un peu plus loin quel a été son projet d'écriture: ainsi ses personnages sont «les gens que j'aurais aimé rencontrer là-bas [...] jeunes comme au début du monde» (p. 280). Nous sommes donc prévenus: le propos ne sera pas descriptif ou réaliste à la manière de *Bonheur d'occasion*, mais en quelque sorte normatif, ou plutôt onirique, voire délibérément utopique. C'est pourquoi Gabrielle Roy peut dire «mon paradis terrestre de la Petite Poule d'Eau», avant de conclure, dans la dernière phrase de cette préface: «[m]on bonheur fut de saisir sa vie à son frémissement le plus joyeux, le plus jeune et – je me dis parfois – peut-être le plus vrai» (p. 281). Ces derniers propos nous emmènent loin de l'aveu d'ennui exprimé précédemment par Gabrielle Roy. Ils suggèrent que c'est par l'écriture, *a posteriori*, et non par l'expérience vécue dix ans plus tôt, qu'elle a «saisi à son frémissement le plus joyeux» la vie de la Petite Poule d'Eau. Par rapport à son présent de 1947, il est plausible que les jours ternes passés dans une école perdue au nord du Manitoba prennent un relief et un sens que la jeune institutrice était alors incapable de leur donner en 1937.

Sans doute y eut-il autour de moi un frémissement tendre et mélancolique de vie enfantine, de vie d'oiseaux aquatiques, et le jeu du vent dans les nuages et les roseaux était-il comme une musique. Mais je n'étais pas encore prête à aimer totalement la Petite-Poule-d'Eau; ou, si déjà je l'aimais, c'était d'un cœur trop lourd d'ennui [...]
(Roy, 1980, p. 278-279)

C'est donc seulement dix ans plus tard, dans les circonstances que nous avons mentionnées, que Gabrielle Roy est «prête à aimer totalement la Petite Poule d'Eau» au point d'en transformer le souvenir, de l'épurer, de l'embellir, bref de le recréer, à la fois semblable et autre, à la fois vrai et mieux que vrai...

Nous avons cru utile de rappeler pour commencer ces indications données par Gabrielle Roy elle-même sur la genèse de *La Petite Poule d'Eau* dans cette préface postérieure au livre, car cela peut nous guider dans la compréhension du mécanisme de cette création romanesque, nous aider à percevoir comment en fonctionnent les divers actants, de quelle psychologie élémentaire les personnages sont dotés et selon quelles perspectives éthiques candides ils sont construits.

Dans un livre publié en 1984, Luc Bureau situe les fondements imaginaires de l'espace québécois entre l'Éden et l'Utopie, «deux voies extrêmes dans la recherche de la cité idéale» (Bureau, 1984, p. 12). Ce même titre conviendrait assez justement au livre de Gabrielle Roy, si l'on admet que l'Éden, c'est d'abord le pays de la nature originelle, celui d'une harmonie pré-établie entre l'être humain et le reste du cosmos, alors que l'Utopie, toujours en projet, relève du domaine de la culture, de la volonté éthique et du génie organisateur de l'homme.

Gabrielle Roy nous aide d'ailleurs à comprendre cette double visée – vers les origines et vers l'avenir –, double visée mais aussi ambiguïté quand elle exprime ainsi son espoir et son désir idéalisant:

[...] Là, me dis-je, les chances de l'espèce humaine sont presque entières encore; là, les hommes pourraient peut-être, s'ils le voulaient, recommencer à neuf. Mais hélas! ai-je aussi pensé avec une certaine tristesse, ce n'est que très loin, au bout du monde, dans une très petite communauté humaine, que l'espoir est encore vraiment libre (Roy, 1980, p. 279-280).

«Très loin, au bout du monde, dans une très petite communauté humaine», c'est bien cela: l'île de la Petite Poule d'Eau devient

ce lieu d'élection qui se prête particulièrement à une construction mythique, puisqu'il est maintenant posé comme un Éden initial, pur encore de toute souillure, et qu'il est aussi terre d'espoir, c'est-à-dire lieu où l'utopie est possible, où des hommes capables de «recommencer à neuf» pourront y bâtir une société idéale.

Le rêve étant ainsi posé, Gabrielle Roy va-t-elle se lancer dans une entreprise de création littéralement «démurgique» en transformant la Petite Poule d'Eau – selon ses propres termes – en un paradis terrestre? Va-t-elle réussir à rendre vivant – à rendre au moins vraisemblable – un monde d'avant la Chute, qui serait peuplé d'êtres parfaits, parfaitement innocents, donc arrêtés dans leur évolution éthique par cette perfection même, et par conséquent non soumis au temps? Va-t-on découvrir un Éden où le temps est comme un éternel présent, où ne pèse aucune des carences qui sont le lot fatal de tous les humains? Y échappera-t-on à la maladie, au vieillissement et à la mort? Les enfants ne s'y chamailleront-ils jamais? Les citoyens de cette petite communauté parfaite seront-ils à l'abri des tensions, des jalousies, des désirs antagonistes?... À l'évidence, Gabrielle Roy n'a pas entrepris cette impossible création; elle n'a pas composé un impensable univers dont la perfection signifierait la fixité de la mort plutôt que le dynamisme de la vie. Il n'en reste pas moins que l'auteur écrit, parlant de sa Petite Poule d'Eau: «mon paradis terrestre», et même si l'expression est posée avec un grain d'humour, elle prépare le lecteur à voir dans ce lieu privilégié un espace d'harmonie, de félicité permanente, en opposition avec le monde extérieur, et, en raison même de cette opposition, un lieu clos, protégé, séparé, à l'égard duquel on est nécessairement dedans ou dehors, «inclus» (c'est-à-dire élu) ou exclus. Nous employons à dessein le terme «inclus» de *includere* – *claudere* – fermer: être «inclus» dans l'île de la Petite Poule d'Eau, c'est la marque d'un privilège et d'une élection, mais c'est aussi une situation d'enfermement. De là une oscillation permanente entre l'élection et l'exclusion, un jeu dialectique qui se développe tout au long du roman entre des forces que nous pouvons appeler centripètes ou, du moins, forces de fixation, voire de régression, et des forces centrifuges qui appellent au dehors et qui finiront par l'emporter.

Observons d'abord comment Gabrielle Roy conduit son lecteur jusqu'à la maison des Tousignant. Tout le premier

chapitre est conçu comme une sorte de parcours initiatique qui accumule des images d'une mélancolie et d'un inconfort grandissants. Après le chemin de fer de Rorketon, c'est la piste, puis le «mauvais *trail*» qui mène à Portage-des-Prés, village au nom bucolique, sur lequel notre attention est d'abord arrêtée: «Ce petit village au fond de la province canadienne du Manitoba, si loin dans la mélancolique région des lacs et des canards sauvages, ce petit village insignifiant [...]» (p. 11). Le lecteur croit être arrivé lorsqu'il lit à la fin de ce premier développement: «Rien ne ressemble davantage au fin fond du bout du monde». Mais non, nous n'y sommes pas. L'auteur ménage son effet et complète ainsi le récit de la première étape: «Rien ne ressemble davantage au fin fond du bout du monde. Cependant, c'était encore plus loin qu'habitait, il y a une quinzaine d'années, la famille Tousignant» (p. 12). Aller «encore plus loin»: c'est alors que commence véritablement le parcours initiatique... Comme le Grand Meaulnes s'enfonçant dans la campagne berrichonne par des chemins creux qui vont rétrécissant, le voyageur qui se rend à la Petite Poule d'Eau doit affronter des difficultés croissantes. Il est d'abord en grand danger de se perdre dans l'inconnu de ces étendues désertes et inhospitalières. Puis, il devra franchir successivement deux rivières: d'abord, la Grande Poule d'Eau, où celui qui joue le rôle du passeur doit parfois à la nage aller chercher le canot sur l'autre rive. Enfin, comme par un resserrement symbolique de l'espace, c'est la rivière de la Petite Poule d'Eau qu'il faut franchir.

Comment ne pas songer, en lisant ces premières pages du roman, à l'emploi du thème de l'eau dans la littérature en général, aux multiples valeurs symboliques que prend cet élément liquide, élément vital primordial, symbole de pureté et d'innocence. Rappelons-nous Bachelard et ses subtiles variations sur les eaux claires, ou encore Hésiode dans sa *Théogonie*, distinguant l'eau-plasma, féminine, l'eau douce, l'eau de lac, qu'il oppose à l'eau océane, écumante, fécondante, donc masculine... Le récit de Gabrielle Roy fait se lever bien d'autres symboles dont la fortune se retrouve dans toutes les cultures: ainsi, la barque qu'il faut prendre pour atteindre enfin le cercle de la famille Tousignant évoque bien d'autres barques qui sont autant de symboles. La barque est symbole du voyage, symbole d'une traversée accomplie tantôt par les vivants, tantôt par les morts, selon les constructions mythologiques auxquelles on se réfère. La barque qui, chaque année, transporte Luzina Tousignant à

travers la rivière de la Petite Poule d'Eau est porteuse de vie à plus d'un titre, soit qu'elle ramène la jeune mère, portant son précieux fardeau, vers le cocon familial, soit qu'elle la conduise vers la naissance, à la manière de la barque symbolique évoquée par Bachelard (1991), la barque-berceau, «berceau redécouvert», qui peut même signifier le sein ou la matrice... On voit donc combien, dès ses premières pages, le récit de Gabrielle Roy, tout en relevant d'un certain réalisme – dans la mesure où il est fidèle, jusque dans le détail, à la réalité géographique des lieux –, prend très naturellement une dimension symbolique, voire mythique, en jalonnant l'itinéraire parcouru de nombreux éléments porteurs de charges symboliques, comme l'eau, le lac, la barque, et surtout l'île. Car en effet, le lieu où l'auteur nous conduit au terme d'une progression hasardeuse, c'est une île. Avant même que cet Éden, maintenant proche, ait cessé d'être invisible et improbable, Gabrielle Roy en donne à son lecteur, comme pour une récompense, la prémonition, ou le pressentiment, quand elle écrit cette phrase inattendue: «Et c'était une paix infinie que d'y voir les oiseaux aquatiques, vers le soir, de partout s'envoler des roseaux et virer ensemble sur un côté du ciel qu'ils assombrissaient» (p. 13).

Gabrielle Roy a beau écrire, au début de la préface citée plus haut, qu'ayant perdu de vue ses rivages familiers, elle a «gardé pour la vie le sentiment que nulle partie de ce monde n'en est le centre» (p. 276), il apparaît pourtant que la maison des Tousignant «[b]âtie de bois non équarri, sans étage, longue, à fenêtres basses, [s'élevant] sur une très légère montée de l'île, en plein ciel dépouillé» (p. 14), est posée là par l'auteur comme un point central, un «focus» rayonnant, magnifié paradoxalement par l'humilité même de ses apparences.

Heureuse expérience d'ennui que ces deux mois vécus là jadis par la jeune institutrice! Ce n'était qu'une petite île perdue dans des solitudes ignorées, et voilà que l'institutrice devenue auteur («ce beau nom d'auteur», comme l'écrit Charles Péguy, 1961, p. 866) va tirer ce lieu de l'oubli en l'élevant pour un temps, par la magie de l'écriture, au rang d'un point focal essentiel, véritable *omphalos* du Canada tout entier! Avec cette petite île, Gabrielle Roy tient là en effet un objet particulièrement apte à être transformé en symbole. L'île, lieu où l'on n'accède qu'à l'issue d'une navigation ou d'un vol, est par excellence le symbole d'un centre spirituel, et plus précisément d'un centre

spirituel primordial. À la différence de la tour d'ivoire ou de la forteresse terrestre, l'île est un refuge donné par la nature, un lieu protégé par l'eau, en même temps que séparé du reste du monde. Nous n'en finirions pas d'énumérer les écrivains qui ont fait dans leur vie et dans leur œuvre une place privilégiée au thème de l'île: Jean-Jacques Rousseau, réfugié pour un temps à l'île Saint-Pierre, Alain Grandbois, sur sa petite île du lac Clair près de Saint-Casimir ou encore à Port-Cros, parmi tant d'autres, ont dit leur fascination des îles. Par ailleurs, il n'est pas étonnant que tant de visionnaires en quête d'un monde meilleur aient utilisé l'image de l'île comme le lieu de la Cité idéale ou le refuge d'un groupe social conçu comme parfaitement harmonieux. Voilà Gabrielle Roy en bonne compagnie, par exemple aux côtés de Platon, lequel décrit dans sa *République* une cité idéale qui apparaît comme une île au milieu des terres; ou aux côtés de Thomas More avec son *Insula Utopia* – l'Île d'Utopie dont le nom (ou *topos*) signifie «en aucun lieu»... Le temps de l'*Aufklärung* en Allemagne est aussi le temps où les «Robinsonades» sont à la mode en Europe, et le héros de Daniel Defoe suscite des imitations. Ainsi, dans son roman *Die Insel Felsenburg*, Johann G. Schnabel (1959) raconte comment le voyageur Albert Julius trouve le bonheur dans une île des mers du Sud, l'île Felsenburg, vivant en harmonie complète avec la nature, loin de la civilisation qu'il rejette à la manière de Rousseau (plus de vingt ans avant)...

En vérité, ce que Gabrielle Roy nomme son «paradis terrestre» diffère fondamentalement des constructions imaginaires de tous ces écrivains bâtisseurs d'utopies. Non seulement l'auteur de *La Petite Poule d'Eau* n'a pas prétendu proposer un ambitieux modèle de société, mais surtout Gabrielle Roy est parvenue, malgré les embellissements évidents, à maintenir son propos dans une apparence de vérité, voire de réalisme, aussi bien dans la description du cadre spatial (à la fois vrai et poétisé) que dans la vraisemblance psychologique des caractères – et notamment des deux personnages principaux, Luzina Tousignant et le père Joseph-Marie. Car il est bien vrai que de telles implantations de pionniers existent ou ont existé. Bien des défricheurs sont allés «faire de la terre» et ont élevé une famille dans des régions reculées du Canada, et les échos de leurs prouesses, plus ou moins romancées, ne manquent pas dans la littérature du Canada jusque dans la première moitié du XX^e siècle. À l'île de la Petite Poule d'Eau, Gabrielle Roy a connu

une famille bien réelle qui lui a servi de modèle, la famille Côté, avec ses huit enfants, petit groupe valeureux certes, mais dont l'existence n'était pas aussi uniformément sereine que semble l'être celle de la famille Tousignant.

Rappelons-nous en quels termes à la fois sombres et enflammés Arthur Buies peignait la misère des colons de la région du Lac-Saint-Jean à la fin du XIX^e siècle. Par exemple, dans sa conférence intitulée *Sur le parcours du chemin de fer du Lac St-Jean*:

[...] Ceux qui, comme moi, ont pu pénétrer dans ces pauvres huttes où s'abritent tant de courage patient, tant d'héroïques résignations; ceux qui ont contemplé, comme moi, comment, sur des théâtres effacés, à force de labeurs, à force de dévouement, se sont faites de grandes choses ignorées, inspirées en haut par je ne sais quelle vertu surhumaine, soutenues en bas par tout ce que notre nature renferme en elle de forces prodigieuses, révélées seulement dans les temps les plus difficiles; ceux qui ont vu ce que peuvent accomplir ces défricheurs uniques, race d'hommes véritablement à part, que rien ne rebute, que la fatigue de tous les jours accable mais ne décourage pas, que la privation endure et fortifie, qui [...] travaillent sans relâche et qui se nourrissent, s'habillent, se logent on ne sait comment; qui arrivent dans les bois assez souvent sans les instruments les plus nécessaires, sans les choses indispensables [...] (Buies, 1886, p. 36)

Ou bien, cinq ans plus tard, dans *Au portique des Laurentides*:

[...] L'homme seul, au milieu de cette immensité [...] la misère prenant chaque jour une figure nouvelle, et de consolation ni d'appui nulle part, ni d'aucun côté, ni jamais [...] voilà ce que c'est que la vie du défricheur, de ce colon solitaire, infatigable, héroïque et inflexible, à qui nous devons d'être ce que nous sommes, à qui le Canada tout entier doit son existence [...] (Buies, 1891, p. 21-22)

Voilà certes qui diffère des paisibles récits de *La Petite Poule d'Eau*. Gabrielle Roy a cependant pris soin de montrer qu'elle tempérait sa tendance à l'idéalisation, en précisant dans sa préface que ses personnages «étaient humains», qu'«ils avaient leurs défauts», et que son récit contenait «des éléments de discorde latents tout mêlés pourtant à la bonne volonté humaine» (p. 280). Parmi ces «éléments de discorde», l'auteur n'en cite qu'un seul, c'est le personnage du marchand Bessette, qui «élève sa fortune aux dépens des autres» (p. 280). Mais les forces de discordance, les germes d'érosion du bloc familial ne manquent pas, et c'est justement ce qui donne au récit sa couleur humaine et sa vraisemblance.

Ces ombres au tableau de *La Petite Poule d'Eau*, ces lézardes dans la perfection initiale, nous les voyons grandir au long des trois parties du roman, la troisième partie, construite selon un retour en arrière, éclairant les deux autres. Une première faille apparaît tout au début du livre, avec l'évocation des contraintes qui pèsent sur le personnage de Luzina Tousignant, la mère: le rythme des maternités, le long et dangereux voyage annuel à Saint-Rose-du-Lac pour l'accouchement... Et cependant, «dans cette existence toujours uniforme, c'était la grande, l'unique aventure» (p. 15). Faut-il donc que l'ennui soit pesant au paradis de Luzina et que l'appel vers l'extérieur y soit puissant! Ainsi, la mère vit-elle une tension grandissante entre ce qui concourt à l'enrichissement de son royaume et ce qui vise à en disperser la substance vers le monde extérieur. Mais ce sont d'abord les forces de convergence centripète qui l'emportent, au point que, dans cette phase ascendante de la famille Tousignant, le vieux docteur Magnan raille malicieusement Luzina: «Avez-vous donc entrepris de peupler toute seule la Petite Poule d'Eau!...» (p. 155).

Une autre dissonance apparaît dans la première partie: on ne conçoit pas un Éden où les élus puissent être frappés par la maladie; or, la maladie existe bel et bien à la Petite Poule d'Eau! Il a fallu conduire à la ville un des enfants, atteint d'une otite très grave; un bébé a dû être soigné pour son eczéma, et Luzina sur ses jambes enflées «ne pouvait pas se tenir debout plus d'une heure à la fois» (p. 17).

Gabrielle Roy situe l'apogée du règne de Luzina au moment où celle-ci se trouve «[p]romue pour ainsi dire présidente et secrétaire de sa propre commission scolaire qu'elle constituait à elle seule» (p. 54). C'est à elle qu'est revenu le soin de choisir l'emplacement de l'édifice scolaire, et surtout – signe de puissance créatrice première – de donner un nom à cette école (nom que l'administration scolaire va usurper en l'anglicisant). Maintenant, la petite communauté familiale est dans son plein épanouissement; elle attend l'institutrice qui représente l'irruption du savoir à la Petite Poule d'Eau, et l'ouverture au monde: «Ah! il n'y avait pas de doute possible: la civilisation, le progrès soufflaient de ce côté-ci comme le vent du dégel» (p. 68). Remarquons que le «vent du dégel», c'est le vent du sud: c'est bien du sud que vient la civilisation, et vers le sud que les enfants Tousignant seront irrésistiblement attirés. Mais Luzina ne réalise pas encore toutes les conséquences de son

initiative, et quelle brèche béante est ouverte, par où les siens s'échapperont l'un après l'autre. Pour l'heure, c'est l'euphorie. L'arrivée de la fraîche mademoiselle Côté donne à cette petite communauté d'élus une dimension et un dynamisme nouveaux. Mais après elle, les deux enseignants qui vont se succéder à la Petite Poule d'Eau, la prude Miss O'Rorke, anglophone, et Armand Dubreuil, chasseur enragé, ne maintiendront pas le même niveau d'enthousiasme parmi les Tousignant. De fait, c'est le départ du dernier instituteur, Armand Dubreuil, qui marque la fin d'une ère édénique et l'entrée dans des temps nouveaux: le savoir ne venant plus vers la Petite Poule d'Eau, ce sont les enfants Tousignant qui s'en iront vers le savoir.

Alors le nid se défait peu à peu. Luzina est parfois tentée de résister. Rompant avec son innocence coutumière, elle menace même un jour de brûler le livre de grammaire de Joséphine. Mais bientôt résignée à l'impuissance contre les forces centrifuges qui provoquent la dispersion des siens, Luzina entre dans une nouvelle époque de son existence: après le temps de l'élection, elle fait l'expérience de l'exclusion.

Au temps de sa vaillante fécondité, Luzina était la seule voyageuse de la famille; maintenant les situations se sont inversées: c'est elle qui reste fixée sur cette île qui lui fut un paradis, et ses enfants s'éloignent pour entrer dans une existence d'où elle est en quelque sorte exclue. Ainsi, au moment où elle vient de voir partir pour la ville sa fille Joséphine, Gabrielle Roy prête à la mère vieillissante ce constat amer, quoique exprimé sur le ton d'une sorte de calme tristesse:

[...] Maintenant, elle restait, et c'étaient les enfants qui partaient. Luzina voyait en quelque sorte la vie. Et elle n'en croyait pas son bon cœur: la vie qu'elle avait tant aidée, déjà, petit à petit, l'abandonnait (p. 147).

Rattrapée par le temps de l'Histoire contre lequel elle avait pu d'abord paraître protégée, Luzina se trouve en quelque sorte exclue de l'avenir, les mains vides, et condamnée par l'écoulement du temps au vieillissement et à la solitude. Comme on dit d'un bateau qu'il prend l'eau de toutes parts, l'île de la Petite Poule d'Eau a cessé d'être un fief d'harmonie et d'innocence. Au début, seul le marchand Bessette représentait dans l'île l'intrusion d'éléments nocifs venus du dehors (nocif-nacere-nuire). Mais en faisant entrer en scène le père Joseph-Marie, dans une troisième partie rétrospective, Gabrielle Roy ouvre les yeux de son lecteur. Le capucin, lui-même, à qui

l'auteur prête pourtant une bonté inaltérable, se rend parfois coupable de quelques roueries, mais c'est toujours pour une cause noble. Cependant, lorsqu'il réalise que l'argent que les pauvres trappeurs métis ont gagné grâce à lui ne leur servira qu'à se soûler davantage, il comprend que seul peut garder les mains pures celui qui n'a pas de mains. S'il reconnaît avec tristesse l'impossibilité de l'innocence, il réagit en se disant: «s'il faut attendre [...] que les gens sachent que faire de la justice et de la liberté, autant dire qu'on ne les leur donnera jamais» (p. 226). Finalement, ce qui l'emporte chez le capucin, c'est son esprit de pauvreté, selon cette idée toute franciscaine que l'important, ce n'est pas d'avoir les mains propres, c'est d'avoir les mains vides.

Mais le plus révélateur des «éléments de discorde» annoncés par Gabrielle Roy dans sa préface, c'est l'aveu que font les pénitents dans la scène de la confession au père capucin. Au début du roman, la sérénité ambiante était telle que les personnages semblaient à peine avoir un corps... Puisque Luzina donnait chaque année naissance à un enfant, il fallait bien qu'un minimum d'activité sexuelle existât entre les parents Tousignant, mais une discrétion de bon ton sur ce point suggérerait une harmonie sans faille! Or, l'auteur fait finalement apparaître quelle est la véritable condition de Luzina comme épouse, et comment Hippolyte, pour effacé qu'il soit, compense ce qui lui manque d'autorité dans son existence quotidienne monotone par ses exigences de mâle dans la vie conjugale.

Il apparaît finalement que ce roman de Gabrielle Roy est essentiellement construit sur une confrontation entre ce qui passe et ce qui demeure, entre la réalité et l'idéal qu'elle secrète; au point que les trois parties du livre sont ponctuées par des scènes de départ et de séparation. De fait, dans *La Petite Poule d'Eau*, tous les départs font l'objet de récits appuyés. Même le père Joseph-Marie, doté pourtant d'une mentalité de nomade, quitte avec des sentiments mêlés le petit village de Toutes-Aides: «Il ne s'était pas encore aperçu qu'il éprouvait de l'amitié pour Toutes-Aides surtout au moment où il le quittait» (p. 171).

Nulle personne ne peut quitter la Petite Poule d'Eau, même dans les conditions les plus favorables, sans ressentir, plus ou moins consciemment, combien elle y laisse d'elle-même. En effet, dans ce havre perçu d'abord comme l'empire de l'ennui, chacun, au contact d'une nature vierge et paisible a pu, comme Alexandre Chenevert, rentrer en soi-même et vivre un

silence dont la fécondité réelle n'apparaît parfois que par contraste avec le tourbillon de la vie urbaine (Roy, 1979). Sans doute peut-on trouver à cet égard l'opinion de Gabrielle Roy elle-même dans les paroles qu'elle fait prononcer à Armand Dubreuil. Au moment de quitter la Petite Poule d'Eau, le jeune instituteur – qui vient d'être nommé principal dans «une bonne école du Sud» (p. 121), «[u]ne école en briques» (p. 122) – abandonne son air farceur et déclare, se parlant à lui même:

Finie la liberté! dit-il. Je suis un beau fou! Cent cinquante piastres par mois, monsieur le Principal... je vais me mettre la corde au cou... Rien de tout ça ne vaut une seule journée dans l'île de la Petite Poule d'Eau! (Roy, 1980, p. 124)

Dix ans après avoir quitté sa petite école perdue, Gabrielle Roy s'est fait, semble-t-il, la même réflexion. Son Éden éphémère nous reste sous la forme d'un livre, mais la vraie Petite Poule d'Eau est encore là-bas, posée dans la permanence, ainsi que l'oiseau emblématique qui a donné son nom à l'ouvrage, et à qui appartiennent toujours l'île, le lac et la rivière...

NOTE

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1980).

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1991) *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 205 p.
- BUIES, Arthur (1886) *Sur le parcours du chemin de fer du Lac St-Jean*, Québec, A. Côté, 40 p.
- (1891) *Au portique des Laurentides*, Québec, C. Darveau, 96 p. [comprenant aussi «Une paroisse moderne» et «Le curé Labelle»]
- BUREAU, Luc (1984) *Entre l'Éden et l'Utopie*, Montréal, Québec / Amérique, 235 p.
- HÉSIODE (1944) *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres, 158 p.
- MORE, Thomas (1976) *L'utopie*, Paris, Les Éditions sociales, 224 p.
- PÉGUY, Charles (1961) *Œuvres en prose, 1909-1914*, Paris, Gallimard, 1646 p. (Bibliothèque de La Pléiade)
- PLATON (1989) *République*, Paris, Nathan, 110 p.
- ROY, Gabrielle (1978) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 396 p.
- (1979) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Stanké, 397 p.
- (1980) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Stanké, 289 p.
- SCHNABEL, Johann G. (1959) *Die Insel Felsenburg*, Stuttgart, Reclam Universal Bibliothek, 734 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 109-122

Alexandre Chenevert: le cheminement psychologique d'un homme tourmenté¹

YOLANDE ROY-CYR

Bureau médical de la
Gendarmerie royale du Canada
Ottawa (Ontario)
et

CLAUDE DELLA ZAZZERA

Hôpital Queensway-Carleton
Nepean (Ontario)

Cet article a pour but d'analyser l'évolution psychologique d'Alexandre Chenevert. Nous ne prétendons en rien faire l'étude du style littéraire de Gabrielle Roy, car tel n'est pas notre domaine d'expertise. Notre intérêt se situe surtout dans la capacité de la romancière de ressentir une empathie profonde envers son personnage, c'est-à-dire sa capacité de partager l'expérience de celui-ci comme si c'était la sienne (Rogers, 1957).

Définissons d'abord ce que nous entendons par évolution psychologique. Le terme «psychologique» englobe la description des cognitions, des émotions et des comportements de la personne. Le terme «évolution» souligne le fait que la personnalité n'est pas statique mais qu'elle évolue au contraire tout au cours de la vie. Dans ce contexte, le passé de la personne

contribue à son état présent lequel, à son tour, est inspiré par l'attrait de l'avenir. L'évolution à travers les étapes de la vie tend à l'intégration des caractéristiques de la personne pour former un tout.

La question qui se pose pour Alexandre et pour ceux qui tentent de le comprendre est la suivante: malgré les soubresauts de sa vie, en arrive-t-il enfin à l'intégration personnelle qu'il convoite? L'analyse de la personnalité d'Alexandre peut se faire à partir de modèles psychologiques divers. Cependant, procéder à partir de modèles risque de réduire notre analyse à la mise en valeur d'une théorie quelconque, tout en nous empêchant de capter pleinement la richesse de ce personnage. Nous croyons qu'une analyse psychologique telle que nous la concevons pourra contribuer au contraire à mieux comprendre Alexandre Chenevert. Nous nous proposons donc de l'étudier à partir de trois modèles: le modèle existentiel et humaniste, le modèle «épigénétique» de formation de la personnalité et l'étude des relations à impact, relations dites «thérapeutiques», dans la vie d'Alexandre.

LE MODÈLE EXISTENTIEL ET HUMANISTE

Une étude psychologique existentielle et humaniste nous dévoile un être angoissé par un sentiment d'impuissance. Alexandre veut changer le monde, mais ne peut faire taire un chien (Roy, 1954, p. 30)². Il perçoit toute son insignifiance sous le regard de Dieu (p. 57), sa troublante incapacité d'influencer les autres, même les membres de sa famille ou son meilleur ami, Godias. Il se voit rempli de bonnes intentions mais incapable de mener celles-ci à exécution. Même si Alexandre est certain que la beauté est en lui, il lui manque les mots pour la communiquer (Shek, 1977; Socken, 1987). Son impuissance et son inaptitude à atteindre les objectifs qu'il se fixe l'entraînent inéluctablement vers le sentiment profond de sa propre culpabilité.

L'étude existentielle et humaniste pose comme postulat que l'être humain est libre; cependant, du fait qu'il est libre, il est aussi pleinement responsable de ses choix existentiels. Cette soi-disant liberté est un fardeau bien lourd à porter. Alexandre s'inquiète sans cesse des maux du monde, pourtant, lorsque sa femme est malade et réclame des soins médicaux, il devient irritable. Ses responsabilités l'oppressent, qu'elles soient abstraites et universelles ou concrètes et spécifiques.

Alexandre est en quête d'une réalisation de soi (Ricard, 1975), d'une actualisation de son potentiel en rapport avec des besoins abstraits, tels que la justice, la bonté, la beauté, l'unité. Toutefois, Alexandre se doit d'abord de satisfaire ses besoins primaires, ceux que nécessite sa survie. Il s'acharne avec diligence à assurer son pain quotidien et, quand une erreur de calcul menace de le laisser à court, il s'empresse de trouver un second emploi (Maslow, 1967).

Il existe chez Alexandre un décalage entre le soi réel et le soi idéal, décalage qui contribue grandement à sa détresse. Alexandre se voudrait un Gandhi, mais il ne peut jeûner au delà de midi. Alexandre se croit capable de pensées profondes et d'une influence bénéfique sur autrui (Rogers, 1961; Meador et Rogers, 1973) mais, dans la réalité, il lui apparaît bien «dans son propre cœur tel qu'il devait être aux yeux des autres: un homme aigre, contrariant, et qu'il eût été le premier à ne pouvoir supporter» (p. 76).

S'appuyant sur les théories sartriennes, Dennis Drummond (1991) émet l'hypothèse qu'Alexandre fait face à un double dilemme: tandis qu'il tente de se gagner l'approbation d'autrui, il se soumet au regard et à l'évaluation des autres. Ce regard objective Alexandre et empêche que l'on accède au plus profond de son être. Il se retire donc et s'isole de cette incompréhension qui le menace. Il s'aliène, nie son moi authentique, se sent incapable d'être ce qu'il est vraiment.

En revanche, pour Rollo May (1979), le dilemme humain provient du fait que la personne a la capacité de se percevoir simultanément comme objet et comme sujet; or, l'équilibre est nécessaire pour vivre pleinement. Chez Alexandre, l'extrême importance accordée à l'une de ces positions au détriment de l'autre conduit à la rigidité; il devient alors distant, sec et incapable d'une saine émotivité. Au début du roman, Alexandre est incapable de combler le vide entre son moi objet et son moi sujet. La relation dialectique qui doit exister entre ces deux pôles ne s'est pas encore constituée; Alexandre se définit lui-même et il est défini par les autres à partir de réalités sociales tangibles: caissier, locataire d'un certain numéro d'appartement, petit homme poussé par les tâches qu'il *doit* accomplir plutôt que par les tâches qu'il *veut* accomplir.

LE MODÈLE «ÉPIGÉNÉTIQUE» DE FORMATION DE LA PERSONNALITÉ

Dans son étude sur la formation de la personnalité tout au long de la vie, Erik Erikson (1974, 1980) accorde une importance primordiale au rôle du «moi», ne lui attribuant pas uniquement des fonctions défensives³. Quoique fortement influencé par Freud et reconnaissant cette influence, Erikson croit que l'être humain peut quand même surmonter l'adversité et parvenir à maîtriser son milieu. Il perçoit la formation de la personnalité à travers des stades psychosociaux, dont chacun apporte un conflit nucléaire caractéristique. La résolution adéquate de ce conflit facilite par la suite la résolution des crises subséquentes et «ajoute une nouvelle qualité au moi» (Erikson, 1974, p. 180), ce qui favorise l'acquisition d'une personnalité équilibrée.

La notion de conflit est au centre de l'histoire d'Alexandre. Quoique nous connaissions peu de choses de son passé, quelques aperçus de sa vie antérieure nous sont offerts. Alexandre a-t-il suffisamment reçu de ses parents et de son milieu pour atteindre la confiance en soi fondamentale pour l'équilibre de la personnalité? On dit que sa mère ne cessait de s'excuser dans ses efforts à se déculpabiliser (Bessette, 1973). À travers ses faiblesses, Alexandre se voit le reflet de sa mère:

[...] Du reste, à se disculper ainsi, Alexandre réfléchit qu'il n'en donnait que mieux l'impression d'être dans son tort. Il en arrivait à agir comme sa mère. Était-ce donc inévitablement par ce qu'on aimait le moins en soi que l'on restait si bien lié aux autres? [...] (Roy, 1954, p. 50)

Il reste qu'Alexandre, enfant, avait connu des moments de paix et de sécurité dans la certitude d'être aimé. Les allusions à son enfance nous permettent même de penser qu'il avait été heureux:

Il devait avoir sept ou huit ans; il avait plu, et Alexandre, un gamin chétif qui aimait déjà le courage, enlevait souliers et bas; il courait dans l'eau qui bordait le trottoir; il criait de joie (Roy, 1954, p. 84).

Nous connaissons davantage Alexandre par les stades qu'il traverse à l'âge adulte et, plus particulièrement, par les deux derniers stades qui entraînent sa mort prématurée; il n'y a en effet pas de choix: c'est la «générativité» ou bien la stagnation, l'intégrité personnelle ou le désespoir (Erikson, 1974, p. 178).

À un stade antérieur, celui de l'intimité ou de l'isolement, nous pouvons déjà entrevoir les difficultés d'Alexandre. Elles se

traduisent entre autres par les sentiments ambivalents que celui-ci éprouve à l'égard de sa femme, envers qui il aurait pu exprimer des sentiments de délicatesse, tout en la considérant «sotte et indifférente» (p. 22). Alexandre trépigne de voir Eugénie malade à cause des coûts supplémentaires engendrés par cette maladie. Mais, en même temps, il est conscient du lourd fardeau que les femmes doivent porter. Dans ses moments d'inquiétude à l'endroit d'Eugénie, il oublie sa propre détresse pour se rendre tous les soirs à l'hôpital.

Malgré les souffrances partagées, la perte de deux enfants à la naissance, ce couple se sent isolé et éloigné l'un de l'autre devant l'échec de leurs tentatives d'intimité:

Il lui jetait alors un regard fermé, de ces regards sans communication comme peuvent surtout en avoir entre eux les gens qui ont vécu très longtemps ensemble.

Et elle aussi, elle souffrait d'être une étrangère pour Alexandre (Roy, 1954, p. 134).

Pour Alexandre, l'incapacité ou la difficulté de résoudre le conflit propre au stade de l'intimité ne s'arrête pas à sa femme mais marque aussi ses relations avec sa fille et avec Godias, son meilleur ami. Là encore, Alexandre se montre limité, rigide et incapable de leur communiquer ses souffrances et son attachement. Il ne se laisse pas connaître et ne cherche pas à les connaître, tant il est préoccupé par les malheurs du monde entier. Au Lac Vert toutefois, Alexandre se renouvelle; il écrit en ami à Godias, même si son «ton prêcheur» continue à percer. Il promet à sa «bonne Eugénie» qu'ils vont «partir sur un autre pied» (p. 251).

Selon Erikson, la personne adulte, une fois qu'elle a établi son identité personnelle et qu'elle s'est engagée dans une relation intime, cherche à contribuer à la prochaine génération. C'est le stade dans lequel le conflit se situe entre le pouvoir générateur – appelé «générativité» par Erikson (1978, p. 178) – et la stagnation. Pour plusieurs personnes, ce motif se traduit par le désir de s'investir et de s'engager dans sa progéniture ou dans la jeunesse en général. Pour certains, le fait même de procréer n'implique pas nécessairement un besoin de générativité car le motif peut être égoïste ou immature. Pour d'autres, cette motivation s'exprime à travers des besoins de création; en satisfaisant ces besoins, les individus en arrivent à contribuer au bien-être des générations futures. La solution de ce stade mène à la

capacité de se soucier et de s'occuper de personnes, d'idées, de produits. L'échec mène à l'égoïsme, à l'auto-absorption compulsive, ou même à l'exclusion ou au rejet de groupes entiers.

Quoique le roman ne nous donne qu'un court aperçu de deux ans dans la vie d'Alexandre, Gabrielle Roy nous laisse entrevoir à maintes reprises les tentatives d'Alexandre d'en arriver à une solution satisfaisante des conflits à ce stade de la générativité ou de la stagnation.

Dès le tout début du roman, nous participons au dialogue intérieur d'Alexandre: celui-ci passe en revue, dans son insomnie, le sort de tous les peuples. Pour ce qui est des juifs, il s'attarde à ce qui lui semble être leur indéniable contrôle, contrôle qui s'oppose à son désir ardent de les voir posséder leur pays. Il «avait été lent à revenir de sa méfiance» envers les Russes mais, en même temps, il reconnaissait que «ce n'était pas de leur faute s'ils restaient arriérés et barbares; leurs maîtres les avaient longtemps tenus dans le servage» (p. 13).

La visite de sa fille Irène fait tressaillir Alexandre de pitié lorsqu'il se rend compte jusqu'à quel point elle lui ressemble. Il se remémore ses tentatives pour empêcher son mariage et son désir qu'elle travaille comme lui à la banque. Après plusieurs tentatives de se faire aimer par son petit-fils, Alexandre, «soucieux et, comme s'il eût été Dieu, s'inquiétant de sa souffrance en des vies issues de lui et jusqu'en des générations à venir» (p. 146), les voit partir.

La maladie précipite Alexandre vers le dernier stade de son évolution et l'incite à élargir ses horizons et à souhaiter plus ardemment une paix durable dans le monde: «Plus il allait vers sa fin, et plus Alexandre s'inquiétait de l'état dans lequel il laisserait l'univers» (p. 274).

Le dernier stade de la vie, selon Erikson (1974), est celui de l'intégrité personnelle ou du désespoir. En général, ce stade commence vers l'âge de soixante-cinq ans et dure jusqu'à la mort. Nous postulons toutefois que, pour Alexandre, ce stade est précipité par la certitude d'une mort prématurée. La résolution satisfaisante de ce stade s'accompagne (comme dans tout autre stade) d'un sentiment de qualité ou de force fondamentale du moi, qui s'exprime par une sagesse profonde, telle celle que l'on trouve souvent chez les vieillards.

Erik Erikson résume ainsi la façon dont il entrevoit la résolution satisfaisante de ce stade: «an informed and detached concern with life itself in the face of death itself» (Erikson, 1982, p. 63). Pour ce qui est de l'intégrité du moi, Erikson (1980, 1982) la décrit comme un état complet et cohérent où se manifeste une acceptation de la vie telle qu'elle a été vécue et qui, par son caractère unique, ne permet aucun substitut. En revoyant sa vie, l'individu en arrive à chérir les événements et les personnes qui l'ont peuplée, sans être aux prises avec le souhait que cette vie ait été différente. Le conflit qui mène au désespoir, par contre, est accompagné d'une vive déception et d'une crainte souvent inconsciente face à la mort. L'individu se rend à la pénible évidence qu'il est trop tard pour entreprendre une nouvelle vie et, face à cette prise de conscience, ressent du dégoût vis-à-vis des autres, des institutions et surtout de lui-même.

Alexandre n'a pas été sans lutter à travers les stades antérieurs pour établir son identité, identité qui, selon Erikson, s'accompagne d'un sentiment de bien-être psychosocial, d'appartenance et de certitude face à la voie poursuivie. À son retour du Lac Vert, ses vacances s'étant terminées prématurément, Alexandre ne se sent pas chez lui, même à Montréal: «Il eut la curieuse sensation qu'il ne pourrait pas être plus à l'étranger à Moscou, à Paris» (p. 259).

Durant les stades de sa vie adulte, Alexandre a été confronté à une antithèse dystonique qui dépassait trop souvent les forces auxquelles il pouvait recourir pour parvenir à un équilibre syntonique. C'est à cause de ce déséquilibre qu'Alexandre nous paraît névrosé, obsédé, souffrant de troubles psychosomatiques. Mais c'est aussi à cause de son introspection troublante qu'Alexandre est angoissé et tourmenté (Brotherson, 1981). Alexandre est pleinement conscient des défis que la vie lui lance et de la difficulté qu'il éprouve à les relever.

Plusieurs critiques ont vu l'interlude au Lac Vert comme le début de la métamorphose d'Alexandre (Ricard, 1975; Socken, 1987). Nous sommes d'avis que cette métamorphose n'est pas parvenue à son terme avant qu'Alexandre ne se trouve sur son lit de mort. Ce n'est qu'à ce moment qu'Alexandre atteint, comme il se doit, l'intégrité de son moi et parvient à sa victoire finale. Cette victoire n'a pas été pour autant facilement gagnée. Elle fait resurgir chez lui, comme chez tant d'autres, tous les conflits qui ont précédé et n'ont pas été résolus, et lui font

regretter sa perte d'autonomie et toutes les occasions d'intimité et de générativité manquées.

Au moment de son agonie, Alexandre voit resurgir les conflits des stades antérieurs, mais la résolution de ces conflits est maintenant toute autre.

Malgré ses bougonnements devant les pleurs d'Eugénie, Alexandre partage avec sa femme de rares moments de tendresse et se réjouit des visites quotidiennes de celle-ci. Les années passées ensemble, souvent cahoteuses ou sans éclat, aboutissent à la formation de liens dont la profondeur et la sincérité ne font aucun doute: «C'était bien cela la richesse intacte d'un vieux couple, comme il en formait un avec Eugénie: la jeunesse ensemble perdue» (p. 334).

Les derniers jours d'Alexandre illustrent clairement la réapparition du motif de générativité dans les préoccupations qu'il éprouve pour Eugénie et pour Irène. Dès le départ, il veut refuser l'intervention chirurgicale pour ne pas épuiser leurs économies. Il croit que, s'il retourne travailler, son remplaçant perdra son travail. Il considère par contre que, si sa vie se prolonge de quelques années, il pourra économiser davantage pour Eugénie, Irène et son petit-fils. Enfin, il se plaît à révéler qu'il avait pris une seconde assurance qui permettra à Eugénie de mieux vivre jusqu'à ce qu'elle touche sa pension de vieillesse. Enfin, Alexandre ne se contente pas de ce don, il tente de persuader Eugénie de réduire ses dépenses pour qu'elle puisse ainsi aider Irène.

Les motifs accentués de générativité ne s'arrêtent d'ailleurs pas à sa famille. Alexandre se préoccupe de mademoiselle Leduc, de sa mauvaise mine, de sa maigreur croissante; il s'inquiète surtout de savoir qui pourvoira aux besoins de la pauvre demoiselle: «Il s'inquiéta de l'âge qu'elle pouvait avoir, de l'état de son petit commerce et se demanda s'il y avait seulement quelqu'un au monde pour s'occuper d'elle, les choses venant au pire» (p. 362).

En décrivant les quelques semaines qui précèdent le décès d'Alexandre, Gabrielle Roy nous offre les pages les plus tendres et les plus touchantes sur son personnage. Mais Alexandre atteint-il enfin l'intégration du moi? Son ambivalence déchirante parvient-elle à l'équilibre et à l'unité de sa personnalité? Alexandre est-il satisfait en revoyant sa vie et acquiert-il enfin

cette sagesse profonde qui est la manifestation de la résolution pleine et entière du dernier stade de la vie?

Erik Erikson (1982) admet que, dans ce dernier stade (intégrité ou désespoir), même si la personne réussit plus ou moins à se libérer de son anxiété névrotique, elle n'est pas pour autant soustraite à l'appréhension de la mort.

Alexandre cherche initialement à gagner quelques mois, à repousser l'inévitable. Avec son faible regain d'énergie, il fait des projets, invite Eugénie à revenir avec lui au Lac Vert. Malgré son appréhension, il accueille la mort et en voit toute l'importance, toute l'authenticité; il hésite à prendre des analgésiques qui pourraient lui faire en quelque sorte manquer sa fin: «Enfin, c'était si difficile qu'il aurait fallu mourir avec ses forces intactes, tout son jugement, pour tout dire, en bonne santé» (p. 345).

À ce stade, Alexandre ne souffre plus de la crainte du néant. Au contraire, il souhaite comprendre enfin pourquoi la vie prend des tournants si difficiles. Il se promet, rendu là-haut, de demander des explications mais, toujours soucieux des autres, il déplore de ne pas pouvoir leur faire profiter de ses connaissances.

Dès le début de son hospitalisation, Alexandre commence à donner une tout autre signification à sa vie. Certes, il aurait voulu vivre les aventures des grands explorateurs, mais il s' imagine alors sa clientèle fidèle qui le réclame. Il reconnaît la «solidarité humaine» (p. 307) qui existe dans une banque et, plus que toute autre chose, il désire ardemment se retrouver «dans sa cage» (p. 307).

On dit de lui qu'il est rempli de bonne volonté, qu'il ressent quotidiennement le bonheur et qu'avec bien peu, il peut être heureux: «Rien que la neige contre la vitre suffisait pour faire maintenant sourire ce petit visage qui avait si peu souri» (p. 334).

Quoiqu'Alexandre ne soit pas entièrement satisfait de sa vie, il reconnaît graduellement à quel point sa prévoyance l'a bien servi. Même s'il avait dû cacher la seconde assurance prise pour Eugénie, il n'a pas mal agi puisque c'est lui qui va la laisser seule. Il trouve difficile de cacher sa fierté devant les éloges de Godias. A-t-il eu enfin l'impact désiré sur ceux qu'il a côtoyés? Gabrielle Roy nous laisse entendre à maintes reprises

qu'Alexandre ne sera pas oublié et que même lui en demeure convaincu: «Il pensa avec une satisfaction inégalable: – Godias, en voilà un à qui je vais tout de même manquer!» (p. 350).

Les contributions d'Alexandre sont maintes fois reconnues; Alexandre lui-même doit l'avouer. Eugénie repasse les grandes qualités de son mari et regrette le départ de cet être mystérieux qu'elle n'a su connaître. Le gérant de banque, même en répétant les mots d'usage, nous paraît sincère lorsqu'il dit qu'Alexandre a été un pilier de la banque. À deux reprises, mademoiselle Leduc se déplace pour aller le voir, peut-être un peu en reconnaissance du fait qu'Alexandre faisait quelquefois un petit détour pour aller lui acheter des cigarettes. Même un «inconnu» vient lui dire à quel point il a apprécié son travail à la banque.

Alexandre touche certaines personnes profondément et en arrive même à les transformer. Le docteur Hudon acquiert un attachement particulier pour ce patient qu'il veut sauver «[p]lus que toute autre personne au monde» (p. 329). L'abbé Marchand ne sera plus jamais le même après le passage d'Alexandre. Les souffrances de ce dernier confrontent l'abbé aux dures réalités de la vie des hommes, réalités qui lui avaient jusque-là échappé. Au lieu de s'enorgueillir de son rôle privilégié de pasteur, il se sent maintenant profondément indigne de se faire le porte-parole de Dieu et le messenger de l'homme. Marchand, qui pensait ne jamais pouvoir remettre Dieu en question, Marchand «pour qui les hommes ne seront jamais supportables qu'à cause de Dieu» (p. 312), éprouve une profonde compassion à l'égard d'Alexandre. Il semble inévitable que cette compassion transforme son ministère et sa façon d'agir, par la suite, avec ses ouailles. Alexandre, dans toute sa candeur, force l'abbé à grandir.

Les dernières pages du roman nous peignent un portrait tout autre d'Alexandre. Celui qui n'aimait son voisin que de loin se précipite pour réconforter un autre malade. Les deux jeunes filles qu'Alexandre avait jadis considérées sottes et légères l'éveillent maintenant à la beauté et à la naïveté de la jeunesse. En outre, il perd son obsession du monde entier, pour lequel il ne peut rien. Il en arrive même à reconnaître qu'il pourrait, à la limite, se «fier à son pays» (p. 354) advenant qu'Eugénie ou Irène manquent du nécessaire. Quoique le corps d'Alexandre

soit déchiré de douleurs, la sérénité qui l'enveloppe graduellement laisse quand même entrevoir momentanément son tourment psychologique.

Alexandre devient remarquable par la sagesse qui imprègne ses derniers jours, cette sagesse qui lui permet enfin de capter toute la complexité de l'être humain et de remettre en question sa relation avec Dieu. Il éprouve d'abord de l'empathie vis-à-vis de ce Dieu que l'on aime le plus souvent par intérêt et reconnaît qu'il n'aurait pas voulu pour lui-même de ce genre d'amour. Mais surtout, comme le souligne Gutrune Hesse (1984), c'est en aimant les hommes qu'Alexandre parvient à se rapprocher de Dieu. Jadis misanthrope, il est maintenant émerveillé par la bonté de l'être humain, plein d'espoir dans le progrès de l'humanité vers une paix durable: «Un homme, disait Alexandre, c'est quelqu'un! vous savez, bon, honnête, serviable...» (p. 359).

Et même si Gabrielle Roy nous laisse entendre que la prise de drogues puissantes pouvait contribuer aux bonnes dispositions de son héros, elle nous donne l'impression que celles-ci sont aussi le résultat du long cheminement psychologique de son personnage.

LES RELATIONS À IMPACT DITES «THÉRAPEUTIQUES» DANS LA VIE D'ALEXANDRE

Après ces quelques réflexions sur l'évolution psychologique d'Alexandre, nous aimerions maintenant fixer notre attention sur le processus «thérapeutique» inhérent à la vie d'Alexandre: quoique celui-ci ne se soit jamais engagé dans une psychothérapie formelle, le processus se révèle néanmoins dans certaines relations ou expériences pseudo-psycho-thérapeutiques.

Sur son lit de mort, Alexandre réussit à éprouver enfin une authentique empathie envers les autres et même envers Dieu. Existe-t-il dans sa vie des relations qui s'apparentent à des relations psychothérapeutiques (relations telles qu'elles s'établissent entre un thérapeute et son patient-client), relations dans lesquelles Alexandre serait amené à trouver une maturation et une cohésion dans son for intérieur? En somme, existe-t-il, chez Alexandre, une «psychothérapie» latente?

Alexandre se replie sur trois ou quatre «conseillers» ou «thérapeutes»: le docteur Hudon est certes le premier à l'inciter

à être heureux. Il lui affirme que lui aussi a droit au bonheur. Ce soutien montre la voie au client: il met en œuvre l'approche dite «directive». Nous avons l'impression qu'Alexandre n'est pas à l'aise avec ce «droit au bonheur»; pourtant, l'idée l'attire, le séduit. C'est ce qui l'amène au Lac Vert et à une révision radicale de sa façon de penser: pour la première fois, il entrevoit la possibilité d'un petit coin de paradis sur terre. Sa «thérapie» se poursuit au Lac Vert grâce à l'intervention de Le Gardeur: ce dernier l'invite à se rapprocher de la nature. Alexandre reçoit ce conseil avec beaucoup de sérieux. Ces deux intervenants «thérapeutiques» ont su faire vibrer à nouveau les cordes du jeune Alexandre qui, jadis, savait s'amuser.

À cette étape, il y a au moins deux obstacles qui limitent l'assimilation de ces influences «thérapeutiques»: l'inquiétude obsessionnelle d'Alexandre et la quête d'un idéal qu'il ne pourra atteindre au Lac Vert. À son départ du Lac Vert, Alexandre est toujours aux prises avec sa culpabilité, ses petites préoccupations et son amertume; très rapidement, il redevient Alexandre, le malheureux!

Les interventions du docteur Hudon et de Le Gardeur auraient pu provoquer, chez Alexandre, une transformation de fond. Alexandre écrit à sa femme et lui propose certains changements à leur mode de vie, changements qui lui permettraient une nouvelle liberté. Toutefois, les solutions proposées à Alexandre par Hudon et Le Gardeur ne tiennent pas compte d'une tension importante dans son être, et la «thérapie» est incomplète.

Alexandre a un idéal qu'il doit incorporer à sa vie; cela se sent à son intense identification avec Gandhi. Il ne peut supprimer cette partie de lui-même. Il doit donc reconnaître les limites des conseils qu'on lui donne. Cet idéal qui le nourrit, qui le consume, qui le ramène enfin à la ville, à sa cage et à tous ses problèmes quotidiens, est difficile à définir. Mais on sent que l'appel est profond, viscéral et, pour lui, d'une importance capitale.

Enfin, le curé Marchand va devenir le «thérapeute» capable d'aider Alexandre à intégrer ses idéaux. En dépit de ses propres faiblesses, Marchand accompagne Alexandre dans l'exploration de ses sentiments face à l'intervention divine dans la vie humaine et face à la valeur de cette vie dans sa réalité quotidienne.

Marchand et Hudon tentent d'attirer Alexandre dans des directions opposées; ces deux pôles sont le reflet du débat intérieur d'Alexandre:

Calme, les deux grands plis de sa bouche apaisés, consentant à la mort, tel était Alexandre à présent, et le docteur Hudon en fut pour ainsi dire contrarié. Pour l'abbé Marchand, un homme soumis, c'était le succès. Mais lui, médecin, avait besoin qu'un être humain de toutes ses forces désirât vivre (Roy, 1954, p. 323).

Alexandre n'arrive pas à marier de façon conceptuelle le paradoxe entre le désir d'être heureux et celui d'atteindre son idéal; il se débat à formuler des questions théologiques à ce sujet, mais le conflit persiste. Nous osons suggérer qu'Alexandre arrive enfin à vivre, en expérience et à travers des gestes concrets, ce qu'il n'a jamais réussi à réaliser de façon intellectuelle.

La façon dont Alexandre reçoit et perçoit les soins dispensés par la sœur Alice justifie cette supposition:

[...] la sœur Alice de la Rédemption vint lui souffler qu'elle avait, de Dieu même, reçu l'assurance que demain, au plus tard, il serait en Paradis; mais, en même temps, elle voulait lui faire avaler une petite cuillerée de bouillon (Roy, 1954, p. 371-372).

Enfin, ce rapprochement de Dieu, cette solidarité dans la souffrance avec ses proches et ce désir de pourvoir aux premiers besoins de la vie se rencontrent. L'idéal d'un paradis, sa proximité pour Alexandre et, par son entremise, pour ceux qui l'entourent, se concrétisent. Quand Alexandre est aimé, Dieu l'est aussi.

Ce n'est que sur son lit de mort que se tissent enfin ensemble les fibres de son être. La totalité de la personne d'Alexandre a été traitée, et la «thérapie» a été un succès. L'intégrité du moi est atteinte, le moi réel et le moi idéal ne formant plus qu'un. L'homme tourmenté s'est réalisé. Même les «thérapeutes» d'Alexandre ont atteint un nouveau sommet dans l'intégration de leurs idéaux, ainsi qu'en sagesse, à cause du cheminement qu'ils ont fait avec lui.

NOTES

1. Nous tenons à remercier Louis Chabot et Jean Cyr qui ont eu l'amabilité de lire ce texte.

2. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée du roman *Alexandre Chenevert* (Roy, 1954).
3. Selon les premiers psychanalystes, les fonctions défensives du «moi» servent à déformer la réalité et à diminuer l'accès à la conscience des conflits engendrés par les pulsions du «ça» et du monde extérieur. Ainsi, ces fonctions défendent l'individu contre l'angoisse provoquée par ces conflits. Pour Erik Erikson, le «moi» ne joue pas uniquement un rôle de défense mais possède une sphère autonome et libre de conflits.

BIBLIOGRAPHIE

- BESSETTE, Gérard (1973) *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du jour, 240 p.
- BROTHERSON, Lee (1981) «Alexandre Chenevert: An Unhappy Sisyphus», *Essays in French Literature*, n° 18, p. 86-99.
- DRUMMOND, Dennis (1991) «The Problem of the Other in *Alexandre Chenevert*», *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n° 2, p. 190-195.
- ERIKSON, Erik H. (1974) *Enfance et société*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 285 p.
- (1980) *Identity and the Life Cycle*, New York, W. W. Norton & Co., 199 p.
- (1982) *The Life Cycle Completed*, New York, W. W. Norton & Co., 108 p.
- HESSE, M. Gutrune (1984) *Gabrielle Roy*, Boston, Twayne, 113 p.
- MASLOW, Abraham H. (1967) «A Theory of Metamotivation: The Biological Rooting of the Value-Life», *Journal of Humanistic Psychology*, vol. 7, n° 2, p. 93-127.
- MAY, Rollo (1979) *Psychology and the Human Dilemma*, New York, W. W. Norton & Co., 221 p.
- MEADOR, Betty D. et ROGERS, Carl R. (1973) «Client-Centered Therapy», dans CORSINI, Raymond (dir.) *Current Psychotherapies*, Itasca, F. E. Peacock Publishers, p. 119-165.
- RICARD, François (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 192 p.
- ROGERS, Carl R. (1957) «The Necessary and Sufficient Conditions of Therapeutic Personality Change», *Journal of Consulting Psychology*, vol. 21, p. 95-103.
- (1961) *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy*, Boston, Houghton Mifflin Co., 420 p.
- ROY, Gabrielle (1954) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 373 p.
- SHEK, Ben-Zion (1977) *Social Realism in the French-Canadian Novel*, Montréal, Harvest House, 326 p.
- SOCKEN, Paul (1987) *Myth and Morality in «Alexandre Chenevert» by Gabrielle Roy*, Frankfurt Am Main, Peter Lang, 97 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 123-135

La représentation du corps dans *Alexandre Chenevert*

MARIE-PIERRE ANDRON

Université Michel de Montaigne - Bordeaux III
Bordeaux (France)

Cet article porte plus particulièrement sur la représentation du corps masculin. Souvent chez Gabrielle Roy, les personnages masculins sont marqués par leur incroyable jeunesse et leur vitalité. Ils s'opposent aux femmes enchaînées par leur statut de mère. Or, dans cet univers romanesque traditionnel, Alexandre Chenevert est une figure dissonante, car il s'oppose aux personnages habituels de Gabrielle Roy, par exemple, à Azarius Lacasse, ou encore à Hippolyte Tousignant. Aussi, notre étude s'intéressera d'abord à la valeur de la représentation du corps masculin, puis au rôle singulier d'Alexandre Chenevert.

Le corps masculin repose sur deux systèmes de valeurs antithétiques symbolisés par Alexandre Chenevert, puis par Émery Fontaine et le docteur Hudon. Alexandre Chenevert figure alors une contre-réponse nécessaire aux modèles des deux autres personnages. Mais nous allons d'abord envisager les principales représentations du corps.

LE CORPS ET LA LIBERTÉ ENTRAVÉE

Corps et prisons sont indéfectiblement unis, d'abord par la place du corps dans une ville apparentée à un univers carcéral, ensuite par l'opposition entre le corps et l'esprit. C'est toute la personnalité d'Alexandre qui symbolise le mieux cette liberté ardemment désirée mais finalement entravée. Dans ce roman, la ville est le creuset presque parfait des solitudes et de l'incommunication, sources d'emprisonnement. Les soucis, les contingences du monde urbain et son rythme accaparent notre héros: il faut se lever le matin pour travailler jusqu'au soir et finalement rentrer chez soi où, là, Alexandre tâche d'ordonner la complexité de ses pensées, accaparé par les soucis et les misères du monde, suspendu aux informations. Car Alexandre, homme épris de connaissances, pourrait être le dépositaire d'une culture efficace et enrichissante, si seulement elle lui permettait de dépasser les contingences de son quotidien et de se hisser hors du vase clos de sa vie. Ainsi, sa vie intérieure n'est pas un espace privilégié qui favorise l'évasion et la liberté de ses pensées. Son imagination qui le mène parfois dans une cabane perdue dans la profondeur des bois ne suffit pas à créer une distance bienfaisante avec ses soucis quotidiens. L'enfermement est omniprésent, perceptible dans les quartiers, les bureaux et les maisons, dans le choix du vocabulaire où «fuite», «évasion» et «cage» reviennent régulièrement. Ainsi, le bureau d'Alexandre à la banque est comparé à une cage de verre qui l'emprisonne et le déshumanise.

Ce thème de la prison est relayé par celui de l'incommunicabilité qui mine le personnage dans ses relations avec autrui, véritable drame pour cet homme épris d'échanges. Un moment, l'échappatoire est recherchée par le relais de l'écriture. Elle se révèle vite un échec, car la rédaction de son petit carnet noir, écrit «[p]ar respect peut-être pour le va-et-vient de l'âme captive [...] si complètement prisonnière» (Roy, 1979, p. 28)¹, n'assouvit pas sa soif de communication. Les mots ne se laissent pas appréhender dans cette tentative de créer un corps textuel qui donnerait un sens à la ronde sans fin de ses pensées. La conséquence de ce sentiment aigu d'incarcération se traduit par le désir immédiat de démissionner pour être délivré de son bureau-cage de verre. Ce désir devient bientôt une véritable obsession qui s'illustrera avec ambiguïté par la mort finale du héros:

Il rêvait.

Il rêvait du bonheur, dès qu'il serait sur le point de quitter la terre, d'être soigné, compris, regretté peut-être... (Roy, 1979, p. 112)

Mais l'apprentissage de la liberté n'est réalisable que par l'abandon de la ville. Or, le corps urbain est prégnant; il aliène tellement Alexandre au Lac Vert que son souvenir se transforme en mirage pernicieux. Lors de cette escapade, la ville est idéalisée, et notre héros, leurré, finit par regretter Montréal. Son retour signe son échec et son incapacité à maîtriser sa destinée, en retrouvant sa prison pour quelques jours délaissée.

LES ALTERNATIVES À L'EMPRISONNEMENT

La première est la fuite par l'inappétence d'Alexandre, proche de l'anorexie. Au cours du récit, Alexandre développe un idéal de maigreur soutenu par son désir de transfert mimétique sur Gandhi. Cette ressemblance physique recherchée, cette maigreur qui marque indubitablement le corps d'Alexandre sont ses seules voies pour fuir sa cage corporelle. Le personnage rejoint ici le cheminement de Florentine dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1977) où son inappétence est le seul recours pour fuir l'image féminine de l'embonpoint résultant de la grossesse. De plus, Alexandre instaure une nette hiérarchie entre le monde physique et le monde intellectuel, supérieur au premier. Dans cet état d'esprit, le jeûne est apparenté à un idéal de liberté et de délivrance face aux contingences corporelles quotidiennes. Il apporte, pour un temps, un soulagement à Alexandre qui l'envisage comme la thérapeutique à suivre contre ce corps qui le gêne et l'entrave. Alexandre trouve son corps disgracieux et, en contrepartie, celui-ci se manifeste douloureusement par des migraines et des digestions difficiles. Le corps crée aussi des dépendances, car la faim et le sommeil le soumettent à un rythme biologique et physiologique propre. Or, ces obligations et ces servitudes ancrent Alexandre dans un prosaïsme de la vie qu'il refuse. De plus, ce corps, par son insoumission à la stricte volonté humaine – nous l'avons vu avec la tentative malheureuse du jeûne –, dépasse l'entendement du héros et suscite chez lui un réel désespoir. Alexandre ne se comprend pas, c'est là tout son malheur; il subit son identité corporelle au lieu de la vivre.

La liberté corporelle entravée est aussi illustrée par la solitude des personnages. Dans *Alexandre Chenevert*, les

personnages se parlent peu ou se parlent dans une telle inintelligence mutuelle qu'il leur est impossible de tisser un vrai réseau de communication, vecteur de rapprochement et de compréhension réciproques. Envisageons pour cela les «couples corporels opposés» qui jalonnent le roman avec, comme point central, Alexandre Chenevert puis, autour de lui, Eugénie, Godias, Le Gardeur et Fontaine. Anémie s'oppose à vitalité; maigreur, à grosseur. Seule Irène est reconnue comme semblable par un lien d'appartenance qui dépasse le simple lien filial du sang pour le lien plus fort, plus dense du legs familial malheureux: une santé chétive, le poids d'une vie tourmentée et malheureuse. Si la communication par le langage existe, elle est maladroite, et les raisonnements de chacun dépassent parfois l'entendement des autres. Ainsi, Alexandre est dans l'impossibilité d'exprimer ses pensées et ses tourments par l'écrit ou par la parole. Alors, et à son insu, c'est son corps qui supplée à ce manque en devenant une source de communications s'opposant au langage et à l'écriture ici défailants.

LE CORPS ET LA PATHOLOGIE

Le corps du héros souffre, subit des agressions qui le minent et l'aliènent. Ce corps est marqué par la vieillesse et l'usure, présentes dès la description physique d'Alexandre. Son portrait esquissé révèle un corps usé, prématurément vieilli par des atteintes d'origines multiples: la vieillesse, les maux quotidiens et surtout les inquiétudes viscérales du personnage qui le maintiennent dans un état d'anxiété pathologique: «Il avait, dans sa vie, perdu quantité de choses, et presque toujours les meilleures: la jeunesse d'abord; ensuite la santé; et maintenant le sommeil» (p. 10). Le destin entier d'Alexandre Chenevert est scellé par ces lignes. Le fatalisme et la déchéance sont les signes de cette vie. Or, ces dégradations physiques sont précoces, car Alexandre est un homme d'une cinquantaine d'années; en outre, nous pouvons remarquer l'ironie du jeu onomastique. Le patronyme du héros, Alexandre Chenevert, évoque un nom empreint de noblesse et surtout de vigueur qui ne s'accordent guère au petit homme usé, maigre et insignifiant. Pourtant, cette usure physique, cette faiblesse et cette maigreur du corps ne sont pas pour lui un handicap. Elles l'identifient à Gandhi, son modèle, alors qu'elles sont les signes d'une santé inexorablement déchéante. L'évocation de la maladie et son désir apparaissent très tôt au lecteur comme l'ombre même du

héros. Cette atmosphère morbide est perceptible rapidement, car l'état maladif du corps d'Alexandre s'insère dans un cadre psychosomatique presque nécessaire. Comme les communications traditionnelles sont défailantes, seul le corps peut alors traduire la profonde inquiétude d'Alexandre. Ainsi, ses maux d'estomac ne sont-ils pas les signes les plus éloquents pour exprimer l'angoisse viscérale du héros? Ensuite, la souffrance et la misère sont comme un legs familial inévitable qui se transmettent d'Alexandre à Irène, puis d'Irène à Paul. Et ces signes corporels disent mieux qu'un discours ce lien qui les unit. Enfin, le corps d'Alexandre est poreux à la maladie, d'abord de façon insignifiante par des «petits malaises d'estomac, [des] rhumes perpétuels, [des] problèmes confus» (p. 18), puis par des symptômes plus précis: Alexandre souffre de maux d'estomac et d'une gastrite. Lorsque survient le cancer qui annonce sa fin, son corps développe de telles métastases osseuses qu'il n'est plus possible d'éradiquer son mal. Celles-ci font de ce corps miné un terreau fertile, et cette fertilité morbide du corps supplante la fertilité défailante de ses écrits. Ce corps s'écrit par la maladie, par cette souffrance subie, palpable, visible qui pallie la souffrance intérieure, incommunicable d'Alexandre, son désarroi face à son désir, tenu en échec, de racheter les malheurs du monde. Dans ce contexte, les raisonnements morbides d'Alexandre finissent par lui faire envisager la maladie comme un moindre mal, voire comme une solution en soi. Enfin, la maladie, par une curieuse propension, affecte même le monde, ici symbolisé par les représentants politiques des trois grandes puissances de l'époque:

[...] Pouvait-on leur demander plus, à ces pauvres Trois Grands, à leur âge, fatigués comme ils devaient l'être et peut-être malades – en tout cas, Roosevelt avait entrepris ses dernières démarches en bien mauvaise condition de santé [...] (Roy, 1979, p. 285)

Ce contexte pathologique annonce la grave maladie d'Alexandre, et c'est le point d'orgue final à cette thématique de la souffrance.

LA REPRÉSENTATION IDÉALE DU CORPS

Ce sont le docteur Hudon et Émery Fontaine qui sont les messagers explicites de la représentation idéale du corps. Leur volonté de puissance sur le corps et leurs jugements font qu'ils acceptent l'existence d'un corps idéal: défauts, faiblesses

physiques sont inconcevables, et chacun y remédie à sa manière, l'un par une vision hédoniste du corps, l'autre par la pratique médicale. Pour Fontaine, directeur d'Alexandre, la représentation du corps est avant tout normative. Le corps idéal est un but en soi; la vitalité et la jeunesse en sont les principes. Il est le fruit d'un système de valeurs qu'Émery Fontaine souhaite à l'aune à laquelle le corps de la société devrait se conformer. Philippe Comar écrit dans *Les images du corps*:

[...] face à la diversité du groupe humain, la figure idéale exalte le sentiment d'appartenance à une seule et même communauté [...] L'unité du corps idéal renvoie à l'unité du corps social (Comar, 1993, p. 24).

Ces mots pourraient être ceux d'Émery Fontaine.

Ainsi, lorsqu'Alexandre vient lui avouer son erreur de comptabilité, comparaison et confrontation sont inévitables. Émery Fontaine est fier de son ascension sociale; dans cette vie faite de certitudes et de la satisfaction d'avoir raison, il ne peut y avoir de place pour la réflexion, le doute et la douleur. Or, Alexandre Chenevert n'est qu'interrogations et souffrances. Quand Émery Fontaine tente de le comprendre, l'échec est évident. La différence des deux hommes est, aux yeux du directeur, génératrice d'un fossé et d'incompréhension. Alors, la seule solution d'Émery Fontaine à Alexandre est la consultation d'un bon médecin, car la mauvaise mine de l'employé est une offense, un puissant démenti aux principes de vie du directeur. Ainsi, il faut soigner le corps pour éviter les vraies interrogations et les caricatures qui ne peuvent que souligner très vite la stérilité et les limites de cette éthique où la perfection esthétique n'est qu'un simple problème d'apparence puisque Fontaine peut se résumer tout entier dans une affiche publicitaire pour les chemises *Swiftarrow*: «la chemise [...] habille pour le succès» (p. 94). Si la solution d'Émery Fontaine est de soigner le corps malade, récalcitrant, la santé devient un enjeu normatif et consensuel. Il faut paraître en bonne santé, car toute souffrance, toute difformité marquent trop la diversité humaine et la réalité d'un monde chaotique et inégalitaire. Si le souhait d'Émery Fontaine est l'unicité du corps, le pouvoir médical lui disloque l'intégrité formelle du corps. Il n'est plus une valeur d'unité, il devient parcellaire, et chacune de ses parcelles peut faire l'objet d'un traitement, d'une intervention chirurgicale. Chaque mal ayant son remède, le corps n'est plus

appréhendé comme un tout qui peut traduire par un mal précis, un tourment de l'âme.

Dans *Alexandre Chenevert*, le pouvoir médical sur le corps est l'objet d'une ironie constante qui marque sa défaillance. Cette ironie est présente dès la première visite d'Alexandre chez le docteur Hudon. Le bureau ressemble à une

[...] agenc[e] de voyages, avec ces amas de réclame [...] Il y avait un éparpillement tout à fait captivant sur le bureau du médecin: contre la tension artérielle; pour la vésicule; contre l'insomnie. Certains secours se révélaient plus subtils: des remèdes contre la mélancolie, l'angoisse, l'irritation [...] (Roy, 1979, p. 153-154)

La première visite d'Alexandre au docteur Hudon est une tentative de diagnostic éclairé par la précision des questions, mais la science du docteur Hudon ne lui suffit pas pour comprendre les maux d'Alexandre. Il entrevoit le vrai problème, en s'interrogeant sur la causalité qui existe entre le corps et l'âme et surtout sur la préexistence de l'un sur l'autre, mais ces questions dépassent le monde médical et en accentuent la faiblesse. En fin de compte, le seul remède ordonné est un devoir, une injonction au bonheur qui «semblait encore la façon la moins coûteuse de guérir [...] Voici qu'on le mettait sur la liste des revendications essentielles» (p. 180). La conclusion est ironique, car Alexandre a subi des examens coûteux pour s'entendre prescrire le bonheur comme médicament. Cette ironie, Gabrielle Roy l'exploite jusqu'à la fin de son récit, et les possibilités scientifiques pour le bien-être du corps sont mises en échec. Ainsi, les médicaments pris par Alexandre au retour du Lac Vert remédient bien à son angoisse mais ils altèrent aussi ses capacités intellectuelles: «[ces] toutes petites boules difficiles à saisir [...] brouillèrent son angoisse et, du même coup, la mémoire. "Excellente, excellente chose!" approuva le docteur Hudon» (p. 280). Enfin, l'absurdité de la situation est flagrante, car elle contraint désormais Alexandre au cercle vicieux du travail pour payer ses remèdes; l'aliénation du personnage est ainsi renforcée. Le camouflet suprême pour le docteur Hudon, c'est de découvrir Alexandre gravement malade, non pas d'un cancer à l'estomac mais à la prostate. Compte tenu de la gravité de l'état d'Alexandre, l'opération chirurgicale est inutile; elle signe l'échec final du pouvoir médical, naturellement arrêté par l'inévitable: la mort des corps. Alors, le seul rôle du pouvoir médical est de masquer

la réalité des souffrances du malade proche de sa fin. Du moment que le corps malade est rétif aux soins, il s'agit de l'effacer, de le dissimuler, particulièrement aux yeux des proches. Or, refuser au corps malade sa dimension de souffrance, c'est refuser à sa conscience l'inéluctable: la conscience de la mort.

Ainsi, avec Émery Fontaine, nous avons une société qui privilégie un hédonisme moderne du corps, valeur fondamentale, et, avec le docteur Hudon, une société qui se dispute un pouvoir presque démiurgique sur le corps de l'homme et sa destinée. La société dans laquelle Alexandre vit veut repousser les limites et la réalité de la maladie comme de la mort, point final inéluctable au destin humain. Alors, le personnage d'Alexandre et sa représentation corporelle sont une voix modératrice, ouverte à plus de modestie et d'humanité, même si le dénouement final les entache de pessimisme et de morbidité.

LE LAC VERT OU LA NATURE INITIATRICE

Pour Alexandre, la représentation du corps relève d'un système symbolique caractérisé par l'opposition entre le matériel et le spirituel. Corps et esprit se distinguent, s'opposent même et, dans le meilleur des cas, cohabitent, mais avec une hiérarchie, puisque l'esprit reste supérieur. À aucun moment, Alexandre ne suppose la corrélation existante entre ses tourments et les réactions de son corps *via* les troubles de son organisme. Dans ce contexte, le séjour au Lac Vert est nécessaire pour réconcilier âme et corps et pacifier cette relation tourmentée. Et, durant ces vacances, le corps d'Alexandre semble s'apaiser, se faire oublier; dans cet abandon, Alexandre accède à sa découverte.

Le drame d'Alexandre emprisonné, étranger à lui-même, c'est son impossible accession à une connaissance même partielle de soi. Ce séjour au Lac Vert était annoncé au début du récit par l'évocation apaisante et salvatrice d'une cabane abandonnée dans une forêt, accueil et refuge pour Alexandre. De fait, au Lac Vert, Alexandre n'est-il pas «un oiseau tombé sur le seuil»² de la famille Le Gardeur, dont le nom seul évoque en partie sécurité et réconfort. Cette décision de s'accorder un droit au bonheur est un vrai rebondissement pour Alexandre, elle annonce un profond changement. Quitter le corps urbain, c'est faire l'apprentissage de la liberté. Quand Alexandre quitte

Montréal, c'est bien sa prison qu'il laisse derrière lui. Ce n'est qu'à cette seule condition que le héros peut comprendre l'énigme qu'il représente à ses yeux. Dans ce récit, cette découverte est intimement liée à l'appréhension de la nature, elle joue un rôle quasi nourricier, maternel qui mène Alexandre à une véritable renaissance. La nature reste le domaine du sensible, de l'à-peu-près, où ne s'appliquent ni calcul exact ni géométrie rigoureuse. Elle s'oppose à Émery Fontaine et au docteur Hudon. Dans le cadre du Lac Vert, elle est même la mère-nature, seul lieu considéré comme un idéal de paix et de renaissance où le corps peut s'oublier, se régénérer à cette source originelle: «Une sensation de repos envahissait son âme à l'aise dans la seule vie végétale» (p. 24). Pour la première fois, Alexandre fait l'expérience d'une solitude bénéfique, fruit de sa volonté et non pas imposée comme dans le paysage urbain. Cette solitude, loin de le désoler, le ramène au contraire à l'essentiel: «La solitude parut [...] complet dépouillement» (p. 204) et «[c]e fut le premier plaisir d'Alexandre dans la solitude: découvrir en lui autant de promesses d'inconnu que chez un étranger» (p. 207). Pourtant, au premier abord, cet espace naturel, parce qu'il est l'inconnu, effraie Alexandre. L'étrangeté des lieux si peu familiers se doublent d'un sentiment d'étrangeté quant aux réactions de son corps face à cet environnement. Le lecteur se demande si le moins effrayant pour le héros, c'est encore cet espace sauvage ou bien simplement le corps d'Alexandre, car même sa propre respiration le trouble. Mais le véritable rôle de la nature finit par apparaître; dans la quête d'Alexandre, elle est un élément féminin initiateur.

Toutefois, il faut marquer symboliquement cet éveil à la connaissance de son corps. Ce sera le rite du sommeil et de l'éveil-rennaissance. La première nuit passée au Lac Vert est une nuit de doute et d'interrogation. Avant d'accéder enfin à un vrai sommeil, Alexandre fait un dernier rêve: il doit comptabiliser pour son directeur tous les Chinois. Ce cauchemar est l'ultime sursaut qui marque le passage irréversible entre ce qu'Alexandre laisse derrière lui et ce à quoi il va accéder: le soi et la paix. Tout ce qui caractérisait sa vie d'employé de banque est signifié puis rejeté dans ce cauchemar, et ce passage symbolique est nécessaire à l'accession de l'autre monde: celui du sensible et de la connaissance qui devra faire d'Alexandre un homme neuf et surtout libre.

[...] Il descendit un long fleuve d'oubli et lui-même était ce fleuve libre et noir. Il n'avait plus souvenir d'aucune tâche exigée ou interrompue. Il fut délivré de Dieu et des hommes [...] (Roy, 1979, p. 209)

Cette délivrance est une expérience spirituelle; entre rêve et réalité, Alexandre découvre sa vérité intérieure. Ce premier sommeil d'Alexandre est une première mort symbolique représentée par ce «long fleuve d'oubli», d'où Alexandre doit réapparaître neuf et différent au lendemain matin. Ce thème de réveil matinal où tout est virtuellement possible représente la virginité retrouvée du héros.

[...] Alexandre, dans l'instant qu'il s'éveilla, crut percevoir comme une présence qui se détachait de lui, vague forme qui à regret s'éloignait.

Une impression d'enfance enveloppa Alexandre.

Ainsi commença la plus belle journée de son existence (Roy, 1979, p. 212-213).

Et à cet instant, Alexandre vient au monde pour la seconde fois. À l'instar des récits médiévaux, c'est la Reverdie d'Alexandre avec ses lendemains neufs de promesses et d'avenir; tout le printemps d'une vie. L'âme et le corps d'Alexandre s'abandonnent à cette expérience sensible mais aussi sensuelle, car l'éveil de sa conscience se fait par ses sens, par ce qui est le plus archaïque, le moins élaboré chez l'homme, mais le plus fondamental, ce qui touche le plus profondément l'être. «Alexandre eut besoin d'y toucher [la rosée], de la voir se dissoudre au bout de ses doigts pour comprendre» (p. 205). Pour la première fois, le corps même du héros devient le premier degré de sa conscience grâce au rôle de la nature qui est d'initier Alexandre à son existence par son corps.

Et au lendemain, le bien-être apparaît par petites touches successives, par la découverte de la nature environnante. Avec lui apparaît aussi une liberté du corps jusqu'alors étrangère à Alexandre et qui passe curieusement par l'oubli de ce corps, alors entrave à son identité. Une autre découverte importante pour Alexandre Chenevert est l'acceptation – enfin – des besoins naturels de son corps comme la faim, la soif et le sommeil. Un idéal corporel est créé, mais il est fondé sur l'essence des choses, de la nature révélatrice alors de la vérité de la nature humaine. Les sensations éprouvées par Alexandre au Lac Vert lui permettent de retrouver sa propre parole, le lien avec lui-même. C'est cette parole retrouvée que le personnage a le devoir de

rapporter aux siens pour la leur restituer. Et c'est à ce stade que sa découverte est entachée par les signes avant-coureurs de l'échec, parce qu'Alexandre ne peut restituer à nouveau ni par l'écrit ni par la parole cette renaissance. Ces tentatives pour matérialiser par l'écriture l'importance de l'expérience initiatrice qu'il vient de vivre ne peuvent passer la barrière de ses pensées. Ses mots restent impuissants à toute traduction. Alors, si la parole du héros est défaillante, c'est que la renaissance de son corps est mal intégrée. De plus, une nostalgie profonde, révélatrice de l'incapacité d'assumer, d'intégrer la réelle rupture avec l'autre Alexandre, ses connaissances et le lieu où il a vécu, apparaît. De plus, la défaillance guette aussi les Le Gardeur, gardiens d'un mode de vie traditionnel qui n'est pas la réalité d'Alexandre. La réalité d'Alexandre est avant tout urbaine, et il ne peut se laisser enfermer dans le modèle de leur vie. Montréal est alors idéalisé, regrettée et non plus le cadre d'une existence monotone qui aliénait son corps et son esprit. De fait, lorsqu'il abrège ses vacances pour regagner Montréal, les signes de déshumanisation et d'incarcération réapparaissent et annoncent l'emprisonnement définitif du héros: «Mais il mit la clé dans la serrure et, quand elle joua avec un bruit sec, si familier, il lui sembla que c'était dans son cœur que la pointe d'acier avait fait un demi-tour» (p. 275). Enfin, Eugénie à la vue de son mari, ne discerne ni l'amélioration ni la transformation d'Alexandre; il est le même. À partir de là, son corps s'abandonne à la fatigue et à la maladie. Tout nous annonce une mort attendue.

L'ANNONCE D'UNE MORT ATTENDUE

La dégradation physique et l'usure corporelle scellent quasiment le destin narratif du héros. Curieusement, cette disparition est attendue, connue implicitement par son entourage qui, comme Godias, a la nette impression qu'Alexandre «déjà était disparu de ce monde» (p. 77). Un aspect singulier de la personnalité d'Alexandre annonce aussi au lecteur cette mort attendue: c'est la dimension empathique du personnage, traduite par sa faculté de s'identifier à la société humaine et d'éprouver ses souffrances et ses misères. Cette conscience du personnage, qui lui fait porter les maux de l'humanité, le place en situation de perpétuels sacrifices à accomplir; il semble qu'à l'instar de son double corporel Gandhi, Alexandre souhaite sacrifier sa vie pour le bonheur et le salut des hommes. À l'annonce officielle de sa maladie, Alexandre connaît la sollicitude

de chacun à son égard. Les visites attentives et amicales se succèdent. Toutes ses connaissances expriment leurs regrets, Émery Fontaine comme Violette Leduc. Toutefois et curieusement, chacun semble projeter sur Alexandre ses préoccupations, ses regrets personnels; les souffrances du personnage leur servent de réceptacle. Il devient la parole des autres hommes, lui qui cherchait tant à communiquer sa souffrance par son corps malade; le réseau d'amitié qui se noue autour de lui à l'approche de sa fin en serait l'explication. Dans ce contexte, Alexandre est un instrument de réconciliation, un petit homme qui réconcilie les hommes entre eux et leur fait accepter leur nature humaine et leur dimension vulnérable. Alexandre représente l'humain dans un monde qui nous paraît déshumanisé; il est un rappel pour les hommes de ce qu'ils sont, alors que le corps de la société voudrait gommer cet aspect humain de l'homme, la mortalité, le passage sur terre, le temps limité, toute la destinée humaine avec le difficilement acceptable: la mort, l'échéance suprême, l'inévitable que chacun repousse et refuse de voir. Alexandre Chenevert atteint une dimension de quasi-universalité, il est nous-même, un voisin, la foule d'une ville, une sorte de conscience collective. Si la porosité à la maladie et à la souffrance affecte le corps d'Alexandre, l'esprit des autres hommes n'en reste pas moins perméable aux questions existentielles que suscitent la mort imminente d'Alexandre, à l'énigme que pose ce petit bonhomme engagé sur un chemin précis, impérieux, dont il ne dévie à aucun moment, tendu, soutenu par une profonde exigence intérieure qui le mène jusqu'à son destin et à la nécessaire leçon qu'il faudra en tirer pour que cette mort annoncée ne devienne inutile. Alors, nous pouvons envisager une transfiguration de la figure du héros, fruit de cette mort annoncée.

Chacun de nous peut se retrouver en Alexandre: à la fin de sa vie, des gens très différents viennent le rencontrer pour lui parler une dernière fois comme s'il s'agissait de réaffirmer la pertinence du lien qui unit un petit employé anonyme au reste de la société humaine. La figure d'Alexandre se magnifie par cette reconnaissance qui fait de lui une sorte de héros universel dont le rôle et la signification sur terre seraient de représenter l'humanité, d'incarner ses peurs et ses doutes. Ainsi, Alexandre Chenevert incarne la différence humaine, l'homme qui ne peut entrer dans un stéréotype énoncé comme volonté. Il est l'Autre, le différent, mais le terriblement humain. La chaîne de solidarité

nouée autour de lui, à l'orée de sa mort, est aussi une revanche, car elle permet de faire reconnaître et respecter la part humaine en nous, le malheur et la souffrance.

Un homme comprend peu à peu la singularité du rôle d'Alexandre au seuil de sa mort, il s'agit de l'abbé Marchand chargé de préparer Alexandre à sa fin. C'est lui qui apporte la réponse à la question de l'inutilité ou non de la mort d'Alexandre. L'expérience de la souffrance d'Alexandre sert de miroir révélateur pour qui s'y penche, et l'abbé Marchand se résout à remettre en question le bien-fondé de sa foi, de ses certitudes d'ecclésiastique. Ce revirement se traduit par le doute profond de l'aumônier sur ses qualités pour mener à bien sa mission auprès des malades parce qu'il n'a pas vécu l'expérience des hommes ordinaires.

En conclusion, la souffrance physique d'Alexandre, les déboires subis par son corps font que le corps humain ne peut être réduit à une simple figure emblématique. Alexandre rappelle l'homme à sa modestie: le corps a son propre langage, ses propres maux. Il est vecteur de communication quand les autres communications traditionnelles sont défailantes. Alexandre représente une autre approche du corps qui met en valeur l'impossible réduction à un idéal corporel, corollaire d'un idéal de système de valeurs. À ce titre, Alexandre Chenevert est la part de nous-même qui échappe au calcul et à la raison humaine. S'il y a une leçon à tirer d'Alexandre Chenevert, c'est peut-être la suivante: il faut troquer la beauté et l'idéal du corps contre la vérité, le rétablissement du dialogue avec soi et les autres. La connaissance du langage de son corps, la solidarité des corps humains entre eux peuvent nous faire retrouver le lien si ténu de la solidarité humaine, chère à Gabrielle Roy.

NOTES

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée du roman *Alexandre Chenevert* (Roy, 1979).
2. Pour reprendre le titre de la seconde partie de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).

BIBLIOGRAPHIE

- COMAR, Philippe (1993) *Les images du corps*, Paris, Gallimard, 160 p.
- ROY, Gabrielle (1977) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 396 p.
- _____ (1979) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Stanké, 397 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 137-147

Stratégies de démythification du discours idéologique dans *Alexandre Chenevert*

VINCENT L. SCHONBERGER
Lakehead University
Thunder Bay (Ontario)

Alexandre Chenevert, ce livre forcé et imposé par le succès de *Bonheur d'occasion* (Ricard, 1984), loin de rompre avec la perspective de la production littéraire antérieure de Gabrielle Roy, s'inscrit parfaitement dans le cycle de ses romans protestataires à narrateur hétérodiégétique. La romancière se fonde sur les mêmes interrogations concernant l'existence humaine, sur le même espoir de paix et de fraternité universelles, sur la même aspiration, sur un monde plus juste que le monde tragique de *Bonheur d'occasion*. Elle exploite dans son *magnum opus* les mêmes problèmes de l'existence humaine que dans son premier roman protestataire, mais d'une manière différente. Dans son premier roman «miroir» misérabiliste, toutes les composantes du texte tendent à représenter une réalité urbaine tragique. Les personnages sont associés à des personnes réelles, l'espace romanesque est décrit comme s'il s'agissait de lieux véritables, et les événements sont resitués par rapport à une chronologie progressive. Sans rendre manifeste le fonctionnement du texte comme narration, la romancière donne l'illusion de la réalité. On ne voit que très peu de tension dans le rapport que le texte entretient avec la réalité «reflétée» (Dällenbach, 1977).

Dans *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy n'établit pas avec précision l'identité de son narrateur anonyme externe. Tout ce que le lecteur sait de ce narrateur non participant, c'est qu'il raconte «l'histoire des autres», à la troisième personne, et qu'il maintient constante la distance qui sépare son point de vue de celui des personnages. Ce désengagement éthique donne l'impression que le narrateur s'efface devant l'histoire qu'il raconte et que ce sont les personnages qui la vivent. Une telle focalisation zéro permet au narrateur anonyme de cette optique panoramique de changer continuellement de position. Elle lui rend également possible la communication de certaines vérités générales, sans passer par la conscience de ses personnages. Cette technique impersonnelle, panoramique et oscillante se manifeste dès la phrase inaugurale du roman qui débute à la manière épique, c'est-à-dire in *medias res*. Dès la première phrase, le récit est projeté vers l'avant. La romancière espère emporter le lecteur dans la dynamique narrative du récit.

Soucieuse de coller le plus fidèlement possible à la réalité misérabiliste de Saint-Henri, Gabrielle Roy valorise les fonctions métanarratives du langage: surtout la fonction démonstrative, référentielle, qui présume que le langage puisse d'une certaine manière refléter dans sa structure et par celle-ci la réalité et la fonction conative dont le rôle principal est d'agir sur le destinataire. Aussi, la fonction poétique du langage, qui apporte un supplément de sens au message par le jeu de sa structure et par son exploration, se trouve-t-elle reléguée à un plan secondaire. Par conséquent, le discours du roman se déplace de la parole réflexive vers la constatation définitive, de l'écriture silencieuse à la rhétorique idéologique. Il passe, bien souvent, de la dimension verticale, paradigmatique de l'écriture littéraire, au niveau horizontal, syntagmatique de la parole journalistique (Jakobson, 1963).

Afin de persuader le lecteur de la plausibilité des événements narrés, le narrateur hétérodiégétique de *Bonheur d'occasion* n'hésite pas à recourir à des techniques rhétorico-narratives. Pour cela, il dispose de trois domaines discursifs. Aristote les appelle: l'*ithos*, le *pathos* et le *logos*. Ces trois domaines correspondent, *grosso modo*, à la focalisation de l'instance narrative, au choix paradigmatique des personnages et au récit syntagmatique des événements.

Selon Aristote, l'*ithos*, c'est l'appel à l'autorité de l'orateur. C'est l'image du moi de l'auteur comme elle est perçue par le lecteur. Dans *Bonheur d'occasion*, le problème de l'*ithos*, c'est-à-dire l'établissement de l'autorité et de l'intégrité de l'énonciateur, se pose dès la première page. La romancière ne définit pas avec précision le pacte romanesque, c'est-à-dire l'opposition qui sert à distinguer personnages focalisés et personnages interprètes. On songe, par exemple, à l'emploi de l'interrogation oratoire où l'on feint de ne pas vouloir imposer une affirmation; à l'antéoccupation où l'on présente comme siennne une question du lecteur; ou à la généralisation dans laquelle le narrateur-auteur présente comme courant quelque chose que l'on ressent personnellement. C'est ce que l'on trouve dans certains propos de Rose-Anna à Florentine: «Qu'est-ce que tu veux, Florentine, on fait pas comme on veut dans la vie; on fait comme on peut» (Roy, 1970, p. 78), ou encore dans l'exemple: «Le mariage, c'est sérieux, ma Florentine» (Roy, 1970, p. 309). Les enthymèmes renvoient autant à des stéréotypes discursifs qu'à des recettes pratiques de sémiotisation du monde et de la vie. Ces opérateurs de construction sont à la fois des recettes pratiques d'interaction et d'interlocution et ils produisent des effets d'ordre cognitif et normatif dans l'expérience.

Au lieu de fournir au lecteur un programme de lisibilité définie, Gabrielle Roy fait appel à son émotion. Le *pathos*, c'est l'appel aux émotions du public, car, dit Aristote, «l'on ne rend pas les jugements de la même façon selon que l'on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine» (Aristote, 1960, p. 77). Dans *Bonheur d'occasion*, la *mimesis* des émotions remplit non seulement une fonction persuasive mais également une fonction non rationnelle, pathétique, celle d'électriser, d'exalter, d'indigner, d'émouvoir. L'appel émotionnel sur le mode empathique est le moyen le plus sûr de susciter la sympathie du lecteur. C'est le cas de la description émouvante du visage pathétique de Rose-Anna, cette *Mater Dolorosa* face à l'argent:

Un sanglot lui vint aux lèvres [...]

– Vingt belles piasses par mois! se reprit-elle à murmurer à travers ses hoquets. Pense donc si c'est beau: vingt piasses par mois!

Sur ses joues amaigries coulaient des larmes vertes comme son visage et ses doigts noués qui paraissaient se refuser à l'argent (Roy, 1970, p. 66).

Une telle façon exagérée de présenter l'héroïsme pathétique de Rose-Anna détruit la distance psychologique entre le lecteur et le personnage. De tels appels à l'émotion sont innombrables dans *Bonheur d'occasion*. Il serait à propos de mentionner l'épisode de la petite flûte de métal, qui donnera son titre à la version anglaise du roman, *The Tin Flute*: Rose-Anna doit choisir entre la petite flûte, qui offrirait un bonheur d'occasion, peut-être ultime, au petit Daniel, et les vivres pour sa famille. Dans cette séquence, l'accumulation de situations mélodramatiques (la générosité de Florentine qui paie un repas à sa mère, le séjour du petit Daniel à l'hôpital, la visite d'Yvonne et, surtout, la vie tragique et pathétique de Rose-Anna, cette *mater dolorosa*, courageuse et exemplaire, face aux malheurs et déboires de la famille Lacasse) affaiblit la portée tragique du roman.

Afin d'obtenir l'approbation intellectuelle du lecteur, Gabrielle Roy recourt aux discours rationnels moralisateurs et exhortatifs, aux propositions logiques des maximes et des discours stéréotypés. Elle fait appel à la raison, c'est-à-dire au *logos* du lecteur, et le roman adopte le ton du prêcheur. C'est le cas du discours moralisateur de Rose-Anna qui rappelle à Yvonne que «[c]'est en aidant ses parents, tu le sais bien, qu'on sert encore mieux le bon Dieu» (Roy, 1970, p. 315), ou encore de celui de la parabole de Marthe et de Marie, où Rose-Anna, mêlant les deux personnages bibliques, précise à Yvonne: «Tu sais bien que Jésus disait que c'était Marthe qui avait choisi la meilleure part» (Roy, 1970, p. 315). Ces discours démonstratifs et rationnels à arguments irréfutables ne cherchent pas seulement à persuader. Ils cherchent, en persuadant, à secouer l'apathie, l'ataraxie du personnage, à le mobiliser, à le faire sortir de son indifférence. Ces procédures de construction ne sont pas de simples propositions affirmatives sur un monde apodictique. Elles interviennent comme des opérateurs de certitude qui court-circuitent toute autre procédure de corroboration ou d'information. S'imposant au «bon sens», comme la thèse d'une donnée incontournable, elles dressent un cadre descriptif et interprétatif qui ne peut pas être relativisé par le doute. Ces procédures de ré-inscription de la réalité dans un horizon de familiarité, qui ne sont que de véritables jeux de généralisation et d'essentialisation, permettent à l'auteur de présenter au lecteur une conception du monde qui correspond à son attente.

Gérard Genette (1969), Julia Kristeva (1969) et Paul Ricœur (1983) ont bien démontré que la vraisemblabilisation du récit joue dans le roman un rôle conatif. Elle offre à l'auteur un moyen très sûr d'atteindre le destinataire. Donner au lecteur l'impression que ses façons de concevoir le monde et ses phénomènes sont respectées garantit l'acceptation des prises de positions idéologiques de l'auteur. Ainsi, la définition du monde passe par la détermination des configurations générales, par la typification réciproque du monde, par la réassertion de la valeur de vérité du déjà-connu. Ces catégorisations typiques et ces raisonnements pragmatiques et doxiques limitent la perspective du lecteur. C'est le cas du discours socialiste d'Emmanuel, le porte-parole de l'auteur, qui affirme que «c'est l'argent qui nous tient tous au cirque derrière les barreaux» (Roy, 1970, p. 54):

[...] L'argent s'en va pour la destruction pis a se détruit elle-même. Et ben, tant mieux! Parce que l'argent, c'est pas la richesse. La richesse, c'est le travail, c'est nos bras, c'est nos têtes à nous autres, la grande masse. Et c'est c'te richesse-là qui vas rester après la guerre. Et c'est c'telle-là qui va faire vivre le monde, tous les hommes dans la justice.

[...] Un jour, faut que les comptes se règlent (Roy, 1970, p. 55).

Toute déclaration idéologique pourvoit d'une identité ceux qui s'y reconnaissent et l'adoptent pour leur vision du monde. Elle unit tous ceux qui la confessent, elle les fait communier en une communauté pourvue d'un savoir, d'un pouvoir et d'un vouloir collectifs. Comme toutes les catégorisations de la vie quotidienne, l'application des lieux communs et des maximes devient dans *Bonheur d'occasion* une opération de certitude des plus économiques et efficaces, des plus fiables et sécurisantes.

Une telle technique de reprise et de réitération des mythèmes et des idéologèmes n'est véritablement qu'une stratégie interactionnelle employée par l'auteur-narrateur afin de transmettre ses sentiments à un narrataire-lecteur, tout en introduisant verbalement et émotionnellement le récepteur dans le domaine de ses expériences. Ces stratégies de rencontre intersubjective jouent un rôle important dans la structuration du discours du roman. Elles permettent à l'auteur d'établir des rapports directs avec son interlocuteur, d'exprimer ses attitudes dans un discours stéréotypé cité, de répercuter verbalement ses expériences, de communiquer ses intentions et de se servir du

langage afin de se révéler. Ainsi, l'acte de discours qui énonce le *topos* commun ouvre un horizon de l'entre-nous, un véritable *koinos topos*, un véritable «lieu de tout le monde» dont aucun interlocuteur n'a le droit de se déprendre. La romancière vise à entremêler dans son discours romanesque le cognitif et l'affectif, à atteindre la compréhension du destinataire par l'entremise de sa participation. En assimilant la dimension contestataire de son œuvre à la réalité contestée, elle traduit son idéal d'un monde plus juste, plus humain et plus égalitaire en termes conventionnels. Si elle s'oppose au *statu quo* au niveau thématique, cette opposition est annulée par la forme linguistique de ses séquences verbales stéréotypées qui s'inscrivent parfaitement dans le langage concret, univoque et anti-dialectique de l'information. Par conséquent, la concrétisation et la fonctionnalisation du langage militent contre la différenciation de sens, contre la conscientisation critique, contre la pensée dialectique, contre la véritable recherche du sens et de la connaissance.

Dans *Alexandre Chenevert*, c'est la tension inverse qui prédomine. Gabrielle Roy remet en question le code narratif de son roman «miroir» qu'est *Bonheur d'occasion*. Durant son deuxième séjour en France (1947-1950), c'est-à-dire à l'époque de la conception d'*Alexandre Chenevert*, la romancière redécouvre la littérature. Elle découvre que la littérature n'est pas un système mythique, communiquant à travers une forme déjà pleine (le langage littéraire) une certaine réalité idéologique, que le discours littéraire n'a pas pour but d'exprimer une idée fixe de la réalité mais plutôt de la signifier en l'explorant, en l'interrogeant, en la démythifiant.

Dans son second roman montréalais, la romancière se sert des éléments de la représentation pour dévoiler le fonctionnement du texte, afin de nous montrer que le texte n'existe pas à l'avance, qu'il est production de sa propre réalité. En effet, il ne s'agit pas tant dans *Alexandre Chenevert* de la création de l'illusion d'une réalité objective que de l'exploitation des éléments de l'histoire pour bloquer cette référence initiale à la réalité, pour poser «à l'intérieur du texte le problème même de son fonctionnement» (Rossum-Guyon, 1972, p. 415). En vérité, ce n'est pas l'anecdote qui fait défaut dans ce roman réfléchi, «existentialiste». Ce sont plutôt son caractère de certitude, sa tranquillité et son innocence qui sont mis en question (Robbe-Grillet, 1973). Renonçant à accréditer l'idée d'une plénitude du

sens et d'une signification totalisante du monde, la romancière n'hésite pas à récupérer, au profit du texte et de son exploration, les éléments de la représentation; à percevoir le texte comme un travail d'écriture; à utiliser les éléments de l'histoire d'Alexandre selon un processus d'auto-représentation, de mise en abîme, afin de contester la référence que l'histoire tentera d'imposer. Sa technique de dédoublement du discours citationnel consiste soit à agglutiner le discours du narrateur à la parole des autres, soit à substituer son discours à celui d'un sujet anonyme indéterminé, soit à supprimer le discours de l'autre par l'emploi des points de suspension. Comme le souligne bien Françoise van Rossum-Guyon (1972), l'élaboration d'une nouvelle logique à partir de la double contrainte du mot à mot, l'insertion littérale des textes anciens ou contemporains, littéraires ou paralittéraires, qui sont soumis au travail de l'écriture, la multiplication des mises en abîme, la réflexion sur la problématique de l'écriture, tous ces procédés d'écriture ont en commun de décentrer l'intérêt de l'histoire racontée vers le fonctionnement global du texte, en mettant à nu le procès de son énonciation. C'est le cas des propos de l'abbé Marchand qui essaie de reconverter Alexandre à l'hôpital:

– Il faut aimer Dieu; c'est le premier des commandements. Allons, cessez de vous tracasser. Il suffit de penser, de dire: "Mon Dieu, je vous aime..."

[...]

Suffisait-il de dire la chose ou ne devait-elle pas jaillir du cœur? [...] (Roy, 1979, p. 327-328)

Afin de dévoiler la discordance de ces codes socio-culturels, la romancière applique au domaine des idées-concepts les principes d'une modalité particulière polyphonique, celle de la réflexivité; un mode de réfutation antagonique qui, selon Freud (1934), opère par dénégaration. Le glissement axiomatique vers la négativité de ce procédé antithétique fait reconnaître au lecteur les incongruités dans l'esprit des personnages, incompatibilités que ceux-ci se révèlent, le plus souvent, impuissants à identifier.

Afin d'échapper au poncif, Gabrielle Roy recourt à l'usage de la technique du collage textuel, un modèle pictural de l'écriture qui dissocie les stéréotypes socio-culturels par la différenciation formelle, par la visualisation d'un autre langage, d'une autre écriture, celle des annonces publicitaires. La romancière prend ses distances vis-à-vis ce langage sclérosé,

stéréotypé et incongru et discrédité par une analogie linguistique tout ce qui est directement «voulu» et sérieusement proposé dans ces discours à persuasion dissimulée qu'elle tient pour conventionnels et faux, pour une réalité fabriquée et inadéquate. C'est le cas des inscriptions appellatives en majuscules à la Banque d'économie où, selon la bonne conscience presbytérienne, religion et prospérité sont placées «sur le même plan honorable»:

DONNONS AU TRAVAIL
TOUTE L'ÉNERGIE DE NOS BRAS.
APPLIQUONS NOTRE VOLONTÉ
À SUIVRE LE CHEMIN
QUE NOUS MONTRE LA RELIGION.
PUISONS NOTRE FORCE
DANS L'ESPRIT DE SACRIFICE
ET D'ÉCONOMIE.
LA PROSPÉRITÉ ET LE BONHEUR
RÉCOMPENSERONT NOS EFFORTS (Roy, 1979, p. 39).

Ces énoncés isolés sont extraits de leur contexte énonciatif originel. Recommandés à l'attention spéciale du lecteur par l'isolement scriptuaire de la ponctuation narrative des majuscules, ces énoncés de mimétisme graphique s'affichent plutôt comme reproductions d'un déjà-dit que comme signes à déchiffrer, comme choses plutôt que comme mots. Cités au présent, ces discours décontextualisés suggèrent le «recueillement» des voix qui y alternent. Confronté par la superposition de ces deux voix à l'intérieur d'un seul et même texte, le lecteur perçoit que le discours socio-politico-économique cité est en relation parataxique avec la narration. La narration, à son tour, devient le lieu suspect et équivoque de deux discours, de deux codes parallèles où l'auteur tâche d'organiser et de maintenir une séparation radicale entre un texte et le discours qu'il soutient. C'est donc de ce rapport dichotomisé avec cette autre unité textuelle que ce signe global, ce signe-texte, reçoit sa signification nouvelle. La romancière superpose et oppose à l'intérieur de ces discours socio-culturels deux consciences linguistiques: celle qui est à représenter, le langage des affaires, en image, et celle qui la représente, la conscience du styliste, qui projette sur ce code mis en valeur et «étranger» un éclairage nouveau. Par ce procédé de distanciation esthétique, un véritable *Verfremdungseffekt* dans le sens brechtien, elle dégage ces discours familiers de leur contexte socio-politico-économique normatif afin de les investir d'une signification nouvelle,

implicite, mais non formulée. Par conséquent, le discours représenté n'est plus un simple signifié, il devient lui-même signifiant de l'intention structurante et contestataire de l'auteur. Tout en donnant à l'œuvre une coloration ironique de fond, cette oraison de silence enfreint deux lois narratives: celles de la sincérité et celle de la non-contradiction. Elle synthétise, à la fois, les éléments disparates d'un acte illocutoire et d'un acte perlocutoire. Comme le souligne bien Antoine Compagnon, le discours citationnel «suppose que quelqu'un s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent» (Compagnon, 1979, p. 38). Par l'exploitation des frontières du récit à l'intérieur de ce travail particulier non innocent de dédoublement textuel, la romancière réduit la parole ordinaire citée à un code figé, vidé de sens, à un pur élément phatique qu'on ne peut plus prendre au sérieux. L'objectif de Gabrielle Roy est non pas de présenter au lecteur un «modèle» de la réalité, mais une combinatoire ouverte d'opérations réflexives par lesquelles la réalité peut être contemplée. Dévoilant la disparité entre une image fermée du monde et une conception plus large de sa vérité demi-cachée, le «miroir» déformant de la citation devient un auxiliaire du savoir «objectif» des discours familiers, un indispensable adjuvant de la sagesse. Le lecteur est donc appelé non seulement à comprendre le sens latent de l'histoire d'Alexandre ou à décrypter les signaux, mais aussi à collaborer à la reconstruction du sens, à examiner le jeu subtil entre le «dit» et le «non-dit», à effectuer un balisage des signifiants énoncés, qui seront aussitôt désavoués et réinterprétés.

En effet, il n'est pas tellement question dans *Alexandre Chenevert* de la manifestation d'un autre texte mais de l'intégration d'une série de discours monadologiques, transparents, monosémiques, anti-dialectiques et anti-critiques, qui expriment l'univers dans sa totalité, dont l'ensemble tout entier constituerait la réalité mais, plutôt, d'une interdiscursivité polyfonctionnelle qui cherche à explorer, à rendre compte d'un ensemble de discours socio-culturels divers. Le «travail du texte» (Kristeva, 1969, p. 79) consiste justement à poser au début le non-sens de ces discours socio-culturels, afin d'y introduire, par suite de son activité perceptive même, la plénitude de sens requise. Ce que le roman raconte, l'écriture le réalise à nouveau. Le récit du roman, devient différence, instauratrice du savoir, mais instauratrice d'un savoir socio-culturel déjà su.

Alors que dans *Bonheur d'occasion* les discours standardisés et doxiques sont utilisés comme espace culturel de médiation symbolique, ils acquièrent dans *Alexandre Chenevert*, à partir d'une pratique de désémiotisation et de resémiotisation, une dimension créative. Affranchis des principes de vérification, de non-contradiction et d'objectivation, qualités qui caractérisent le discours socio-politique monosémique, ils invitent le lecteur à les enrichir, à les modifier à chaque instance d'appropriation. Gabrielle Roy ne les appréhende plus sous un angle exclusivement cognitif ni dans une opposition vrai-faux ni comme le lieu d'un savoir figé, réitéré et collectif. Valorisant avant tout leur aspect ouvert et flexible, leur capacité d'innovation et de manipulation, elle les considère dans une perspective sémiotique, comme un procédé génératif de resémiotisation. Les myèmes et les idéologèmes correspondent moins à une connaissance objectivée du monde qu'à une appropriation d'un savoir circonstanciel dans le *hic et nunc* de la communication intersubjective littéraire. Au lieu de véhiculer un savoir doxique monosémique, les phrases toutes faites d'*Alexandre Chenevert* sont productrices de nouvelles significations. Elles deviennent les véhicules d'un savoir ouvert, d'un savoir flou, d'un savoir flexible qui s'offre à l'élaboration et à l'appropriation du lecteur. Ce qui compte véritablement, ce n'est pas leur contenu cognitif logique vrai-faux, mais leur flou sémantique qui leur permet de fonctionner comme opérateurs d'échange, d'arriver à un niveau de généralité qui permet à chacun des interactants d'interpréter ces constructions figées à sa manière, tout en gardant des positions différentes, tout en respectant la marge de créativité de l'auteur et du lecteur. À l'opposé du principe de classification et d'ordonnement du monde de *Bonheur d'occasion*, les myèmes et les idéologèmes constituent dans ce grand roman «existentialiste» une technique d'organisation dynamique et figurative, une programmation narrative, une alchimie poétique interne qui permet au lecteur non seulement de se souvenir d'un condensé de notions générales relatives à la vie quotidienne, mais même d'un peu plus, de se servir de sa mémoire créative et de découvrir ce qu'il ne savait pas encore. Comme le souligne bien la grande romancière dans «Jeux du romancier et lecteurs»: «Il n'y a rien de plus utile, de plus magnifique à accomplir en ce monde que de nous éveiller ainsi à tout ce que l'habitude nous cache» (Gagné, 1973, p. 269).

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE (1960) *La rhétorique* (tome I), Paris, Les Belles Lettres, 143 p.
- COMPAGNON, Antoine (1979) *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 414 p.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977) *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 247 p.
- FREUD, Sigmund (1934) «La dénégation», *Revue française de psychanalyse*, vol. 7, n° 2, p. 174 et 176.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GENETTE, Gérard (1969) *Figures II*, Paris, Seuil, 293 p.
- JAKOBSON, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 260 p.
- KRISTEVA, Julia (1969) *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 379 p.
- RICARD, François (1984) «La métamorphose d'un écrivain: essai biographique», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 441-455.
- RICŒUR, Paul (1983) *Temps et récit*, Paris, Seuil, 319 p.
- ROBBE-GRILLET, (1973) *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 183 p.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van (1972) «Conclusions et perspectives», dans RICARDOU, Jean et ROSSUM-GUYON, Françoise van (dir.) *Nouveau roman: hier, aujourd'hui* (tome 1), Paris, Union générale d'éditions, p. 399-426.
- ROY, Gabrielle (1970) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Beauchemin, 345 p.
- _____ (1979) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Stanké, 397 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 151-168

***La détresse et l'enchantement:* autobiographie et biographie d'artiste**

MARIE FRANCŒUR
Université Laval
Sainte-Foy (Québec)

*«Quand donc ai-je pris conscience pour la
première fois que j'étais, dans mon pays,
d'une espèce destinée à être traitée en
inférieure?»*

Gabrielle Roy (1984, p. 11)

Qui ne connaît la nature, la fonction, la force de représentation et de signification d'un incipit? On se rappelle le célèbre préambule aux *Confessions*: «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur» (Rousseau, 1962, p. 5). L'incipit de Rousseau, connu dès 1778, soit quatre ans avant la publication des *Confessions*, souleva l'ire de nombreux lecteurs, notamment Laharpe, qui virent en l'assertion du «Citoyen de Genève» la marque d'une «arrogance insensée» (Rousseau, 1962, p. 1231, note 2). Horace Walpole, le correspondant et l'ami de madame du Deffand, n'hésitait pas à le qualifier de «délire calculé», y discernant de «l'arrogance dans l'humiliation de soi-même, une confession qui se tourne en bravade» (Rousseau, 1962, p. 1231, note 2). L'assertion initiale, pas plus que les *Confessions*, ne furent donc sans effets signifiés. Enfin, cet autre incipit célèbre, éloquent

dans son laconisme: «Aujourd'hui, maman est morte (Camus, 1957, p. 7). Gabrielle Roy eût pu écrire ce constat fatidique tant la relation exceptionnelle qu'elle entretenait avec sa propre mère marque de son sceau toute son écriture autobiographique, mais il est plutôt d'un auteur du XX^e siècle qu'elle appréciait particulièrement. Elle se reconnaissait des affinités profondes avec ce Français d'Algérie dont l'histoire allait faire un apatride et qui, au dire de Jacques Ferron (1973), avait écrit un livre prémonitoire sur un Algérois devenu étranger dans son pays, quelques années – dès 1942, en fait – avant la guerre d'Algérie et le départ des siens. La déclaration du personnage principal et narrateur de *L'étranger* a trait à l'événement définitif qui fait de Meurseault à jamais un étranger errant parmi les vivants... ou les morts-vivants. Sans l'ombre d'un doute, Gabrielle Roy voulut-elle que l'incipit de *La détresse et l'enchantement* fût une question, une question à laquelle elle jugeait impérieux d'apporter une réponse, sa réponse, avant de mourir: «Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure?» (Roy, 1984, p. 11)¹.

Diverses théories, on songe évidemment à celle des actes de langage ou encore à la sémiotique issue de la logique formelle des signes de Charles Sanders Peirce, nous ont remis en mémoire, s'il était nécessaire, la dimension pragmatique du langage. Nous savons désormais que la déclaration, l'assertion, la question, entre autres, sont des actes de langage complets. Nous sommes capables de distinguer entre tous les effets signifiés que ces actes peuvent produire, ces effets qui sont de l'ordre de l'activité mentale et ont pour résultat la compréhension ou la non-compréhension des messages ainsi énoncés et ces autres effets qui sont de l'ordre de l'activité dans ce que nous sommes convenus d'appeler le réel, dans l'activité même la plus physique. Les lecteurs de Rousseau ont compris, dans une certaine mesure tout au moins, l'intention qui animait l'auteur au moment où il rédigea l'incipit à ses *Confessions*. L'effet illocutoire visé par ce dernier fut donc atteint. Ceux qui prirent la plume, comme Laharpe et Walpole, pour dénoncer son arrogance et son esprit de bravade, nous apprennent *ipso facto* que l'incipit eût aussi ses effets perlocutoires, des effets qui modifièrent concrètement et pour longtemps l'environnement dans lequel le livre de Rousseau allait dorénavant s'insérer. La question que pose en incipit l'auteur de *La détresse et*

l'enchantement eût-elle, elle aussi, ses effets signifiés? Continue-t-elle de produire des effets illocutoires et perlocutoires? Nous pouvons et devons même le supposer. Les règles du jeu de société que nous apprenons tous à jouer lorsque nous nous insérons dans l'immense réseau de communication qu'est notre vie au sein d'un groupe humain, des règles qui modèlent notre comportement, font en sorte que nous ne puissions laisser une question sans réponse. Certes, ne pas répondre est un signe d'impolitesse, mais c'est aussi, indépendamment de la volonté de la personne qui adopte ce comportement, un acte de langage, une réponse. Le premier axiome de la théorie de la communication ne nous apprend-il pas qu'on ne peut pas ne pas communiquer?

Une question ne pouvant demeurer sans réponse, l'incipit de *La détresse et l'enchantement* instaure une communication qui, pour être moins manifestement interactive dans sa forme que les célèbres «dialogues» du *Rousseau juge de Jean-Jacques*, par exemple, n'en demeure pas moins un échange entre deux personnages, l'un interrogeant l'autre qui devra fournir une réponse. Mais à qui donc la question de l'auteur s'adresse-t-elle? À nous tous, lecteurs, puisqu'il s'agit d'un livre publié... Mais encore? Au premier acte de langage de *La détresse et l'enchantement* correspond le dernier, qui est aussi le paragraphe terminal du livre, un paragraphe d'une concision lapidaire, car il tient en une seule phrase: «L'oiseau pourtant, presque dès le nid, à ce que l'on dit, connaît déjà son chant» (p. 505). Une ultime réflexion qui peut sembler une solution de continuité au regard de la question initiale, comme si la narratrice de l'autobiographie avait tenté d'esquiver l'inéluctable réponse. Pourtant, entre les deux actes de langage se déploie l'espace textuel de la réponse. Elle se fait en l'occurrence récit, déclaration, assertion.

L'expression *parler pour parler* n'a de signification que parce que nous faisons généralement tout le contraire, même quand nous prétendons soustraire momentanément notre activité de communication à la responsabilité qu'elle suppose toujours de la part de ceux qui s'y livrent. *Écrire pour écrire* est tout aussi dénué de signification... même quand il s'agit, par exemple, de la rédaction d'un journal intime destiné à disparaître aussi irrémédiablement que son auteur, sans laisser aucune trace. On écrit pour soi d'abord, pour un être à la fois

semblable et déjà différent, puisqu'un décalage s'imisce toujours entre le moment où *J'écris* et celui où *Je me lis*, où je deviens au sens le plus littéral du terme, ma propre postérité, car je m'engendre par mon acte d'écriture. L'acte² d'écriture autobiographique répond à une fin; si les modes d'expression de cette fin ont pu varier au cours des trois derniers siècles au point où la poétique distingue maintenant plusieurs formes littéraires d'écriture autobiographique, dont notamment les mémoires et l'autobiographie proprement dite, comme le fait Gabrielle Roy qui a choisi, elle, d'écrire son autobiographie plutôt que ses mémoires, il n'en reste pas moins que nous ne pouvons plus croire que l'auteur qui s'adonne à cette forme d'écriture ne cherche qu'à laisser libre cours à l'expression de sa subjectivité et à la manifestation des aspects les plus particuliers, les plus intimes parfois, de sa personnalité. Gabrielle Roy, par sa question: «Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure?», et par la réponse qu'elle y apportera, n'entend ni faire état d'un sentiment personnel d'infériorité ni se libérer des aigreurs et des frustrations inhérentes à la condition de tout membre d'une collectivité nationale ramenée au rang de minorité ethno-linguistique. Son acte autobiographique ne relève d'ailleurs pas d'une intention de dénoncer une situation d'injustice dont sa vie offrirait un exemple patent non plus que de celle de plaider pour l'avancement des siens. Ce propos serait davantage celui d'une révolutionnaire, et une Gabrielle Roy révolutionnaire serait à coup sûr un personnage plus fictif que ceux de ses romans. Son aversion pour l'activité politique clandestine de son amant Stephen, qui ne tenait pas qu'à la nature intransigeante de la passion amoureuse n'admettant aucun partage, en dit long sur les choix qui gouvernèrent l'orientation de sa vie personnelle et, plus encore, sur ceux qui présidèrent à sa vie d'artiste.

D'ailleurs, eût-elle donné à son autobiographie une fin polémique, l'incipit de *La détresse et l'enchantement* serait une question de la nature de celle posée par un juge ou un interrogateur (Searle, 1972), et l'information recherchée, différente de celle que nous trouvons dans le livre. Gabrielle Roy interroge Gabrielle certes, mais elle cherche plutôt à connaître celle qu'elle fut, celle qu'elle est devenue, celle qu'elle sera au terme de l'aventure, quand elle aura fourni à son double, l'écrivain, l'information que ce dernier voulait. Nous, lecteurs,

sommes conviés, à titre de témoins, à participer au dialogue entre les deux phases d'un *ego*³, plus précisément entre les phases successives d'un *moi* qui se constitue sous nos yeux dans son acte même d'écriture autobiographique. L'auteur de *La détresse et l'enchantement* était parfaitement conscient de la nature et du propos de cette curieuse rencontre:

Je peux parler d'elle sans gêne. Cette enfant que je fus m'est aussi étrangère que j'aurais pu l'être à ses yeux, si seulement ce soir-là, à l'orée de la vie comme on dit, elle avait pu m'apercevoir telle que je suis aujourd'hui. De la naissance à la mort, de la mort à la naissance, nous ne cessons, par le souvenir, par le rêve, d'aller comme l'un vers l'autre, à notre propre rencontre, alors que croît entre nous la distance (Roy, 1984, p. 80).

L'échange se déroule entre le *moi lecteur* de Gabrielle Roy et le *moi auteur* du récit autobiographique, celui qui écrit *JE*; en l'occurrence, *JE* s'adresse à *TU*, l'entretenant d'elle, la jeune fille pauvre de la photographie, la diplômée de douzième année de l'école française de Saint-Boniface, à jamais figée dans le temps et dans l'espace, déjà *morte* pour tout dire... Le mouvement de l'autobiographie s'ordonne du présent vers le passé diront spontanément les lecteurs. Gabrielle Roy sait qu'il en va bien autrement, qu'il ne suffit pas de regarder en arrière. Le mouvement de l'autobiographie va inexorablement de l'avant, comme celui de tout autre acte d'écriture, ne convoquant le passé que pour mieux affronter l'avenir, pour mettre au monde ce qui n'est pas encore soi et qui le deviendra. «De la naissance à la mort, de la mort à la naissance», la continuité de la conscience naît d'une suite de ruptures, de passages du moi au non-moi, du non-moi au moi. Non seulement la narratrice de l'autobiographie cerne-t-elle le mouvement de va-et-vient entre ce qui fut et ce qui sera, mouvement qui caractérise son écriture, comme nous venons de le voir, elle en définit elle-même explicitement le propos: «Je m'en allais loin dans le passé chercher la misère dont j'étais issue, et je m'en faisais une volonté qui parvenait à me faire avancer» (p. 31). Plusieurs *passages* narratifs⁴ – le mot passage est à entendre en son sens littéral d'action de passer, de se rendre d'un lieu à un autre, et en son sens figuré de fragment très bref d'un livre; en l'occurrence, il s'agit de l'autobiographie – illustreront donc d'une manière saisissante ces poussées de la volonté galvanisée qui amènent chaque fois l'héroïne pantelante, encore toute meurtrie et frémissante comme un

nouveau-né ou «un oiseau tombé sur le seuil» (p. 245) au delà de l'épreuve, au delà de toutes paroles même, enrichie cependant d'un savoir qui attendra que l'autre, son double, la narratrice de l'autobiographie, puisse lui donner une expression artistique adéquate.

Car mettre sous forme de récit sa propre vie, c'est instaurer dans ses souvenirs un ordre qui n'est plus celui de la simple chronologie des faits et gestes individuels ou des événements de la grande et de la petite histoire auxquels on ne peut manquer d'être mêlé de près ou de loin. Mettre sa vie en ordre, et c'est précisément ce qu'entreprend Gabrielle Roy vers 1976, dans la dernière période de son existence qui correspond au temps de la rédaction de *La détresse et l'enchantement*, c'est, malgré un étonnement qui confine à la peur et que cause à la narratrice le surgissement irrépressible de ses souvenirs qui «viennent, se tenant si bien, comme une interminable laine» (p. 69), y voir une logique que seul un regard nouveau peut instaurer, sait créer. Écrire sa vie devient alors pour cette nouvelle Parque fileuse l'occasion et le moyen d'une naissance, une naissance à soi, comme l'est toute prise de conscience. Le célèbre mémorialiste à qui Marguerite Yourcenar prête sa voix, l'empereur Hadrien, le savait, lui qui ne craignait pas d'affirmer à l'encontre de la fiction politique voulant qu'un empereur romain naisse à Rome: «Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même» (Yourcenar, 1974, p. 43).

La question initiale ne s'adresse donc pas à l'enfant qui nous apparaît au début du livre, minuscule point en mouvement dans l'espace-temps, saisi dans une première image aussi percutante à sa manière que ne l'est l'incipit. Gabrielle, l'enfant qui franchit à l'aller et au retour le pont Provencher, ce passage entre deux mondes, entre deux cultures, l'enfant chez qui deux moi collectifs se heurtent de plein fouet, serait incapable de fournir une réponse. D'où le dubitatif commentaire de l'auteur, qui suit immédiatement la question sans apporter pour lors une réponse: «Ce ne fut peut-être pas, malgré tout» (p. 11). Pourtant le regard de l'enfant, déjà, ne manque pas d'intelligence... «Il existe un lien, de nature, si l'on peut dire, entre le voyage et l'autobiographie» (Didier, 1988, p. 95), faisait remarquer Béatrice Didier dans un article au titre révélateur, «Voyage et autobiographie chez Marguerite Yourcenar». Le lien, manifeste aussi

chez Gabrielle Roy dans un récit à forte teneur biographique et autobiographique⁵, *La montagne secrète* (Roy, 1974), s'affirme tout au long de *La détresse et l'enchantement*. Le voyage, qu'il faut bien distinguer de l'errance avec laquelle il se confond parfois, puisque l'errance peut avoir un but inconscient, ou le voyage, un but avoué mais aussi évanescent qu'un mirage et qui disparaît au moment où le voyageur croit l'atteindre, est une naissance à soi et au monde, à soi et à l'autre dans sa différence, cet autre qui peut n'être que soi-même dans un moment différent. Ainsi, le voyage est toujours, d'une certaine manière, une expérience initiatique.

L'âme voyageuse, telle que l'incarne d'ailleurs aux yeux de la narratrice de l'autobiographie sa mère, Mélina Landry, est «disponible au monde entier» (p. 12). Heureuse disposition... car les va-et-vient de la mère et de l'enfant entre Saint-Boniface et Winnipeg constituent d'authentiques *dépaysements* au sens le plus littéral du terme. L'auteur de l'autobiographie reconnaît avoir ressenti ce départ comme un délaissement de ses points de repère habituels, sensation qu'évoque justement le premier moment d'un voyage, mais aussi comme un délestage de soi en «laissant derrière nous», écrit-elle, «notre petite ville française pour entrer dans Winnipeg, la capitale, qui jamais ne nous reçut autrement qu'en étrangères» (p. 11). Cette perception d'étrangeté et surtout d'extranéité, «[c]ette sensation de dépaysement» (p. 11), l'écrivain croit qu'elle stimula son imagination, aiguïsa son regard, l'entraîna à l'observation. Quoi qu'il en soit, de ces voyages qui lui permettaient «de pénétrer, à deux pas seulement de chez [elle], dans le lointain» (p. 11), l'enfant, elle, rapporte une ample moisson de sensations, de sentiments, de souvenirs, qui ne furent pas tous désagréables. «C'était donc en riches, toutes les possibilités d'achat intactes encore dans nos têtes, que nous traversions le pont» (p. 12). La mère et l'enfant sont surtout riches encore de «l'aptitude au bonheur qui échoit à l'âme voyageuse» (p. 12). Elles s'en aillaient alors «au pas, le regard ici et là, l'esprit où il voulait, la pensée libre» (p. 11). Elles étaient «presque toujours animées par un espoir et d'humeur gaie» (p. 11). Le moi de l'enfant et celui de la mère sont en parfaite symbiose, indistinct l'un de l'autre pour ainsi dire, tant ils se perdent dans une communauté de sentiments et de rêve. Tout est encore possible, tout est à venir au premier moment du voyage. Le moi qui s'accroîtra de l'expérience nouvelle n'y est encore que virtualité. Et cela, malgré tout, est plus vrai de

l'enfant que de la mère. «L'enfant, c'est l'innocence et l'oubli, un recommencement, un jeu, une roue qui roule d'elle-même, un premier mouvement, le don sacré de dire oui» (Camus, 1951, p. 97), écrivait Nietzsche dont Camus voulut retenir la leçon d'«affirmation absolue». L'affirmation du moi, son élaboration même dans ce qui le distingue et le caractérise, passe par l'affrontement avec le non-moi. On n'accède à la conscience de soi, on ne naît à l'existence, que par le choc avec la dure réalité. Pour Mélina et Gabrielle, à l'aller, le passage du pont Provencher se fait dans l'euphorie du rêve et de l'avenir riche de toutes ses possibilités imaginées,

[m]ais aussitôt après s'opérait en nous je ne sais quelle transformation qui nous faisait nous rapprocher l'une de l'autre comme pour mieux affronter ensemble une sorte d'ombre jetée sur nous [...] (Roy, 1984, p. 12)

Affronter n'est qu'un des termes polémiques d'une suite dont l'énumération serait trop longue et par lesquels l'auteur exprime le choc entre rêve et réalité, entre les deux villes aux extrémités du pont Provencher, entre «notre petite ville française» (p. 11) et «la grande ville» (p. 12), qui est «une arrogante nous intimidant» (p. 12), mais aussi entre «nous» et eux, ces «étrangers les uns chez les autres» (p. 13) qui forment la population de la capitale. Plus que l'issue des actions sporadiques d'affirmation d'un moi collectif tentées par Mélina, ce qui fascine la narratrice de l'autobiographie et ce qu'elle essaie tout au long du premier récit de saisir, c'est la nature de cette «sorte d'ombre jetée sur nous» (p. 12), toujours ressentie en prenant pied sur le sol de la capitale, ou plus exactement au moment où la mère et l'enfant perdaient pied et que leur malaise allait s'accroître. Car, «[l]e malaise nous venait aussi de nous-mêmes» (p. 13), écrit Gabrielle Roy.

On songe à Proust et aux trois mouvements de l'analyse autobiographique se déployant à travers le long cycle narratif d'*À la recherche du temps perdu*. Le passage du pont Provencher, revécu par la mémoire affective de l'enfant et par la mémoire volontaire de l'auteur, joue ici un rôle semblable à celui de la célèbre Petite Madeleine dans le retour au moi de surface du pavillon de Combray chez Proust. Cette méthode est employée par l'auteur de *La détresse et l'enchantement* afin d'analyser ce sentiment éprouvé depuis si longtemps qu'il semble s'être déposé à une profondeur de conscience telle qu'il échappe aux

frontières mêmes de l'être individuel. Un moi, s'agisse-t-il de celui d'un enfant, n'est d'ailleurs jamais si neuf, si inentamé, qu'il ne comporte des réminiscences, des ressouvenirs: «tout a déjà été vécu et revécu des milliers de fois par les disparus que nous portons dans nos fibres, tout comme nous portons en elles les milliers d'êtres qui seront un jour», confiait Marguerite Yourcenar aux lecteurs de la postface d'*Anna, Soror...* (Yourcenar, 1981, p. 105). Les incidents de parcours dont Gabrielle Roy retrouve par la mémoire affective le souvenir, le français, par exemple, que sa mère et elle parlent à voix de plus en plus basse, au fur et à mesure où des curieux se retournent sur leur passage, la guideront vers des éléments de réponse à la question de l'incipit: «Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure?». La narratrice de l'autobiographie fait alors ce constat surprenant:

[...] Cette humiliation de voir quelqu'un se retourner sur moi qui parlais français dans une rue de Winnipeg, je l'ai tant de fois éprouvée au cours de mon enfance que je ne savais plus que c'était de l'humiliation [...] (Roy, 1984, p. 13)

Ce sentiment pour lors sans nom que la mère et l'enfant combattent du mieux qu'elles peuvent, souvent par des moyens dont elles comprennent obscurément qu'ils sont si dérisoires qu'il leur en vient des fous rires inextinguibles, Gabrielle Roy ne parviendra pas à l'identifier par une *illumination*⁶ soudaine. De leur maison de la rue Deschambault, «gardienne de notre vie à la française au sein du pêle-mêle et du disparate de l'Ouest canadien» (p. 16), de cette bastide familiale, elle écrira en guise de conclusion au premier chapitre, celui qui retrace le premier mouvement de sa *naissance* à la conscience de soi:

Toujours nous revenions vers elle comme d'un voyage qui nous aurait secouées. Pourtant ce ne sont pas ces voyages de Saint-Boniface à Winnipeg, si éclairants fussent-ils, qui m'ouvriraient enfin pleinement les yeux sur notre condition, à nous Canadiens français du Manitoba [...] (Roy, 1984, p. 17)

Il lui faudra revivre ce sentiment dans une situation analogue et le mettre en rapport avec les circonstances d'autrefois pour pouvoir enfin commencer à le nommer. C'est là le deuxième moment de l'analyse autobiographique.

L'importance d'une telle prise de conscience est capitale. La réponse à la question initiale en dépend. Aussi Gabrielle Roy ne craint-elle pas de projeter son regard loin en avant, ou loin en arrière, selon qu'on adopte le point de vue de la narratrice ou du personnage principal de l'autobiographie, afin de livrer à son public lecteur, par anticipation et entre parenthèses, la conclusion de l'expérience initiatique:

[...] (Plus tard, quand je viendrais à Montréal et constateraï que les choses ne se passaient guère autrement dans les grands magasins de l'ouest de la ville, j'en aurais les bras fauchés, et le sentiment que le malheur d'être Canadien français était irrémédiable.) (Roy, 1984, p. 15).

Sans doute nous faut-il lire ce fragment de texte entre parenthèses comme une information à mettre en réserve, un matériau qui nous est nécessaire afin que nous puissions participer à une expérience initiatique encore à venir, car, sa révélation faite, révélation essentielle en ce qui a trait au moi collectif, l'auteur semble délaïsser cette avenue, préférant mettre en lumière une matière autobiographique plus étroitement personnelle, le sentiment d'infériorité de sa propre mère et son désir de se voir consolée par la réussite sociale de ses enfants. La composante collective du moi n'est pas tout à fait oblitérée cependant; de la détresse et de l'humiliation de sa mère, l'enfant a tiré l'inéluctable leçon: «Ce serait à moi, l'esprit agile, la tête pas encore toute cassée par de constants calculs, de me mettre à apprendre l'anglais, afin de nous venger tous» (p. 15).

La séquence des récits de l'autobiographie permettra à Gabrielle Roy de mieux cerner par l'activité d'analyse proprement dite ce qui est, à ses yeux, la caractéristique de son destin, la qualité *sui generis* de sa vie et de celle des siens, caractéristique qu'elle a fini par nommer dans *La détresse et l'enchantement*. Le sentiment que le malheur d'être Canadien français était irrémédiable, cette malédiction que l'auteur a commencé par décrire comme une «sorte d'ombre jetée sur nous» (p. 12), devient, dès le deuxième chapitre, une ombre portée. La détresse n'est jamais si intime qu'elle isole tout à fait l'enfant Gabrielle. Au sortir du cabinet du médecin, alors que la mère s'avoue abattue, elle confie à la fillette: «C'est vrai que le malheur nous poursuit depuis longtemps. Il faudrait sans doute remonter bien loin pour en connaître la cause. C'est une longue

histoire» (p. 24). Ce prologue dont la grandeur tragique évoque les plaintes de l'Hécube des *Troyennes* (Euripide, 1959), amène une demande prévisible chez une enfant aussi portée au rêve que l'était l'écrivain en devenir, pour qui les histoires étaient déjà «amies, même au plus creux de la désolation» (p. 24). Alors «[r]aconte» (p. 24), demande la petite Gabrielle. Ainsi, de l'amer récit de Mélina naîtra, malgré tout, l'enchantement:

Car, soudain, nous étions rejointes dans la rue paisible par une quantité de nos gens aux peines depuis longtemps mortes et qui pourtant revivaient en nous. En écoutant maman, j'eus la curieuse impression que notre détresse avait rappelé à nous des centaines d'êtres et qu'à présent, dans la rue déserte, nous allions ensemble, eux peut-être consolés de nous trouver attentives encore à leurs vies écoulées, et nous, de ne pas nous retrouver toutes seules (Roy, 1984, p. 24).

Mélina, par son «récit de malheurs anciens» (p. 24), inscrit sa fille dans une lignée, celle de ses ascendants maternels d'abord, les Landry d'Acadie. Le malheur actuel de la famille, leur détresse de pauvres gens, incapables à toutes fins utiles de trouver l'argent pour défrayer l'intervention chirurgicale nécessaire à Gabrielle, trouve son explication dans le passé reculé:

Tout vient, disait maman, de ce vol de nos terres là-bas, dans notre premier pays, quand nous en avions un, que les Anglais nous ont pris lorsqu'ils l'ont découvert si avantageux. Au pays d'Évangéline. Pour avoir ces terres riches, ils nous ont rassemblés, trompés, embarqués sur de mauvais navires et débarqués au loin sur des rivages étrangers (Roy, 1984, p. 25).

Et la petite de demander à sa mère: «Nous étions des Acadiens?» (p. 25). L'auteur de l'autobiographie admet que sa mère le lui avait peut-être déjà dit, mais qu'alors Gabrielle n'en avait pas gardé la mémoire. L'explication qu'elle propose de ce possible oubli est d'ailleurs on ne peut plus significative. L'enfant qu'elle fut n'aurait pas eu «avant ce jour le cœur prêt à accueillir cette tragédie, et n'en avait pas fait grand cas» (p. 25). Le récit de Mélina provoque donc, cette fois, une authentique *naissance* au sens où l'entendait Hadrien, «un regard intelligent posé sur soi» (Yourcenar, 1974, p. 43). Pour Gabrielle, enfant, ce jour marque une naissance au sentiment d'appartenance à sa collectivité. L'événement n'est rendu possible que par l'acceptation, que par l'intégration à sa conscience de ce passé

ancien qui est toujours et pour tous le fondement même du moi individuel et de la personnalité⁷. L'auteur signale d'ailleurs l'événement dans son commentaire du récit maternel: «Elle avait commencé de dire "nous" à propos de nos lointains ancêtres, et cela me consola bizarrement» (p. 26).

La prise de conscience de la dimension collective du moi est une étape décisive dans la construction de toute personnalité. Il s'agit donc là d'un temps fort de l'autobiographie. Le discours scientifique le plus contemporain, celui des sciences cognitives et de la neurologie, par exemple⁸, rejoint ici les considérations du logicien et homme de sciences américain Charles Sanders Peirce (1965), en affirmant que le moi est un construit et non une donnée immédiate de la conscience, qu'il est le résultat d'une inférence et même d'une séquence théoriquement infinie d'inférences, lesquelles, devant nécessairement s'inscrire dans le déroulement du temps, comportent une référence obligée au passé et au futur. Le passé est le dépôt de toutes nos expériences et de toutes nos connaissances⁹, de tout le savoir humain. C'est en ayant accès pour la première fois à cette réserve que nous échappons à ce que l'on appelle, parfois, le vif du moment, dont la meilleure image est peut-être le présent intransitif de la petite enfance, sans aucune référence à ce qui a précédé et à ce qui suivra, l'inconscience de soi, cette sorte de mort vivante dans laquelle nous renaissions à chaque instant, cet état incohérent que nous pourrions décrire avec des mots qui nous rappellent ceux de l'empereur mémorialiste, «that Nascent state between the Determinate and the Indeterminate»¹⁰. En inscrivant sa conscience individuelle dans le flot du temps, la narratrice de *La détresse et l'enchantement* échappe à l'amnésie et à l'inconscience d'un éternel présent, assume un passé collectif qui la détermine à agir, qui la pousse en avant, l'obligeant à aller au delà de ce qui est à chaque moment évoqué et reconstruit dans ses récits; de cette manière, le passé collectif détermine aussi ce qu'elle sera demain, au terme de chacune de ses expériences, au terme de ses différentes *naissances*, non moins sûrement que les forces aveugles de l'avenir qu'elle doit affronter dans la terreur et qui la rejettent vers le passé. Car Gabrielle Roy avoue que

[...] cet avenir si étrange vers lequel je me forçais à avancer me terrifiait. De ma petite rue Deschambault encore si agreste, si paisible, j'en embrassais subitement l'ampleur, l'inconnu, telles d'immenses brumes au loin

que perçaient pourtant sans les dissiper d'intenses lumières, et je désirais reculer mais déjà il était trop tard. J'avais mis l'inévitable entre moi et ma peur comme j'ai appris à le faire pour me protéger des tergiversations à l'infini (Roy, 1984, p. 182-183).

Par la brèche du présent de l'écriture, celui de l'acte autobiographique, et souvent par la réitération en cascade de questions essentielles, le moi de l'écrivain qui se crée, en conférant une forme artistique à son expérience, exprime l'extraordinaire tension qu'exercent sur lui ces forces antagonistes du passé et de l'avenir dont il est une résultante. Troisième moment de l'analyse autobiographique, le moi se rejoue à lui-même et en lui-même le conflit pour le résoudre; il l'interprète afin de le dépasser.

C'est un autre voyage, celui qui amène la jeune femme à quitter le Manitoba pour l'Europe, qui devient l'occasion et le moyen d'une *naissance* à une composante essentielle de sa personnalité, l'admission de sa vocation d'écrivain. Cette fois, si la narratrice regarde vers le passé, le regard du personnage, Gabrielle, lui, plein de doute et d'appréhension, se tourne vers l'avenir où elle croit apercevoir une *vision* de ce qu'elle deviendra:

[...] Non, je n'en convenais pas, même à mes propres yeux. Dans le fond de ma conscience, toutefois, je croyais parfois distinguer une vision de moi-même dans l'avenir où je me voyais, non pas devenue écrivain, mais m'efforçant, m'efforçant d'y parvenir. Et peut-être est-ce là une des visions les plus justes que j'ai jamais eues des choses. En ce qui me concerne aussi bien qu'en ce qui concerne tous (Roy, 1984, p. 182).

Ce «tous», c'est bien évidemment le moi collectif, constitué dans le moment revécu d'abord par le cercle familial et aussi par le cercle élargi de la collectivité franco-manitobaine où l'on désapprouve, sans en connaître la raison véritable, le départ projeté de la jeune femme. *Tous* la trouvent «bien "tête montée", de [se] livrer ainsi à l'inconnu» (p. 182). Et la narratrice de s'interroger alors quant à la réaction des siens, s'ils avaient connu son véritable motif,

[...] la vraie raison qui était d'aller voir comment était le monde de l'autre côté de la colline à l'ombre de laquelle [elle] avait vécu, escomptant de cette découverte qu'elle [lui] révélerait ce qu'[elle] attendai[t] sans le connaître (Roy, 1984, p. 182).

Si le milieu dans lequel évolue à cette époque la future romancière se montre méfiant, voire hostile, à l'égard de son projet, ce milieu, replié sur ses positions traditionnelles et exténué par tant d'années de luttes stériles, ne constitue que la couche de surface du moi collectif. Les forces qui poussent en avant le personnage de l'écrivain-à-naître viennent de beaucoup plus loin, sourdent d'un moi plus profond.

Tout au long de *La détresse et l'enchantement*, la narratrice se montre singulièrement attentive aux appels, aux injonctions de ce moi si ancien qu'il échappe aux aléas du temps court. L'analyse autobiographique revient sans cesse sur cet élément dynamique, véritable moteur du mouvement de l'autobiographie comme de toute personnalité. Dans un autre texte de fiction autobiographique, *Ces enfants de ma vie*, le récit intitulé «Demetrioïff» se lit comme une figuration de la poussée irrésistible des forces du passé, du poids déterminant d'une culture sur l'individu qui en est possédé plus qu'il ne la possède. Le sens exemplaire que prendra pour elle cette histoire, la narratrice le pressent et l'exprime dans le moment qui suit l'apparition de *saint Demetrioïff*

[...] au milieu de l'allée lumineuse, sa tête noire découpée dans du soleil comme un visage d'icône dans son nimbe doré [...] Nous nous considérions, l'enfant et moi, dans la stupeur provoquée par certaines rencontres que l'on pourrait croire décidées par le destin [...] (Roy, 1977, p. 75)

N'allait-elle pas, en effet, découvrir dans ce petit scribe inspiré, qui «avait presque une attitude de priant quand, après avoir écrit ses lettres, il s'accordait pendant un moment de les contempler» (Roy, 1977, p. 82), une figure de l'écrivain? de l'écrivain qu'elle-même deviendrait? On peut le croire quand on lit ce commentaire de la narratrice: «Quelle histoire écrivait-il donc, sans avoir besoin pour la connaître de pouvoir la lire?» (Roy, 1977, p. 82-83). Cette hypothèse de lecture trouve un écho sinon une confirmation dans l'hypothèse que formule elle-même la narratrice de la nouvelle:

Peu à peu me venait à l'esprit l'idée qu'il n'était pas commandé seulement de lui-même dans son acharnement à écrire. Mais peut-être par une faim lointaine. Une mystérieuse et longue attente. Il me venait la singulière impression que ce pauvre petit enfant était poussé à écrire par des générations loin en arrière qui le pressaient impitoyablement (Roy, 1977, p. 83).

Cette tentative d'explication, la narratrice de *La détresse et l'enchantement* la reprendra au regard de son propre projet de départ vers l'Europe, à la recherche de son moi véritable, ce «moi artiste» (Francœur et Francœur, 1993, p. 103-124) qui émanera d'elle certes, mais qui ne vivra que dans ses livres et par ceux-ci. Elle devine à l'œuvre dans sa vie comme dans celle du petit Demetrioïff ces forces étranges du passé qui façonnent un destin. La peur de l'avenir, elle la sent bien en elle; mais cette sensation, ce sentiment qui lui est propre, n'est rien auprès de la poussée qui lui vient du passé lointain, et qui surgit d'un moi plus fort et plus vaste que le moi de l'individu:

Toutefois, cette volonté de partir ne me semblait pas venir de moi seule. Souvent elle me paraissait émaner de générations en arrière de moi ayant usé dans d'obscures existences injustes l'élan de leur âme et qui à travers ma vie poussaient enfin à l'accomplissement de leur libération. Serait-ce donc le vieux rêve de mon enfance, qui me tenait toujours, de venger les miens par le succès? [...] (Roy, 1984, p. 182)

Plus que de vengeance, sans doute s'agit-il ici de la révolte de l'artiste au sens où Camus l'entendait, révolte devant l'injustice d'un destin individuel et collectif, nécessité d'en témoigner et obligation de transmuter la détresse sans mots de tout un peuple en un enchantement par la beauté du verbe. Des vieillards de Saint-Léon, le berceau manitobain de sa famille maternelle, «ces pauvres vieilles gens du Québec, retirés ici au bout du monde» (p. 56), coupés de leur descendance devenue étrangère par la langue et la culture, aussi isolés que devaient lui paraître plus tard les anachorètes de Patmos, la narratrice de l'autobiographie témoigne:

[...] Je sais maintenant que c'était leur passé à la veille de s'effacer qui me faisait accourir vers eux. Leur douceur, leur résignation me sont restées aussi durablement dans l'âme que le bleu intense du ciel au-dessus de leurs visages pensifs et la plainte du vent autour d'eux, qui semblait raconter des vies manquées. Tant de fois on les avait fait venir au bout du monde, pour y disparaître sans bruit et presque sans laisser de trace (Roy, 1984, p. 56).

Fille d'une longue lignée d'apatrides, d'errants sans cesse en quête de «la patrie tant de fois cherchée, tant de fois perdue» (p. 50), l'écrivain se sera fait de son autobiographie une patrie. «Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même: mes

premières patries ont été des livres» (Yourcenar, 1974, p. 43). Mais pour que surgisse enfin cette patrie, pour que la question de l'incipit: «Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure?» trouve enfin sa réponse, l'écrivain doit non seulement entendre l'appel muet de ses voix, il doit écouter au milieu du fracas du monde sa propre voix, reconnaître sa «petite phrase» (Roy, 1966, p. 123), sa musique. C'est l'histoire de toute vie vouée à l'art, car «[l]a biographie d'un artiste, c'est sa biographie d'artiste, l'histoire de sa faculté transformatrice (Malraux, 1951, p. 418). *La détresse et l'enchantement* retrace les temps forts de la recherche par son auteur d'une identité tant individuelle que collective; l'autobiographie raconte aussi la longue quête d'absolu qu'est l'élaboration d'un langage artistique propre à traduire cette identité. «L'oiseau pourtant, presque dès le nid, à ce que l'on dit, connaît déjà son chant» (p. 505).

NOTES

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).
2. À propos de l'autobiographie comme acte de langage littéraire, l'ouvrage classique de référence est la thèse de doctorat d'Elizabeth Patton Wissman Bruss (1972).
3. L'expression reprend les termes d'une définition que donne Charles Sanders Peirce de la vie de la pensée qui constitue la conscience tant individuelle que collective, processus essentiellement sémiotique et dialogique, «a dialogue between different phases of the ego» (Peirce, 1964, vol. 4, 4.6).
4. On songe tout particulièrement ici au récit d'un événement qui faillit être fatal à la jeune institutrice de Cardinal, le voyage en solitaire dans le pays en proie au dégel printanier qu'on peut lire au chapitre IX de *La détresse et l'enchantement* (p. 116-121).
5. Il s'agit de la biographie du peintre René Richard à laquelle se mêlent plusieurs éléments tirés de l'expérience personnelle de Gabrielle Roy, comme le manifestent divers récits de *La détresse et l'enchantement* (Francœur et Francœur, 1993, p. 259-300).
6. C'est le terme qui désigne chez Proust le premier moment de l'analyse autobiographique, celui où, sous l'effet d'un stimulus sensoriel quelconque, des pans entiers d'un moi occulté reviennent en mémoire. L'exemple désormais classique de l'*illumination* proustienne est celui du pavillon de Combray resurgissant de la mémoire affective du narrateur avec le goût de la célèbre Petite Madeleine.

7. «The past as above remarked is the *ego*. My recent past is my uppermost *ego*; my distant past is my more generalized *ego*. The past of the community is our *ego*» (Peirce, 1965, 7. 536).
8. Peirce affirmait que: «One is immediately conscious of his Feelings, no doubt; but not that they are feelings of an *ego*. The *self* is only inferred» (Peirce, 1965, 5. 462).
9. «In short, the Past is the storehouse of all our knowledge» (Peirce, 1965, 5. 460).
10. «[...] the "living present" as we say, this instant when all hopes and fears concerning it come to their end, this Living Death in which we are born anew. It is plainly that Nascent State between the Determinate and the Indeterminate that was noticed above» (Peirce, 1965, 5. 459).

BIBLIOGRAPHIE

- CAMUS, Albert (1942) *L'étranger*, Paris, Gallimard, 180 p.
- _____ (1951) *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 382 p.
- IDIÉ, Béatrice (1988) *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pise, Libreria Goliardica, 296 p.
- EURIPIDE (1959) *Les Troyennes*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 248 p. [texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire]
- FERRON, Jacques (1973) *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 290 p.
- FRANCŒUR, Louis et FRANCŒUR, Marie (1993) *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 376 p.
- MALRAUX, André (1951) *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 662 p.
- PEIRCE, Charles S. (1965) *Collected Papers*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press. (sous la direction de Charles Hartshorne et Paul Weiss)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959) *Œuvres complètes* (tome 1), Paris, Gallimard, 1970 p. (Bibliothèque de La Pléiade)
- ROY, Gabrielle (1966) *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 262 p.
- _____ (1974) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.
- _____ (1977) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 216 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.

SEARLE, John R. (1972) *Les actes de langage: essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 264 p.

WISSMAN BRUSS, Elizabeth Patton (1972) *Autobiography: The Changing Structure of a Literary Act*, thèse (Ph. D.), The University of Michigan.

YOURCENAR, Marguerite (1974) *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 364 p.

_____ (1981) *Anna, soror...*, Paris, Gallimard, 158 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 169-180

La mise en scène du souvenir dans *La détresse et l'enchantement*

MARIE-PAULE MEDA
Bothell, Washington (USA)

D'après Pierre Magnin, la mémoire est «un concept, une entité qu'il convient encore d'habiller pour pouvoir en parler, parce qu'elle possède tous les visages ou tous les masques de ce qui est la vie» (Magnin, 1984, p. 54). La mémoire, faculté capricieuse, définit notre identité et donne à notre existence toute sa signification. Pour Gabrielle Roy, le don de se rappeler constitue une source vivifiante, et la mise en place du souvenir envahit l'univers de son autobiographie, *La détresse et l'enchantement*, tout comme celui de ses œuvres semi-autobiographiques antérieures. Le désir du retour à la source, jumelé à celui de la redécouverte du moi des jours passés, dessine une esthétique du souvenir qui engendre le mouvement de la pensée et l'oriente sans cesse dans des espaces énigmatiques et nébuleux. Élément de fusion, la réminiscence effectue un fonctionnement d'unification et tient lieu de frein à la dispersion du moi. Presque intarissables, les souvenirs royens sont des catalyseurs qui animent l'histoire de sa jeunesse et participent au processus naissant de l'écriture. L'ensemble de ses écrits, en y inscrivant sa vie, empêcheront ainsi sa disparition lorsque Roy ne pourra plus se souvenir: ils servent

alors de «mémoires» au sens propre du terme. Nous proposons donc d'analyser dans cet article le mode d'apparition du souvenir, son fonctionnement et sa dynamique dans l'autobiographie royenne.

Selon Gabrielle Roy, le souvenir est ce qui libère la pensée et lui donne son envol, intervenant comme une «vague du temps» (Roy, 1979, p. 51), c'est-à-dire qu'il se moule au mouvement du flux et du reflux du temps: il sépare puis il rapproche le moi qui se souvient du moi rappelé et inversement. Dans un auto-récit rétrospectif, où les faits biographiques de l'auteur sont étalés en mots d'après ses souvenirs, le pouvoir mémoriel est primordial malgré sa fragilité. Selon Suzanne Ravis-Françon, «la mémoire elle-même ne livre pas une possession pleine: elle est intermittente, fuyante. L'anamnèse essaye de cerner l'inatteignable» (Ravis-Françon, 1990, p. 11). Cette opinion corrobore le recours fréquent de Roy à des tournures telles que «si je me souviens bien», «car il me semble me rappeler», «je crois me rappeler», hésitations qui signalent un trou de mémoire, une faille dans l'ordre des souvenirs. Ce type d'hésitation textuelle laisse le lecteur indécis devant une autorité trouble, qui se remet en question tout en s'affirmant.

En effet, à plusieurs reprises dans son autobiographie, Gabrielle Roy s'étonne et déplore le fait que sa mémoire lui fasse défaut. Par exemple, ne pouvant pas se rappeler le nom de la jeune Manitobaine qui doit la rencontrer et l'aider à s'acclimater à Paris en 1937, elle remarque avec consternation: «Pourtant je cherche toujours son nom [...] Ne me sera-t-il jamais rendu par ma traître mémoire, ce nom si cher?» (Roy, 1984, p. 250)¹. Déjà plus tôt, en relatant les péripéties de la troupe ambulante dont elle faisait partie, Roy se demande, en parlant d'Otterburne, «pourquoi [...] en ai-je un souvenir si vif [...] alors que d'autres soirées tout aussi animées ont fui ma mémoire?» (p. 158). C'est donc dire que, tout en basant son histoire sur une certaine foi en l'efficacité des rappels, Roy se rend compte des ruses de cette faculté oublieuse. Ceci mis à part, si la mémoire est délaissée à elle-même, au mouvement du temps révolu, elle se perd dans ses propres méandres d'un passé à moitié fictif, tant qu'elle n'est pas modérée dans le présent de l'auteur par un recul réflexif.

L'écriture autobiographique royenne dicte le choix des souvenirs à garder ou à délaissier, à développer ou à résumer, suscitant une lutte constante de la part de l'auteur car, par

manque de temps, elle redoute d'avoir à refréner le déferlement mémoriel de ce réseau complexe d'images du passé qui se dévide en «boule de laine»: «Maintenant que j'ai commencé à dévider mes souvenirs, ils viennent, se tenant si bien, comme une interminable laine, que la peur me prend» (p. 69); ainsi, la «mémoire affective» définit le mode d'apparition du souvenir royen. Selon l'humeur du moment, promue par un déclencheur quelconque, une image passagère entraîne un rappel pertinent, comme celui quand, selon Marc Gagné, elle a revu un Noir qui, «dans sa lointaine enfance, avait habité la rue Deschambault. Ce souvenir a provoqué *Les deux Nègres*» (Gagné, 1973, p. 137). Ailleurs, il est question d'une atmosphère favorable, ou d'un certain lieu (une maison avec un étage ou un grenier, une balançoire en plein air), qui éveille de façon inattendue les réminiscences. Imprévus également sont ces souvenirs qui se reproduisent en se réitérant, où le même incident varie tant soit peu dans sa formation, sous un regard circulaire.

L'on prend conscience d'un fonctionnement de la mémoire qui devient circulaire quand Roy, dans la postface de *La Petite Poule d'Eau*, décrit une première fois comment la formulation de ce livre s'est présentée soudainement à elle un jour en Europe, sur la route de la cathédrale de Chartres:

[...] J'étais songeuse, comme en suspens entre le réel et quelque appel de l'imagination, du souvenir. Et c'est alors, brusquement, que le pays de la Petite-Poule-d'Eau se réveilla sans bruit au fond de ma mémoire [...] (Roy, 1980b, p. 279)²

Cette version du souvenir se manifeste apparemment à un moment et dans un lieu précis, mise au point qui établit le cadre géographique du souvenir. Dans *La détresse et l'enchantement*, Roy offre une interprétation différente de l'éruption de ces mêmes souvenirs; elle les associe à un séjour à Wake Arms, neuf ans après *Bonheur d'occasion* où, de nouveau, confortablement installée dans «le grand lit de cuivre», elle dit avoir trouvé,

prêts pour en faire un livre, filtrés et transfigurés par le temps, [ses] souvenirs de la Petite-Poule-d'Eau, devenus, par la grâce des profondeurs dormantes et sans [qu'elle] en [eût] eu connaissance, des éléments de fiction, c'est-à-dire, sans doute, de vivante vérité (Roy, 1984, p. 493).

Cependant, il s'agit maintenant d'une sorte d'emplacement: elle installe les souvenirs individuels dans le cadre géographique

préalable. Ainsi, une même évocation, petite graine plantée dans la mémoire, peut occasionner de nombreuses repousses. Roy, en emboîtant les souvenirs de son autobiographie dans le pays de la Petite Poule d'Eau, se dispose à romancer cette évocation.

Micheline Cadieux a analysé cette expérience de Roy qui «trouve» des souvenirs; elle l'explique de cette façon:

[Roy] les trouve, peut-être justement parce qu'ils ont été modifiés: semblables, elle peut encore les reconnaître; différents, ils sont devenus, de réalité passée, morte et disparue [...] des "éléments de fiction" présents, vivants [...] (Cadieux, 1989, p. 117)

Comme chacun sait, les souvenirs se modifient dans leur mouvement de rappel, tout chargés qu'ils sont des lacunes du temps. Dans leur éloignement de ce passé d'où ils proviennent, les souvenirs sont mitigés par la fautive infiltration mémorielle du présent, ou par le désir (volontaire) de reconstruire. On se souvient – en partie – de s'être souvenu. De sorte que Roy doit faire le pont entre le vécu et la fiction, deux degrés d'imaginaire, ce qui donne la virtualité d'un choix volontaire et involontaire. D'après Cadieux, «[la] fiction dans son sens vieilli de mensonge ou dans celui plus récent de fait d'imagination, s'oppose à réalité comme à vérité»; et finalement, «la réalité dépasse la fiction et [...] la vérité trompe [sic] toujours» (Cadieux, 1989, p. 117). L'intention de Roy d'écrire une autobiographie classique, exigeant plus ou moins la «vérité» (tel que signalé dans l'avertissement de l'éditeur), n'annule pas le fait que son livre se parsème d'interventions fictives et qu'il «soit construit comme un roman» (Brochu, 1986, p. 205).

Deux types de souvenirs – anecdotique et méditatif – élaborent la structure mnémonique royenne et en forment la base. Les premiers ont trait aux événements qui se rapportent à l'histoire de ses ancêtres, de sa vie et de son écriture; ceux de la seconde catégorie prennent une allure plus métaphysique, lyrique ou métaphorique, engageant une sorte de dialogue dramatique avec le passé, découlant d'une émotion, d'une image, ou encore d'une pensée à forte résonance affective. André Brochu (1986) observe également le partage inégal des souvenirs d'enfance de Roy et ceux de son voyage en Europe. La première partie comprend environ vingt années d'existence alors que la seconde ne s'étend que sur deux. Cela nous indique, de la part de l'auteur, une mise en scène plus substantielle du

souvenir du temps qui précède immédiatement le début réel de son écriture, une insistance sur ces deux années qu'elle croit plus déterminantes dans son cheminement scriptural et dont elle avait moins parlé dans ses textes antérieurs.

Or, on sait que le sens de l'esthétique chez Roy est puissant, exerçant un rôle dominant dans toute son œuvre. Cette esthétique participe à harmoniser les formes et les fonctions diverses du souvenir afin d'en tirer le plus grand effet sur le lecteur, pour le convaincre de la véracité des faits narrés et le persuader d'accepter la fiction qui s'y mêle comme «vraie», sinon vérifiable et factuelle. L'articulation du texte aux souvenirs met en jeu la subjectivité de l'auteur, et la diégèse accorde un aperçu du travail de la mémoire, de son expression, des circonstances de l'apparition du passé sur la scène du présent de la narration. Certaines techniques diégétiques définissent ce processus.

À l'instigation d'un médium évocateur, un flot de souvenirs et de pensées correspondantes surgit et se promeut en un récit des réminiscences enfouies dans ce passé ténébreux au détriment du présent. «L'imagination créatrice [...] chez tout grand artiste entre en fusion avec la mémoire et permet cette alchimie du Verbe» (Didier, 1984, p. 148). Cette alchimie scripturale favorise la découverte du fonctionnement des souvenirs, de leur portée esthétique et parfois didactique dans *La détesse et l'enchantement*.

D'abord, au niveau anecdotique, on remarque que l'espace chronologique des anecdotes autobiographiques va progressant, soit d'un très jeune âge (dix ans environ) jusqu'à trente ans (au retour d'Europe de Gabrielle Roy). Il incorpore en cours de route quelques analepses ou prolepses. Celles-ci ressortent, dans maints cas, à l'intervention d'un personnage: cette intervention intentionnelle de la part de la narratrice autorise, par exemple, sa mère ou Mémère Landry à raconter. Leurs histoires des pénibles et nombreux déplacements nomades des ancêtres sont des détours narratifs essentiels, car ils aident à mieux ancrer, à mieux affirmer les racines généalogiques de Gabrielle Roy tout en tirant profit de la hantise que ce passé garde sur elle³. Ils servent d'emboîtement au second degré: il s'agit de situer ses souvenirs dans ceux de sa race.

D'autres se réfèrent au passé plus immédiat de l'héroïne et, pour la plupart, sont reliés à sa famille, souvent à ses sœurs Clémence et Dédette, et ont pour but de nous révéler la complexité de la nature humaine, telle qu'illustrée dans la remarque suivante de Clémence: «L'argent! dit-elle en dérision [...] et elle me demanda – et je ne sais toujours pas si ce fut une remarque enfantine ou, au contraire, dictée par une profonde sagesse: Trouves-tu que ça aide?» (p. 177). D'autres encore promeuvent l'inspiration, une sorte de consolation malgré tout: «J'aurais moins connu Dédette peu avant sa mort que j'en aurais eu moins de peine – pourtant c'est une peine dont pour rien au monde je ne voudrais avoir été privée» (p. 159), ou alors l'instruisent: «Oui, Dédette, sur le versant de la mort, m'amena à découvrir que la vie est malgré tout une merveille insondable» (p. 161).

La remémoration royenne présente une certaine alternance entre l'acte même de se rappeler et celui du souvenir, voire l'image consciente fournie par la mémoire. L'anecdote, comme procédé structurel mnémonique, campe la scène du souvenir par la précision, alors que la réalisation du processus de se rappeler démarre. Plus l'allure dynamique de l'anecdote anime le récit diégétique, plus sa texture est structurée, achevée. Effectivement, puisque l'expérience et les connaissances arbitraires de l'auteur prédéterminent la structuration de ces scènes anecdotiques, les circonstances qui composent la narration de ces rappels sont immobilisées dans le temps diégétique. Ces souvenirs sont alors fréquemment encadrés par des expressions du genre: «Il me revient maintenant», «Il y eut ceci d'aimable dans notre vie», «je me rappelle encore aujourd'hui», «je me souviens que» et ainsi de suite, expressions positives ne laissant aucun doute à l'esprit du lecteur quant à l'exactitude des évocations.

D'ailleurs, au niveau de la structure narrative, les réminiscences fonctionnent de façon à conférer au texte un facteur d'unification qui sert de frein au moi-racontant. Élément de fusion par excellence, la remémoration empêche le *je* narrant de trop se disperser et de risquer de s'égarer dans le passé mémoriel engloutissant, «à fort investissement émotionnel» selon Agnès Whitfield (1984, p. 131). C'est ainsi qu'une fusion émotive s'établit entre le moi actuel et le moi passé et gomme tant bien que mal l'écart temporel entre les deux, occasions qui

permettent à la narratrice-auteur de s'étonner, par exemple, de la jeune fille qu'elle était déjà: «Aujourd'hui, si loin de celle que j'ai été alors, la regardant aller, vivre, rire et courir, sans presque croire que ce fût moi cette créature légère» (p. 479) ou alors de s'apitoyer sur les moments mélancoliques du moi-narré lors de son séjour à Londres:

[...] En vérité, je pense que j'étais tombée dans cet état d'attente qu'il m'est arrivé maintes fois dans ma vie de subir et où je ne fais plus rien d'autre justement que d'attendre de l'inconnu qu'il vienne m'en délivrer (Roy, 1984, p. 339).

De même, une synthèse s'effectue au niveau de la répartition; la narratrice doit faire un tri: «Je voudrais continuer les anecdotes [...] mais le derviche sait de mieux en mieux qu'il n'a pas le temps de recueillir tout ce qui lui revient du passé s'il veut voir le bout de sa tâche» (p. 324). Dans la facture d'une autobiographie, le temps se fait généralement agent modérateur, obligeant l'auteur à restreindre la profusion des ressouvenances.

Les gloses du moi-narrant jouent, par conséquent, un rôle pertinent dans le fonctionnement des souvenirs anecdotiques, tout comme les explications biographiques qui nous renseignent sur l'exécution de ses autres œuvres. On apprend que pour tel roman ou telle nouvelle, Roy avait déjà tout un réservoir d'expériences et d'aventures à sa disposition. Quoiqu'elle ait parfois pris des notes sur des bouts de papier, sorte d'aide-mémoire et peut-être à la fin des déclencheurs d'idées imaginaires, la base des éléments nécessaires à la création de tous ses écrits provient de ses souvenirs. *La détresse et l'enchantement*, en tant qu'écrit final, est rempli de remarques confirmant le statut semi-autobiographique de la plupart de ses ouvrages. Mais elle avoue également son opposition à vouloir circonscrire complètement sa mémoire:

[...] Décrire fidèlement [...] tel que [...] je l'ai fait dans *Bonheur d'occasion*, à présent m'ennuierait mortellement. Je m'y astreignais, alors, par souci de réalisme, il est vrai, mais aussi pour retenir une imagination trop débordante et me contraindre à bien examiner toutes choses pour ne pas glisser à la paresse de décrire sans fondements sûrs (Roy, 1984, p. 112).

Cette métamorphose n'enlève rien à l'effet d'authenticité de l'écriture semi-autobiographique de ses textes, car comme

François Gallays l'a déjà noté dans un article sur *Ces enfants de ma vie*: «s'il [...] existe pour l'auteur un vécu avant la rédaction de l'ouvrage, pour le lecteur [...] ce vécu [...] est tout entier produit par le texte» (Gallays, 1980, p. 13-14).

Le fonctionnement des souvenirs anecdotiques suit la dynamique des nombreuses réminiscences métaphysiques et adopte fréquemment la forme d'une pensée ultérieure, qui s'oriente surtout vers les grands thèmes de l'écriture royenne, c'est-à-dire la nature, la mort, la famille et les ancêtres ou l'existence en général. Ces arrière-pensées, réflexions sur les évocations mêmes, sont d'ailleurs souvent incorporées aux anecdotes, soit à la fin ou en cours de narration, leur conférant un aspect méditatif, lyrique ou métaphorique, que l'on retrouve également dans ses autres écrits. Elles ajoutent une perspective subjective, avec quelque détachement du récit raconté.

Une de ces observations est provoquée par la brusque nouvelle d'avoir à défrayer les coûts de l'opération appendiculaire de la petite Gabrielle, ce qui amène la mère à redire à sa fille les exploits et les obstacles que les ancêtres ont dû affronter. La fillette est alors portée à s'allier spirituellement aux anciens et à intégrer l'adversité familiale aux malheurs passés (p. 24). Cette identification de l'enfant aux ancêtres dépend d'une «logique affective», mise en branle par ce qu'Agnès Whitfield appelle «l'attitude de la narratrice envers la remémoration, son désir inconscient ou conscient de s'identifier aux événements passés ou de s'en distancier» (Whitfield, 1984, p. 131). L'évident attachement de la narratrice à son passé généalogique la conduit à rappeler les plus menus détails de ces temps disparus, car ils lui sont tous inestimables. La voix du passé se juxtapose à sa propre voix évocatrice, réverbération ponctuelle des jours révolus.

La mort, également partie intégrante de l'espace diégétique royen, provoque chez elle des remous mémoriels conflictuels, mort que l'écrivain a dû confronter à plusieurs reprises dans sa vie, surtout dans sa propre famille. Jeune adolescente, elle perd son père, événement qui lui apprend «à voir» beaucoup trop «en si peu de temps» (p. 93). De même le décès de sa sœur Dédette est aussi vivement rappelé dans l'autobiographie, décès qui la laisse en suspens, sans réponse à un mystère aussi bouleversant, car Dédette, la petite sœur

religieuse, apparaît désarçonnée devant la mort, et Gabrielle doit ranimer sa confiance anémiée. Néanmoins, en s'accrochant à ces souvenirs, Roy expose sa propre inquiétude qu'elle concrétisera dans ses écrits postérieurs:

[...] Et puis, [Dédette] morte, je tâchai de continuer à lui parler, à essayer du moins de la retrouver dans le vent, les arbres, la beauté du monde... Cela donna *Cet été qui chantait* [...] à l'image de Dédette, âme enfantine, âme candide [...] (Roy, 1984, p. 217)

Tous ces décès et d'autres encore renferment des souvenirs qui lui lèguent un sentiment de mauvaise conscience dont elle n'arrive pas vraiment à se défaire, «[e]n sorte que ni mes livres ni ma vie ne sont aujourd'hui contents de moi» (p. 170). Dans cette perspective, écrire ces souvenirs est un moyen d'affronter ces fantômes tenaces, de se déculpabiliser en octroyant l'immortalité à ces morts par l'entremise de son texte.

Cependant, il y a des souvenirs qui s'affichent, dès l'abord, comme plus mythiques, dérivant de l'illusion: souvenirs où l'imagination et l'émotion se débrident et exercent une influence beaucoup plus grande dans la composition de l'anecdote. Dans ces cas, la subjectivité du moi-racontant est dominée par ses propres pulsions ou impulsions affectives, le portant à être plus lyrique. Les souvenirs visés deviennent plus riches à exploiter, plus malléables et donc plus versatiles dans leur texture que ceux de simple forme anecdotique. Souvent, ils débouchent sur une vue métaphorique de l'univers et des êtres.

Si la mort assombrit l'univers royen, par contre la beauté, l'infinité de la nature, l'amitié et la solidarité humaines comblent aussi sa mémoire. L'enchantement, la joie, l'incrédibilité du moment saturent alors le récit, l'envolée des mots se transformant en un ravissement ou parfois en une nostalgie presque indicibles. Le petit bosquet au bout de la ferme de l'oncle Excide illustre un tel épisode, inondé de promesses illimitées:

[...] Au sortir de ce petit bois, au bout du chemin de la ferme, on était en effet tout aussitôt comme projeté dans l'infini.

[...]

[...] Puis tout à coup, l'ouverture, l'ampleur soudaine, le déferlement sans limites des terres nues! Ce petit chemin sans but abordait l'éternité. Je recevais une onde de bonheur inexplicable. D'où il venait, pourquoi il m'était

donné, de quoi il était fait, je n'en savais rien, je ne l'ai jamais su (Roy, 1984, p. 51-52).

Il s'agit de circonstances où l'affectivité entre en scène, poussant l'autobiographe à se débattre avec des souvenirs-écrans, qui souvent risquent de le piéger, de l'égarer dans l'intensité de ses sentiments (André, 1984).

La mère de Gabrielle Roy a également suscité maints souvenirs royens, mais sans doute sa propension à raconter est ce qui reste davantage dans la mémoire de Roy, comme dans la nôtre: «[Ma mère] a été la Schéhérazade qui a charmé notre longue captivité dans la pauvreté» (p. 143). On peut rapprocher ce commentaire du récit «Les déserteuses» de *Rue Deschambault* où, au retour des deux voyageuses, la mère se met à relater leur pèlerinage:

Peu à peu nous nous approchions tous de maman pour mieux voir ses yeux qui, avant que ses lèvres les disent, annonçaient les paysages. Car avant de les tirer de son souvenir, son regard les caressait, elle leur souriait [...] [...] Sur son visage, les souvenirs étaient comme des oiseaux en plein vol (Roy, 1980a, p. 138).

Ce rapprochement nous permet d'apprécier pleinement l'imagination royenne, siège du souvenir métaphorique, qui est ici à son comble.

Les exemples abondent qui montrent que la mise en place du souvenir, qu'elle soit brève ou de grande amplitude, est omniprésente dans *La détresse et l'enchantement* ainsi que dans ses ouvrages semi-autobiographiques. L'imagination féconde de Roy est ce qui met en mouvement l'esthétique du souvenir, générant sans cesse ce désir du retour au passé tout en fusionnant le moi disparu à celui du présent. Le miroir des temps révolus renvoie l'image de l'autre *je*, celui qui est maintenant évocation estompée, effet de réalité disparue, mais servant encore de charnière entre ce passé achevé et le présent des réminiscences. Roy reconnaît ce phénomène nostalgique:

[...] De la naissance à la mort, de la mort à la naissance, nous ne cessons, par le souvenir, par le rêve, d'aller comme l'un vers l'autre, à notre propre rencontre, alors que croît entre nous la distance (Roy, 1984, p. 80).

La mise en scène du souvenir, dans *La détresse et l'enchantement*, est essentielle à l'effet ambigu que produit ce texte. La capacité de se rappeler est, d'un côté, affirmée comme

illimitée et allant de soi; de l'autre, elle est remise en question par les défaillances mémorielles signalées. Le rôle de l'imaginaire dans le souvenir est, lui aussi, souligné de façon ambivalente: il écarte la véracité documentaire, mais accorde une «vérité» plus universelle, plus profonde. De même, l'anecdote, composée des faits les plus individuels, historiques et personnels, donc uniques, sert de tremplin à des réflexions d'ordre métaphysique et métaphorique, où l'auteur-personnage de l'autobiographie figure comme modèle, l'anecdote virant alors en parabole représentative. Pour Gabrielle Roy, les réminiscences de la vie se confondent dans leur mise en écriture: elles deviennent des souvenirs qui transforment la matière brute de ses textes antérieurs.

NOTES

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).
2. François Ricard (1984) mentionne ce même épisode, en décrivant la nouvelle veine d'écriture royenne qui fait son apparition après son roman réaliste *Bonheur d'occasion*.
3. Voir notamment les pages 25-29 et 54-56 dans *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÉ, Robert (1984) «Mémoire et autobiographie», *Corps écrit*, vol. 11, p. 12-22.
- BROCHU, André (1986) «*La détresse et l'enchantement*, ou le roman intérieur», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 12, p. 201-210.
- CADIEUX, Micheline (1989) «Une question d'écriture», *Études françaises*, vol. 25, n° 1, p. 115-125.
- DIDIER, Béatrice (1984) «Mémoire et poésie: Czeslaw Milosz», *Corps écrit*, vol. 11, p. 143-148.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GALLAYS, François (1980) «À propos de quelques recensions des *Enfants de ma vie* de Gabrielle Roy», *Incidences*, vol. 4, n°s 2-3, p. 7-47.
- MAGNIN, Pierre (1984) «La mémoire, fonction vitale», *Corps écrit*, vol. 11, p. 53-63.

RAVIS-FRANÇON, Suzanne (1990) «Temps et mémoire dans "Aurélien"», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 90, n° 1, p. 3-17.

RICARD, François (1984) «La métamorphose d'un écrivain: essai biographique», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 441-455.

ROY, Gabrielle (1979) *Cet été qui chantait*, Montréal, Stanké, 203 p.

_____ (1980a) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.

_____ (1980b) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Stanké, 292 p.

_____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.

WHITFIELD, Agnès (1984) «Gabrielle Roy et Gérard Bessette: quand l'écriture rencontre la mémoire», *Voix et images*, vol. 9, n° 3, p. 129-141.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 181-204

Retracer les configurations de la culpabilité et de la réparation dans *La détresse et l'enchantement*

CÉCILIA WIKTOROWICZ
Université Laval
Sainte-Foy (Québec)

Grâce aux travaux de François Ricard (1984, 1989a, 1989b), nous sommes à même de reconnaître aujourd'hui la place centrale que détient dans l'œuvre de Gabrielle Roy l'inspiration autobiographique. Une prise en compte de l'ensemble de la production royenne a permis de redéfinir le soi-disant «virage» inauguré par *La Petite Poule d'Eau* vers une tonalité intimiste non pas en termes de rupture, ni de réorientation, mais bien en tant que mouvement de retour chez la romancière aux conceptions et aux ambitions l'ayant inspirée dès le départ. *La détresse et l'enchantement* représente en ce sens un ouvrage incontournable par le fait qu'on assiste à la fin d'une trajectoire, ce point d'arrivée, comme le rappelle Lévi-Strauss, permettant de saisir rétroactivement une direction, de voir apparaître une intentionnalité régissant la totalité du parcours¹. D'après nous, cette intentionnalité que nous visons à élucider à l'aide d'une méthodologie inspirée de la sémiotique des passions relève de l'ordre de l'émotif que l'autobiographie indexe dès son titre, balisé entre les pôles thymiques d'euphorie et de dysphorie, lesquels ne s'imposent jamais de façon étanche, manichéenne. Il s'agit d'une structure fondée sur la rencontre des antagonismes,

caractéristique de l'ensemble des écrits de Roy, dont découlent l'ambivalence, le retournement tant sémantique que stylistique qui n'ont eu de cesse de méduser ses commentateurs (Le Grand, 1965; Gagné, 1973; Brochu, 1974; Ricard, 1974).

Nous partons de l'hypothèse que l'ambiguïté qui imprègne la poétique royenne dérive d'une passion générique que nous assimilons à la culpabilité. S'il est vrai que de nombreux critiques n'ont pas manqué de signaler l'incidence de l'affect expiatoire sur la prose de la romancière, à commencer par Gérard Bessette (1969, 1973), force nous est de constater spécifiquement en regard de l'autobiographie que peu se sont intéressés à cette passion, et encore moins se sont attachés à l'examiner en tant que principe modélisateur de la signification (Robidoux, 1985; Lennox, 1988; Cadieux, 1988; Ouellet, 1992; Dubé, 1995). De prime abord, la culpabilité tend à adopter une manifestation diffuse transparaissant, à travers la voix de l'énonciatrice, sous forme d'incises ou de phrases ponctuelles dont s'échappent les aveux, le regret, le sentiment d'abandon et de devoir manqué relativement aux proches. Ce type d'ébranlement tensif ressort, à titre d'illustration, dans la position que l'énonciatrice adopte face à sa sœur infirme:

Nous avons encore dans la ville des amis, des cousins, des cousines qui disaient m'aimer. Pourtant aucun d'eux, par égard pour moi sinon pour Clémence, ne s'était donné la peine de venir lui rendre visite [...] Ils l'avaient de son vivant traitée comme si elle eût été sous terre. Mais avais-je fait mieux moi-même, occupée à écrire mes histoires comme si c'était là mon devoir essentiel? En fait où était-il, ce devoir essentiel? Ou bien chaque devoir l'était-il à tour de rôle et fallait-il se jeter de tous les côtés à la fois pour essayer de les apaiser l'un après l'autre qui crient ensemble de tous les points? (Roy, 1984, p. 177-178)

Or, en nous inspirant de la voie analytique inaugurée par André Belleau, élaborée en fonction de la «tension voilée» (1980, p. 46) opposant dans le récit royen le discours à la diégèse, nous postulons que la culpabilité qui colore la tonalité affective de l'énonciation n'est pas sans une contrepartie anecdotique qui s'organise sous forme de configuration séquentielle au niveau de l'énoncé. Ainsi, le remords qui hante l'énonciatrice et qui s'exprime de manière déliée mais non moins obsédante pousse à croire que ce n'est pas l'histoire amoureuse entre Gabrielle et Stephen qui occuperait l'avant-scène de la passion, mais bien une configuration plus englobante et enfouie – porteuse du vrai «désir» – ancrée dans une problématique «familiale». Pour reconstituer un tableau plus

complet de la pulsion dominante, nous sommes donc conviée à orienter son décodage du côté de la trame événementielle du texte afin d'y circonscrire la mise en place de la culpabilité ainsi que la recherche subséquente de sa solution en termes de réparation, cette dialectique passionnelle étant apte à éclairer de manière générale le paradoxe travaillant l'écriture royenne.

Dans *La détresse et l'enchantement*, deux facteurs président à la mise en place du dispositif passionnel. D'abord, il s'inscrit au niveau du système modal du texte, les modalités et leurs déterminations aspectuelles étant le moteur du déploiement passionnel selon la théorie sémiotique des passions (Greimas et Fontanille, 1991; Hénault, 1994). Cela veut donc dire que la constitution du sujet Gabrielle en vue de la culpabilité implique un rapport conflictuel entre les modalités virtualisantes du /vouloir/ et du /devoir/, ce qui permet de situer son déterminisme pathémique à l'intérieur d'un «simulacre» (Greimas et Courtés, 1986, p. 206), sorte de scénario imaginaire essentiel à l'émergence du passionnel. Sous-tendant le /vouloir/, les notions de désir, d'équité et de gratuité forment un réseau homogène auquel se greffe ultimement l'activité créatrice. La modalité du /devoir/ renvoie, quant à elle, aux notions d'obligation, de redevance et de dette dont se nourrit la culpabilité. En second lieu, cette charpente modale intradiscursive s'élabore en fonction d'un système de dédoublement familial – les Roy et les Perfect – à l'intérieur duquel la propension du sujet vers une réalisation par l'écriture se révèle à la fois cause de culpabilité et assimilée au geste réparateur. Aborder la dialectique passionnelle dans la perspective de l'«échange» familial conduit ainsi à ouvrir le «complexe maternel», mis en lumière jadis par Bessette (1969, 1973) dans ses analyses d'inspiration psychanalytique des premiers textes de Roy, à un drame plus proprement «parental». Selon notre hypothèse, une macro-syntaxe fondée sur la notion d'*endettement* gouverne cet échange, étant donné qu'elle façonne son caractère à la fois polémique et contractuel où intervient un sujet «méritoire» que stipule une tension qui varie entre les gradients aspectuels d'«excès» et d'«équilibre». À la différence des passions totalisantes comme l'avarice ou l'ambition, la culpabilité sous-entend un état dispersif de division, de «tension interne» créé «à la suite d'une menace déclenchée par la rupture d'un équilibre» (Goldberg, 1984, p. 40), condition appelant l'annulation de l'ordre troublé par le rétablissement de ce qui s'apparente à une harmonie originaire. Quelles sont les circonstances qui participent à la mise au jour du sujet méritoire et comment celui-ci instaure-t-il un sujet coupable?

De telles interrogations trouveront leur réponse dans les deux épisodes qui traitent de la naissance et de l'identité passionnelle du sujet, tantôt chez les Roy, tantôt chez les Perfect, et que recouvre une isotopie commune basée sur deux visages distincts de l'amour filial.

UNE «NAISSANCE» À LA REDEVANCE

À l'intérieur du premier volet du récit de vie, la séquence portant sur l'hospitalisation de la jeune Gabrielle représente un noyau textuel pour ainsi dire matriciel dans la mesure où s'y dégage une sorte de loi pathémique dictant le devenir du sujet. On y observe une épuration anecdotique axée sur le triangle familial enfant-mère-père, que la suite de l'autobiographie ne fera que reconvoquer, voire refigurer. À cet égard, il demeure significatif que la souffrance physique agit en tant que catalyseur de la communication. Le déclenchement passionnel s'inscrit effectivement au niveau du corps, véhicule de la proprioceptivité: la «sensibilité» (Roy, 1984, p. 19)² ressentie au ventre, les «sérieuses indigestions» (p. 19) nécessitant la consultation du médecin, la «légère brûlure» (p. 42), là où s'est effectuée la chirurgie, posent autant de figures de somatisation aptes à traduire l'étendue du désarroi moral, «le mal [...] dont [Gabrielle] est issue» (p. 26). Aussi l'épisode traitant de la maladie, de l'opération et du réveil se donne-t-il à lire à la manière d'un «récit de naissance» autogénéré. Réplique adressée indirectement au récit maternel sur l'histoire des aïeux, cette réappropriation énonciative d'un discours appartenant aux membres de l'entourage familial, cette dramatisation de l'origine se veut une tentative d'expliquer un destin personnel, de justifier des agissements ultérieurs. En tant que procédé littéraire exploité par d'autres autobiographes – nous pensons à Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*) et à Marguerite Yourcenar (*Souvenirs pieux*) –, le récit de naissance offre la possibilité de construire une scène condensée, sorte de drame indispensable dont irradie une «identité trans-historique» (Lejeune, 1986, p. 317). La naissance orchestrée en vue d'un destin s'élabore pour cette raison en fonction d'un seuil temporel, un moment «avant» et «après», qui permet de mesurer l'ampleur d'un certain nombre d'antécédents laissant sur le cours de l'existence une marque indélébile. Dans cette optique, il demeure significatif que, durant la période qui précède son intervention chirurgicale, émerge clairement chez Gabrielle un simulacre fondé sur les conditions onéreuses de «mérite» qui entourent sa guérison / mise au monde: pour racheter la fierté familiale, pour indemniser ses parents de tant de sacrifices consentis à son endroit, elle

«devrai[t], de retour à l'école, travailler doublement, être la première toujours [...] gagner des médailles, les prix, ne cesser d'[...]apporter des trophées» (p. 33).

Loin de s'imposer de manière univoque, cette exhortation explicite à la vengeance familiale se double de la notion de se sentir de «trop», un «fardeau» lourd à porter pour ses proches, puisque l'héroïne souhaite à la fois ardemment mourir afin de «délivrer les [s]iens de toute dépense» (p. 31). Le prix inabordable de l'opération (cent dollars) dont dépend la (sur)vie de Gabrielle traduit parfaitement bien la charge intensive sous-tendant l'échange réglé par l'obligation. Le réveil mi-conscient qui succède à la mort euphémisée (l'opération) s'avère d'autant plus décisif qu'il concrétise la mise en place d'une identité entièrement façonnée par la dette: cette «naissance» tant redoutée coïncide avec l'annonce brutale de nouveaux honoraires, le compte inattendu et «à part» (p. 34) de l'anesthésiste qui vient augmenter la facture déjà démesurée de l'appendicectomie. L'accroissement du lot existant de dépenses, joint à l'incapacité réelle pour la famille de l'assumer, que trahit le visage harassé de la mère, «la fatigue [...] la marque de calculs, le griffonnage laissé par les veillées de raccommodage» (p. 35), tend à réaffirmer le poids supplémentaire que représente la venue au monde de Gabrielle. De plus, il permet de circonscrire textuellement la source de l'excès dysphorique dans un *déterminisme* dont découle la propension passionnelle à la redevance. De la même manière que sa famille vivant dans la pénurie, assujettie à d'innombrables dettes, leur argent «toujours dépensé avant d'être gagné» (p. 36), Gabrielle «enfant martyr» (Robert, 1990, p. 85) naît «coupable», porte le sceau d'une situation forfaitaire qu'elle se doit d'expier. D'où l'injustice qui ressort du concept d'acquittement: étant donné le dénuement familial que sa maladie ne pourrait qu'aggraver, aussitôt née, la fillette désire se soustraire à sa dette, regagner un espace de rêve caractérisant l'attente de la chirurgie, «la région où ne [l']avait pas poursuivie les dépenses, les frais, les honoraires» (p. 35).

Avec une économie de moyens, le «récit de naissance» pose le statut problématique de l'intersubjectivité familiale. Alors qu'il se fonde sur le partage, sur le contrat entre partenaires, l'échange chez les Roy se trouve perverti en raison de l'isotopie mercantile qui le prend en charge; coextensive au régime moderne de marché, cette isotopie déshumanise l'interaction, lui instaure son caractère polémique qui s'oppose aux conditions de l'échange équitable. En ce sens, la relation parent-enfant active à bien des égards le couple

modal «/prendre-donner/» impliquant la dimension du /pouvoir/ (Coquet, 1984, p. 109): «prendre» implicitement des ressources familiales pour «naître» suggère que Gabrielle opère en même temps la «destruction» de ses parents, contribue ainsi à leur «capture» par la dysphorie. Ce qui explique le contre-mouvement, soit le «don» sous forme d'épreuve méritoire, tout comme le paradoxe à la racine de sa motivation passionnelle: le /vouloir-être/ aimé comporte inéluctablement le prix d'un /devoir-être/ lui-même responsable de la distanciation qui sépare l'enfant de ses parents.

Cette faille affective trouve une adéquation parfaite dans la proxémique (Greimas et Courtés, 1979) de l'écart que gouverne la prédisposition à la vengeance. Dans ce contexte, deux segments textuels (p. 39-41 et p. 76-77) s'avèrent particulièrement éclairants: à chaque fois, sur le seuil d'une même pièce, la cuisine d'été, Gabrielle surprend les paroles de ses parents sur les «coûts» qu'elle leur impose, ce qui précipite l'urgence d'un acquittement d'ordre monétaire, confirmant ainsi le caractère dégénéré de l'échange familial: pour aider à défrayer les coûts de l'opération de la cadette, le père se résigne à «vendre» (p. 41) ce qu'il avait toujours préféré offrir en cadeau, en l'occurrence, les légumes de son potager; quant à Gabrielle, elle exprime, lors de la seconde séquence, un désir désespéré de «chercher un emploi, n'importe lequel pour délivrer [ses parents] enfin de toute dépense à [s]on endroit» (p. 77). Mais la proxémique de distanciation demeure à notre sens doublement significative. Durant toute la première partie de l'autobiographie – à l'exception près de la mort du père –, le triangle enfant-mère-père n'est jamais dépeint comme constituant une entité intégrale (il s'agit de séquences où l'enfant se trouve seul à tour de rôle avec chaque parent), si ce n'est sous forme sublimée en vertu de l'évocation répétée de la figure du trois, à savoir les «trois oranges» (p. 36), les «trois roses» (p. 43), le «troisième tour» de brouette (p. 42). Posée en relation idéalisée, la totalité relationnelle s'avère inatteignable en raison du régime oppressif du /devoir/.

Circonscrire l'étendue de cette suspension tensile revient à constater qu'elle entache également le rapport entretenu avec chacun des parents respectivement (Greimas et Fontanille, 1991). Entre Gabrielle et Léon Roy, une gêne affective règle l'interaction. À cet égard, l'unique souvenir d'un court moment de bonheur connu avec le père, soit l'«étrange» (p. 42) promenade en brouette, «premier souvenir» de l'autobiographie, souligne de par sa

préséance chronologique toute l'ampleur qu'aura sur l'existence le retournement du désir d'amour parental en dysphorie. Alors qu'elle avait pour but de neutraliser la gêne du rapport père-fille, d'en réduire l'hiatus affectif, la remémoration de l'épisode en question finit par provoquer une douleur encore plus vive:

Ce souvenir se réveillant en moi dut me causer plus de peine peut-être que de joie, trop seul de son espèce parmi les jours sombres où il avait fleuri, car je ne pus réprimer un gémissement (Roy, 1984, p. 42).

D'autres instances reliées à l'orbite paternelle attestent la prégnance du revirement émotif. Rappelons à titre d'exemple que Gabrielle tient son aversion aux «dettes» de Léon, si bien que l'effort de dédommagement, de par son exagération, contient en soi une forme de mise à l'écart d'autrui, laquelle ne fait qu'amplifier la culpabilité. Oublié au profit du programme de vengeance par la réussite, le père meurt avant qu'une réconciliation-réparation soit possible:

J'en venais à perdre de vue l'image de mon père souffrant et à me donner entièrement au travail. Ainsi en a-t-il été trop souvent dans ma vie. Dans ma hâte d'apporter aux miens un secours, un soulagement ou un motif de fierté, je n'ai pas assez pris garde qu'eux n'allaient pas pouvoir attendre (Roy, 1984, p. 86).

Un semblable déséquilibre tensif serait responsable de la relation foncièrement équivoque avec Méлина. Contrairement à Léon, celle-ci est portée à l'excès dans des dépenses dont elle peut difficilement s'acquitter; maintes instances confirment ce côté frivole, juvénile: l'achat du chapeau neuf «à un prix fou» (p. 15), la consultation de Gabrielle du «médecin le plus cher de la ville» (p. 21), l'élégante nappe de table damassée, achetée alors que la famille se débat «au plus creux de la vague» (p. 130), constituent autant d'exemples de petites dettes accumulées «dans le dos d[u] père» (p. 126). Non seulement l'aspect perfectif de cette conduite étaye-t-il la constance de la structure de retournement, mais en outre, il vient faire la lumière sur les antécédents de la redevance. Lorsqu'à l'hôpital, le vieux missionnaire répond aux questions de Gabrielle sur sa part de responsabilité dans l'au-delà pour ce qui touche aux dettes, il s'avère que la jeune fille ne saurait statuer sur la catégorie précise de l'endettement familial: des dettes «deshonorantes», faites avec malice «en sachant bien que jamais on ne pourra s'en acquitter», ou des dettes de pauvres «parce qu'ils ne peuvent faire autrement» (p. 32). Et l'enfant de répondre: «Il me semblait que nos dettes n'étaient franchement ni d'une catégorie ni de l'autre,

mais que peut-être elles participaient de l'une et de l'autre à la fois» (p. 32). Cet entre-deux problématique de la redevance conditionnerait tout autant que le retournement affectif la prédisposition passionnelle du sujet à la culpabilité.

Une prise en compte de l'épisode centré sur le «bal chez le gouverneur», où convergent plusieurs éléments attestant la marginalité de Léon et Mélina, permet de vérifier dans quelle mesure la notion de «deshonneur» influe sur la dimension aléatoire du «mérite». Si l'exclusion du couple du faste somptueux actualise l'inéquité à la fois culturelle et matérielle qui pèse sur la famille Roy, elle n'en demeure pas moins tempérée par l'enchantement à cause de la perception dérobée qu'en retient la mère. Or, cet «émerveillement» (p. 100) n'est pas sans ambiguïté puisque Mélina parvient à obtenir l'entrée au bal à laquelle elle n'a pas droit d'une manière qui contrevient aux règles de la bienséance: elle y assiste en tant que voyageuse. La perception frauduleuse de la mère, bravant une forme d'interdiction, confirme sa propension vers la dissimulation et la tricherie, sa tendance à «fractionn[er]» (p. 21) les dettes pour en accumuler plus qu'elle ne saurait rembourser.

[Le Seigneur] verrait bien alors qu'on ne pouvait prendre *maman au mot*. Comment pourrait-elle s'acquitter de mon opération à raison de cinq dollars par mois, quand déjà il y en avait trois à verser pour la machine à coudre, quatre pour mes leçons de piano [...] en plus des arrérages chez l'épicier, le marchand de charbon, presque tous les fournisseurs [...] (Roy, 1984, p. 32; nous soulignons)

Sous couvert d'une aventure rocambolesque, «drôle» (p. 95), cette soirée baigne dans la tragédie. Tragédie qui, tout en consolidant l'excès aspectuel inhérent à la malchance héréditaire des Landry-Roy, souligne combien la charge intensive du /devoir/ régit l'aspect truqué, à bien des égards illégitime du bonheur (le bonheur entrevu, *prêté à autrui*), et, partant, contribue à le «retourner» en dysphorie. La modalité aléthique agit certainement comme un clef de décodage au contenu affectif négatif, et son efficacité mériterait d'être éprouvée par une relecture d'autres textes de Roy, en commençant par *Bonheur d'occasion* (Roy, 1978).

En tant que principe structurant de la première partie, la soirée mondaine demeure d'autant plus significative qu'elle concourt à une naissance, celle de Marie-Agnès, à laquelle se substitue celle de la petite dernière. Que l'innéité préside à la constitution pathémique de la jeune héroïne, cela se confirme dans

la séquence du bal auquel elle participe par anticipation, tout comme elle acquiert par anticipation le fardeau de venger l'infortune familiale. Ces deux incidents, l'exclusion systématique du bonheur et la naissance à la dette, éclairent sa propre marginalité. Renforcée en l'occurrence par la mise à l'écart du couple parental et l'hiatus tant proxémique qu'affectif figurativisé au long du premier volet de l'autobiographie à l'aide du seuil, cette position rejoint à notre sens le caractère douteux de l'échange, basé on l'a vu sur la composante «deshonorante» de la dette.

CONTESTATION ET DÉSIR

La concrétisation de la vengeance viendra compléter le tableau de torts qui pèse sur le sujet. Signalons à cet égard que le dédommagement au nom des siens s'accomplit sur un rythme accéléré et sous le signe de la distinction, ce qui vaut à Gabrielle, au plan scolaire, d'innombrables bourses et médailles honorifiques, au plan professionnel, la réussite et la promotion rapide. Or, si par ses nombreux succès pouvant «rejaillir sur tous» (p. 241) elle comble et apaise ses proches, «allég[eant]» (p. 68) surtout la vie de sa mère –, le maintien de ce programme de compensation allant à l'encontre de l'épanouissement autonome s'avère intolérable. Cette déstabilisation pathémique du /devoir/ ouvrant dès lors la voie à la résurgence du /vouloir/ alimente la nouvelle figurativisation du «départ».

Une telle altération au plan modal n'est pas sans incidence sur la pérennité présupposée de l'endettement. Rappelons, en l'occurrence, que l'éclosion du projet de séjour à l'étranger coïncide avec la vente de la maison familiale, événement décisif qui libère du coup la mère de ses supputations constantes. Ce nouvel état – «[u]ne vie plus légère, plus aérienne, presque sans attache» (p. 186) – relativement aux biens matériels, à l'argent, laisse présupposer que la notion de redevance inscrite dans l'isotopie mercantile sera subsumée par un nouveau type de valorisation à teneur symbolique. Fondamentale en ce qu'elle annonce une modification du rapport filial, cette recatégorisation est validée par le «pacte» conclu entre Gabrielle et le docteur Mackinnon où les honoraires cèdent dès lors le pas à un acquittement d'ordre personnel:

Est-ce un marché entre nous? [...] Je guéris votre mère. Je la remets sur pied. Et vous, vous partez... Dans l'avenir, si vous le pouvez, et si je suis toujours de ce monde, vous me dédommerez de la manière qui vous paraîtra juste. Je laisse cela à votre conscience (Roy, 1984, p. 198).

Axé initialement sur la vengeance et la nécessité de «gagner sa vie», le concept de rétribution se transmue en un dédommagement purement moral et, encore plus significatif, en une réparation s'articulant en termes de réalisation artistique. Mais s'il y a affranchissement eu égard à la notion d'endettement, puisque le paiement de la facture relève dès lors du «talent» (p. 199), et partant, démarcation qualitative relativement à la dette «prosaïque» qui échoit à la mère – contrainte, elle, de rembourser financièrement l'opération de sa fille –, Gabrielle n'en demeure pas moins sous la dominance d'une contrainte *méritoire* qui commandera tout autant sa redéfinition identitaire. Nous y reviendrons.

Aux yeux d'André Belleau, la tension vers l'ouverture, à savoir le voyage, la découverte du monde dans la recherche de soi, où s'inscrit l'isotopie de l'écriture et qui prend dans la prose de Gabrielle Roy une si grande ampleur, représente une révolte matée, «le non-dit du roman familial» (Belleau, 1980, p. 51). Alors qu'une telle perception nous paraît judicieuse au regard des premières œuvres affichant un référent autobiographique, elle reflète moins bien *La détresse et l'enchantement* en ce que la thématique du départ s'accompagne d'une contestation davantage articulée. La révolte s'exprime dans un premier temps de manière déplacée, par exemple, dans l'obstination de Gabrielle à apporter outre-Atlantique les médailles qui avaient tant réjoui sa mère et que celle-ci tenait à garder en sa possession. Et une semblable rupture fiduciaire demeure tout aussi manifeste dans le souhait énoncé par la jeune femme de voir sa mère guérir dans le but exprès d'éviter la réinstallation de la dépendance (p. 205). Cette substitution du /vouloir/ autonome au /devoir/ de l'obligation filiale permet du reste de revenir sur le différend opposant la mère et la fille dans une séquence tirée du récit éponyme de *La route d'Altamont*. Lors du troisième voyage vers les collines tant affectionnées par Éveline, les protagonistes ne sauront les reconnaître précisément en vertu d'une mésentente, Christine entièrement happée par son départ imminent; d'où l'ironie des propos de la mère: «[c]e n'est pas ta faute [...] mais que c'est dommage d'avoir manqué la route d'Altamont aujourd'hui justement» (Roy, 1969, p. 251).

Dans l'économie du «bal chez le gouverneur», la «faute» constitue un enjeu de taille. C'est dire que les accusations multiples à l'endroit de Gabrielle tantôt de «désertion» (p. 211) de la part de son milieu, tantôt d'«ingratitude» de la part de ses sœurs, ne voyant en elle qu'un enfant «trop gât[é]» et «laissant [sa mère] sans soutien à l'heure de son plus grand besoin» (p. 232), résument les forces

nuisibles à l'épanouissement du désir. S'oppose à ce rappel du /devoir/, une totalisation tensive du sujet en fonction du /vouloir/, proportionnelle dans son intensité à celle qui avait commandée la dette filiale. Cherchant sciemment à contrevenir à la «loi» tacite de ses ancêtres, Gabrielle ne vise plus à payer au prix de son «mérite» l'intégration à l'espace familial. En revanche, son nouvel état la pousse à «[s]e sauver» (p. 243), à se conduire en îlot affranchi, ce pourquoi on lui jette le «blâme», blâme d'autant plus incisif qu'il s'exprime lors des adieux par le truchement du regard accusateur de la mère, lequel active une constellation pour ainsi dire matricielle chez Roy, délimitée par Bessette, «mère-enfant-regard-mort-culpabilité» (1969, p. 181). Or, l'autobiographie investit surtout l'inversion de cette constellation, structuration que l'énonciation des œuvres étudiées dans cette perspective (*Alexandre Chenevert, La montagne secrète et La route d'Altamont*) ne semble pas avoir exploitée. Moins le milieu, la fratrie ou les parents, c'est l'enfant, Gabrielle, qui ressort dès lors comme victime. Nous percevons la dimension excessive de cette injustice à la lumière d'un véritable tumulte que provoquent les propos colériques de la jeune femme déclarant, «hors d'[elle]», en avoir eu «assez des familles avec leurs tiraillements perpétuels, la plupart ne cherchant qu'à noyer celui d'entre elles qui tendait à se dégager» (p. 232). L'intensité de cet état de blessure culmine justement dans l'accusation de la mère de l'avoir «fait entrer» dans «le terrible exode» (p. 243) de la misère; cette sensibilisation étant à la base d'une révolte, on ne peut plus ouverte, de la prise de conscience qu'elle ne part pas pour venger Mélina, mais bien «pour la perdre enfin de vue [...] [e]lle et [leurs] malheurs pressés autour d'elle, sous sa garde» (p. 242).

Érigée en contrepoids aux tout premiers chapitres, la contestation de l'enfant émerge avec d'autant plus de force que ce parcours se développe dans le sens d'une inversion qualifiant l'ensemble de la constellation culpabilisante, notamment en vertu de la figure de la mère qui, lors des adieux, revêt des traits propres à l'enfant: «le petit visage défait de ma mère», «elle était si petite», «un corps d'enfant», «la petite silhouette seule» (p. 241- 242). Ce retour sur la fragilité de l'enfance, tant sa solitude que son innocence, où la mère et l'enfant sont prises dans un échange vertigineux de rôles soutenu par le regard accusateur, réaffirme combien le cycle de la culpabilité, où bourreau et victime demeurent deux faces d'un seul et même jeu de forces, participe de l'inévitable engrenage de la dette léguée d'une génération à l'autre (Bessette, 1969). Mais plus spécifiquement et compte tenu de l'occultation dans l'autobio-

graphie de l'abandon et du sort inique réservé à la mère (alors qu'on y revient avec insistance dans *La route d'Altamont*), nous sommes en droit de postuler que le retour sur l'enfance dans la finale de la première partie, en vertu de ce procédé de miroirs réfléchissants, souligne dans quelle mesure Gabrielle s'avère elle aussi victime d'injustice, à la racine d'un traumatisme laissant sur sa vie «une marque ineffaçable» (p. 36).

De cette manière, la notion de transgression se doit de figurer dans la mouvance d'une circularité où la souffrance de l'enfant demeure inextricablement liée à celle des figures parentales. Au vu de cet espace énoncif renfermé, commandé par les fonctions de reprise et de réversibilité, la contestation de Gabrielle dévoile tout autant que la colère la permanence d'un désir puissant mais assourdi de *retour* à l'aide d'un mode déplacé, sur lequel anticipe le «rêve» consolateur qui la pousse à «revenir sauver les autres» (p. 243). Cette complicité des figures de *révolte* et de *retour* par voie de substitution s'annonce ailleurs dans l'œuvre royenne. Il est question de la culpabilisation de l'enfant et de sa contestation tacite exprimée en termes de fantasme de «fausse origine». Nous pensons, à titre d'illustration, à *Bonheur d'occasion* où l'infirmière anglophone Jenny, assimilée à un état de félicité inconnu chez les Lacasse, remplace aux yeux de Daniel, mourant de leucémie, la figure opprimée-opprimante de Rose-Anna, tenue responsable pour sa souffrance. Dans *La détresse et l'enchantement*, la nostalgie de la reprise s'inscrit indéniablement dans le déplacement des conditions onéreuses de l'échange familial, cette modification étant susceptible d'affecter le schème sensibilisant du mérite. L'insertion dans une nouvelle entité familiale, en l'occurrence chez les Perfect, où le déplacement pourra se réaliser, dépend toutefois d'une étape préalable de remords et de réparation, permettant au sujet de régler la dette inexpiée, laissée pour ainsi dire en suspens, par la légitimation d'un paiement d'ordre personnel situé au plan esthétique. De ce point de vue, la période de recherche et d'expérimentation en France et en Angleterre consiste en une «purge», grâce à laquelle l'héroïne se prépare à vivre une réconciliation symbolique avec la famille Roy. Il s'agit d'une étape indispensable de transmutation identitaire dont témoigne le passage du théâtre à l'écriture et de l'amour romantique à un nouvel ordre d'amour filial.

DE LA CULPABILITÉ À LA RÉPARATION

Les chapitres XI et XII de la seconde partie, «L'oiseau tombé sur le seuil», s'élaborent autour d'une thématique de réparation qui

s'offre en tant que réponse à la culpabilité originaire. Force nous est de constater qu'en vertu de cette poussée vers la régulation des tensions, la manifestation discursive de la culpabilité dans l'autobiographie reflète la conception kleinienne de cette passion en ce qu'elle engendre la mise en œuvre d'activités réparatrices d'ordre esthétique débouchant sur la sublimation. Coextensive à l'aspect le plus visible et élaboré de la culpabilité (Goldberg, 1985), cette position conjugue le sentiment d'avoir fait du mal à l'objet aimé à un acte réparateur susceptible de restaurer un bon objet externe et interne qui est, pour le «moi», gage de protection contre le monde extérieur et intérieur. Janine Chasseguet-Smirgel (1971) nuance cette position en soulignant que l'acte créateur engage non pas un mode de réparation, mais deux, l'un visant effectivement la réparation de l'objet, et l'autre, la réparation du sujet lui-même. De plus, elle relie l'acte créateur fondé sur la réparation de l'objet non pas aux sublimations, mais aux formations réactionnelles, aux mécanismes de défense. Par contre, l'acte créateur axé sur la réparation du sujet est assimilé à une décharge pulsionnelle nécessaire à la sublimation.

Basée sur une double réparation, l'affirmation chez Gabrielle de la voie littéraire a ceci de particulier qu'elle se trouve enchâssée dans la configuration du «roman familial». Rappelons brièvement que ce concept, qui remonte à Freud (1973) et dont Marthe Robert (1990) a puisé une théorie de la création romanesque, repose sur un système de deux familles. Se manifestant dans l'enfance sous un mode conscient, mais qui n'en est pas moins apte à resurgir chez l'adulte par la voie du fantasme, il s'agit d'un récit qui s'invente pour pallier la fin de l'idylle familiale. Protéiforme dans la mesure où il admet de nombreuses variantes, ce récit de provenance mythique consiste à imaginer qu'on est au fond un enfant abandonné, recueilli et élevé par une famille, d'où les injustices subies, et qu'il suffirait de trouver ses «vrais» parents, aimants et marqués de distinction, pour que se réinstaure le bonheur connu dans l'existence édénique originaire. Toujours est-il que ce retour sur une seconde famille où les parents se montrent sous un jour à la fois majestueux et infaillible, semblables aux «dieux» de la petite enfance, signale moins le rejet de la famille biologique qu'une nostalgie pour les premiers parents, pour une époque où la vie baignait dans le merveilleux:

[...] ces fictions, apparemment si hostiles, ne témoignent pas en vérité d'une intention si mauvaise mais préservent, sous un léger travestissement, la tendresse originelle que l'enfant conserve pour ses parents (Freud, 1973, p. 160).

Esther et Father Perfect incarnent donc à Century Cottage, aux yeux de l'enfant «trouvé» qu'est Gabrielle, l'idylle familiale. Notons que le concept de «persécution», qui déclenche habituellement le fantasme de la fausse origine, subit au sein de la famille transcendée un changement de focalisation. Si l'énonciatrice y revient, c'est alors de manière oblique, par l'intermédiaire figurative d'une «chatte noire», arrivée à Century Cottage peu avant Gabrielle, qu'on dit «abandonnée» en pleine campagne par des «gens cruels» de la ville (p. 385) et qui trouve du réconfort dans la nouvelle famille. Il s'agit de réitérer la souffrance liée au concept d'abandon surtout pour montrer que celle-ci, compte tenu de la structure de réversibilité qui commande la signification, peut se rapporter tout autant à la victime qu'au sujet coupable et à sa dette esquivée: l'«abandon» de la famille (surtout de la mère) par Gabrielle. La sphère du roman familial étaye ce genre d'inversion puisque parent et enfant se retrouvent à tour de rôle accusé et accusateur:

À l'intérieur de cet espace borné à lui-même [dominé par les couples antithétiques] [...] accusateur et accusés sont parfaitement consubstantiels, si bien qu'il n'y a pas de vengeance qui ne retombe sur le vengeur, pas de révolte ou de rupture qui ne se retourne contre le révolté (Robert, 1990, p. 49).

Cela explique la recherche du pardon dans un effort de réparation dirigé vers une famille fictive par lequel le sujet tente de se disculper auprès de sa famille réelle.

Au regard de la séquence qui porte sur la transformation pathémique, nous sommes en mesure d'attester que la culpabilité absorbe entièrement le sujet en vertu de l'intensité de sa «détente» thymique, correspondant à l'irruption chez lui d'une «esthésie-vitale-limite» (Fontanille, 1989). Observons dans un premier temps que la proxémique de distanciation cède à une nouvelle fusion relationnelle dictée par le reclassement du rapport filial. Car la jeune femme parvient enfin à franchir le «seuil» (p. 380): le geste pragmatique d'enjamber le pas de la porte de Century Cottage et de «prendre [s]a place» (p. 382) au jardin l'après-midi même de son arrivée souligne l'unification des acteurs du trio familial, connotée par les «trois herbes précieuses» (p. 383) qui embaument l'air, soit le thym, le romarin et la marjolaine, dont l'une renvoie à la «fidélité» (p. 383). Supportée par l'isotopie du merveilleux rappelant autant la dimension onérique du roman familial (associée à la rêverie diurne) que l'entrée de Gabrielle dans un espace euphorique – interdit à ses propres parents –, cette symbiose affective s'avère déterminante du

fait que son état d'«épuisement» (p. 379) trouve chez les Perfect une solution, épuisement causé par une «angoisse» attribuable certes à la peine d'amour, mais dont le fondement remonte à la dette filiale, au «commencement peut-être de [s]a vie» (p. 379). Or, sans que Gabrielle énonce ce concours de faits, la prière de Father Perfect pour que le Seigneur leur indique, à lui et à Esther, comment «être secourable» (p. 383) à leur «très chère enfant» (p. 383), c'est-à-dire comment l'amener à la réparation, atteste la diffusion d'une sensibilisation commune, indispensable à son rééquilibrage tensif.

Dans cette optique, l'accueil chaleureux des substituts parentaux renvoie manifestement à une configuration de clémence. Ce que corrobore, à un premier niveau, l'extrait lu de l'*Ancien Testament* le soir de l'arrivée de Gabrielle, à savoir le séjour de «Joseph en Egypte» (p. 383): renvoyant à un contexte familial, cette histoire biblique porte sur la trahison, le statut de victime de Joseph et le pardon subséquent que ce dernier accorde à ses persécuteurs. Comme si, dans la réversibilité de cet anecdote où persécuteur et persécuté s'interchangent, une semblable innocence pouvait déteindre sur Gabrielle, hypothèse que renforce notamment le «chant de grâce» (p. 383) des insectes qui accompagne le tableau ensoleillé de l'union familiale. D'ailleurs, la notion de pardon paraît d'autant plus légitime qu'elle se relie à une seconde convocation d'ordre biblique, tacite celle-là, qui évoque la parabole de l'«enfant prodigue». Alors que, durant son séjour à Century Cottage, l'absence de Gabrielle ne dure que quelques heures le temps d'aller chercher ses effets à Londres, on célèbre son «retour» (p. 401) par un repas spécial en se servant du «meilleur service de table» (p. 401); on repousse l'heure de se retirer et on prononce une prière de remerciement, tout cela dans le dessein d'exprimer à l'enfant disparue et marquée par le péché une forme de «grâce».

Serait-on en droit de postuler que Gabrielle parvient à former avec les Perfect une nouvelle totalité familiale, fondée sur l'innocence, sans que pèse sur elle la même contrainte de mérite qui détermine l'interaction dans la sphère des Roy? Qu'une telle hypothèse soulève la problématique centrale de la double réparation, elle se doit d'être nuancée tout d'abord par des facteurs qui participent de la recatégorisation de l'échange. Le rôle de Father Perfect, de ce point de vue, s'avère décisif. Contrairement à Léon Roy, la vie de ce dernier s'assimile à un état originaire de «perfection» que connote un espace-temps qui précède la «faute», la «chute» biblique, le «crime» d'Œdipe. Son existence passée dans une «sorte de jardin d'Éden» (p. 386) explique «sa bonté paisible, sa

douceur, quelque chose en lui comme une innocence à jamais préservée» (p. 386), apte à rejaillir sur Gabrielle.

L'innocence qui circule entre Father Perfect et Gabrielle se confirme d'ailleurs du fait qu'ils entrent tous deux dans un espace onomastique commun défini par le surnom. Si la jeune femme prête à Father Perfect ce sobriquet qui finit par supplanter son nom civil et qui l'amène à déclarer qu'il «veu[t] essayer d'être pour [elle] une sorte de Père Parfait» (p. 383), en mettant ainsi en relief un statut de noblesse et d'élévation chez son substitut paternel, elle dévoile son désir d'être anoblie en retour. Car, du même geste, elle baptise son «double», la chatte noire «Guinevere», comme elle nouvellement intégrée à la famille anglaise; en vertu de cette appellation qui remonte à une tradition chevaleresque, non seulement se rapproche-t-elle d'un lignage noble, gommant ainsi le sobriquet de «Petite Misère» qui revient à une autre figure paternelle (Roy, 1980), mais encore, en raison de la fidélité «transposable» que le surnom active (Guinevere épouse du roi Arthur à pour amant Lancelot), elle affirme son transfert d'affection à un père «parfait», comme d'ailleurs à une famille «parfaite». Fort de la grâce qu'il incarne, l'*Ersatz* paternel est à même de neutraliser le retournement de l'euphorie en dysphorie imputé à Léon Roy, d'amener finalement l'enfant au «bonheur»; ce que suggère concrètement le retour de la «brouette» (p. 399), figure qui pose de façon évidente la relation inversée quant au père biologique.

Tout aussi indispensable à la réparation, le lien soudé avec Esther, sorte de «mère spirituelle», contribue à recatégoriser l'héritage dysphorique rattaché à l'écrit que lègue Léon à sa fille. Sans instruction poussée, Esther jouit pourtant d'une culture littéraire et s'initie à la lecture en suivant le chemin opposé du jeune Léon. Là où celui-ci fut victime de l'agressivité de son père, «le brûleur de livres» (p. 96), qui *détruit* l'unique ouvrage du fils, dans le cas du substitut maternel il s'agit d'un «don»; les livres qu'elle reçoit des demoiselles chez qui elle est en service, elle peut les *garder* (p. 387). Ainsi pourrait-on postuler qu'Esther endosse, par une sorte de renversement et de saturation figurative, la promotion du littéraire, d'autant plus qu'en raison de son ignorance de l'art dramatique (associé aux talents oratoires de Mélina), elle fait décidément pencher la balance en faveur de l'écrit.

UNE NAISSANCE «LITTÉRAIRE» À LA DONATION

L'activité décisive de l'écriture représente une étape incontournable dans la redéfinition identitaire de Gabrielle, non

seulement parce que sa rédaction à Century Cottage s'annonce «mieux que ce qu'[elle] avai[t] écrit jusque-là» (p. 392), mais encore parce que cette dernière «na[ît]» enfin à «[s]a destination», à «[s]on identité propre» que «jamais plus [elle] ne remettrai[t] en question» (p. 392). Compte tenu de l'innocence à laquelle elle tend dans la proximité des Perfect, ce n'est pas un hasard que la venue définitive à l'écriture emprunte la configuration de naissance. D'ailleurs, la reprise du /devoir/ dans ce contexte laisse présupposer que le geste scriptural s'affirme dans le sillage de la dette esquivée: «Appuyée comme je me sentais l'être [...] par l'amour gratuit du vieil homme et d'Esther, je sentais ce matin-là peut-être aussi de mon devoir de le leur rendre à ma manière» (p. 393). Mais est-ce que l'état de grâce transmis par les Perfect se déclare pour autant dispensé de conditions? Il appert que non puisque le «mérite» resurgit à l'intérieur de ce mode d'échange «contractuel»: «j'étais chérie de ces êtres comme moi-même je les chérissais. Mais en vertu de quoi et comment avais-je pu mériter le don si entier de leur confiance?» (p. 401).

Or, tout en confirmant la constance d'une compulsion à l'acquiescement qui fonde l'identité passionnelle du sujet, les exigences de la dette se trouvent radicalement modifiées. Il importe dès lors de répondre à une affection «gratuite», à un «don» de «confiance» (p. 401), bref à une intersubjectivité délestée pour ainsi dire des contraintes répressives par ses propres «dons du réveil» (p. 392). Aussi l'échange dans la famille reconstituée instaure-t-il une dynamique où Gabrielle parvient à remplir les conditions d'une obligation ressentie, à payer de manière équitable l'«amour gratuit» par un geste créateur tout aussi «gratuit». S'inscrivant dans une seconde naissance, le nouvel équilibre tensif où la *dette* se recatégorise en *donation* étaye non seulement l'idéal du roman familial, mais plus significatif encore, il rend palpable une sorte de *vérité* existentielle, cette «représentation des choses» qu'elle «avai[t] inconsciemment souhaitées» (p. 407).

Propice à la communication, l'espace dicté par l'échange transfiguré nous convie à postuler la réparation de l'objet blessé. Le sujet se trouve enfin en mesure de s'acquitter d'une dette filiale selon les conditions proposées de son propre chef: sa délivrance affective cautionne la «découverte» d'une histoire qui «l'atten[d] pour ainsi dire au réveil» (p. 392). Signalant l'inauguration d'un engagement littéraire raffermi, cette *découverte* serait apte à se poser en revanche qualitative à l'enlèvement et à la *perte* de ses médailles, assimilées à la vengeance dans l'orbite des Roy. Un même concept

d'acquiescement ressort par ailleurs de l'«entente» (p. 406) conclue avec Esther: le coût de la pension de Gabrielle peut être réduit ou on peut en différer le paiement; la jeune femme peut rester même si elle n'a «rien à offrir» (p. 407), étant donné que l'échange ne se définit plus selon un principe mercantile mais bien «en nature»³, ce mode plus primitif de transaction subsumant entièrement le geste créateur. Ainsi pourrions-nous soutenir que le désir de «rendre» l'affection «à [s]a manière» (p. 393) renvoie à l'obtention du «pardon» en échange de l'«écriture». Ce que semble corroborer l'idée que l'expression littéraire qui se concrétise chez les Perfect adopte en définitive la langue française. Or, tout en s'adressant aux figures parentales qui méconnaissent cette langue (ni Esther ni Father Perfect ne parlent le français), le sujet vise par leur intermédiaire ses parents biologiques. La réparation ne saurait advenir qu'à condition d'un «déplacement» – en fonction de la langue, du pays, de la famille, du théâtre – crucial pour poser le retour aux origines. Capable d'entrer dans un mode de communication «vrai» qui se veut une compensation à son agitation thymique, le «coupable» parvient à exprimer son besoin d'échange *équitable*; «l'âme en paix» (p. 391), il est à même de revenir au familier, à savoir à «[s]a solidarité ancestrale» (p. 392) par le truchement de la langue dont les mots qui lui remontent aux lèvres connotent la réconciliation⁴, puisqu'ils renvoient à «une eau pure qui trouve son chemin entre des épaisseurs de roc et d'obscurs écueils» (p. 392).

D'ailleurs, l'atmosphère de réconciliation qui prédomine durant le séjour à Upshire permet de constater que l'entrée dans le merveilleux contribue à éloigner la dysphorie, à retourner celle-ci en euphorie. La peine d'amour, l'imminence de la guerre, les souvenirs douloureux rattachés à la mère sont transcendés parce que Gabrielle retrouve en elle «l'élan, le plaisir de raconter» (p. 407). Confirmée par la publication de ses textes, l'actualisation du sujet en fonction de l'écriture semble dépendre de son évolution complète à l'intérieur de la *donation* sublimée qui, tout en posant la réparation (contournée) de l'objet blessé, n'en souligne pas moins la réparation du sujet, parvenu à un dépassement de la culpabilité: «L'histoire que je me mis à écrire [...] m'entraînait dans un mouvement irrésistible, me soustrayant à tout ce qui n'était pas elle, et ainsi me rendait au bonheur [...]» (p. 392).

UNE RÉPARATION VIRTUELLE

Or, force nous est de constater que l'échange idéalisé ne saurait perdurer. La séquence de la confection d'un «herbier»

(p. 394-395) coïncidant avec l'activité d'écriture chez les Perfect signale cette tendance vers la déstabilisation tensile. D'ailleurs, ce ne serait pas exagérer que de suggérer que l'épisode en question s'offre comme une mise en abîme du récit autobiographique dans la mesure où s'y trouvent inscrits non seulement les modalités conflictuelles du /vouloir/ et du /devoir/, mais aussi le retournement de la donation en dette: alors que converge dans l'espace de ce livre de fortune, synecdoque du livre à venir, une perfection double, tant thymique que formelle – il reflète l'échange équitable connu chez les Perfect –, le sujet l'«égar[e]» dans un de [s]es nombreux déplacements» (p. 395). La perte de l'objet prisé, symbole d'écriture et de réparation, suggère que l'effort créateur consistera toujours à tendre vers l'idéal de fusion familiale. Voilà pourquoi la disparition de l'herbier relance effectivement le sujet dans une dynamique définie par les fonctions *perdre-trouver* où il s'agit de «retrouver» par le biais du «déplacé». Que cette dynamique qualifie autant d'aspects essentiels du devenir littéraire de Gabrielle, elle active simultanément la réémergence du schéma rattaché à Léon Roy: si la *destruction* du livre provoque le *déplacement* de ce dernier qui *fuit* le (grand-)père Savonarole, dans le cas de Gabrielle, l'*égarement* du livre implique un *déplacement* dans le sens d'un *retour*, d'une tension vers sa récupération par la recherche d'un autre⁵. L'affirmation de l'écriture roienne s'inscrit dans ce mouvement d'abandon et de retrouvailles, d'exil et de retour, lequel structure l'ensemble de l'œuvre, comme l'avait démontré François Ricard (1975) dans sa prise en compte des premiers récits de la romancière. Posée en immanence par le sort de l'herbier, la notion de retour sous-entend d'ailleurs que l'effort déployé en vue de l'expression parfaite (entrevue et perdue) exige une distanciation. Voilà donc le paradoxe inhérent à l'acte créateur: l'écriture qui vise le rapprochement du familial à l'aide d'un espace de sublimation fictive, sous forme de «roman familial», ne fait qu'augmenter en vertu même de celui-ci l'état de brisure dont elle émane.

Le retournement tensif auquel aboutit le parcours figuratif de l'herbier confirme que la donation réparatrice s'avère au fond tout comme la dette commandée par un *excès* tensif, lequel ouvre la voie à la reprise en force du /devoir/, mouvement qui provoque ultimement la désintégration de la totalité familiale, ce qui ne va pas sans rappeler la figure du seuil, la proxémique distante, bref l'hiatus entre espace fictif et réalité. Aussi cette rupture annonce-t-elle la résurgence de la culpabilité puisque la création littéraire, comme la confection de l'herbier, tient lieu d'expiation: «Je le regrette encore.

Avec lui [l'herbier] me semble perdu le témoin d'un temps où je fus occupée le plus innocemment du monde» (p. 395). Notons toutefois que le retour d'un état pathémique déstabilisé n'implique pas pour autant que la transformation pathémique cessera d'agir sur le sujet. En tant qu'idéal, la réparation réintègre un statut de simulacre qui continue d'influer sur la motivation passionnelle. Cette dynamique laisse croire que les deux pôles de la configuration pathémique, la réparation et la culpabilité, manifestent – malgré leurs figurations opposées – une «*dépendance commune*» (Zilberberg, 1992, p. 61), eu égard à une même valuation tensive responsable des fluctuations du devenir du sujet. Repérable au niveau de l'herbier, ce caractère de flux et de reflux que nous induisons à l'ensemble de la programmation syntaxique de la culpabilité émerge encore plus concrètement durant le séjour à Century Cottage au moment où Gabrielle reçoit une lettre de sa mère. Il suffit d'ailleurs qu'apparaisse une figure coextensive à la dette pour que la culpabilité réclame sa puissance sur l'«être».

Responsable de la reprise de la culpabilité, la notion de substitution familiale souligne l'écart entre l'acquittement réalisé chez les Perfect (le don de l'affection gratuit dédommagé par un geste créateur tout aussi gratuit) et celui qui ne parvient pas à se matérialiser dans la famille Roy. De ce point de vue ressort toute l'importance d'un épisode connexe relatant le retour de Gabrielle à la pension de Geoffry et Gladys Price, une autre famille que celle-ci «oublie» dans son «trop grand bien-être» (p. 396). Si la jeune femme y retourne le temps de prendre ses effets, c'est pour déclarer ne pas pouvoir rester faute d'argent, et surtout pas pour «rien» (p. 398). Cette ouverture sur une seconde famille (une famille que l'on quitte pour aller chez les Perfect) réaffirme que Gabrielle ne pouvait vivre non plus chez les Roy pour «rien», et, partant, corrobore chez elle l'emprise d'une valeur éthique basée sur la notion d'équité. En d'autres termes, la situation chez les Perfect tend à indiquer que la réparation de l'objet blessé s'avère, somme toute, moins bénéfique que la réparation du sujet. Or, celle-ci se révèle également faussée, puisque la lettre de la mère souligne que la réparation de Gabrielle, située en étroite dépendance avec la réparation de l'objet, n'en demeure pas moins toujours en attente, ce qui a pour effet de la maintenir à l'intérieur d'un *cycle de dette et de donation* (Whitfield, 1984; Harvey, 1993). D'ailleurs, son sentiment de «honte» d'avoir été «heureuse» alors que sa mère était «si triste» (p. 408) atteste la spirale de tensions sous-tendant le «devoir» irrésolu, un tel voisinage d'affects qui s'annulent faisant ressortir on ne peut plus

clairement la structure de retournement pathémique. Compte tenu du statut problématique du *mérite*, on pourrait postuler que ce cycle ne saurait s'épuiser, que le désir d'équité en regard de la famille Roy – au fond impossible à atteindre – aurait pour effet d'installer la réparation dans la permanence d'une virtualisation. La poursuite de la redevance par la plume a donc comme conséquence d'enliser le sujet dans une distanciation encore plus significative quant à la famille première, d'augmenter ainsi l'intensité de la dette. Car de la «douleur» qui qualifie son ascendance familiale et dont Gabrielle se dit l'aboutissement, elle déclare n'avoir pas «le droit de [s'en] tirer [elle] seulement»; elle se sent «condamnée comme à un devoir» (p. 408).

CONCLUSION

La résurgence du /devoir/ au sein de l'idylle familiale illustre par son effet de dédoublement renvoyant à la mise au monde de Gabrielle combien la culpabilité investit chez cette dernière ce que Merleau-Ponty entend par une «structure d'existence» (cité dans Greimas et Fontanille, 1991). Et en vertu de son inscription dans le récit de naissance, cette structure d'existence réitère surtout son appartenance à un discours mythique des origines. La trajectoire du sujet, qui épouse un parcours allant de la constitution de l'être en fonction de la *dette* à l'affirmation de la *donation* réparatrice et au retour de la *dette*, reflète manifestement la prégnance du cycle répétitif lié à un devenir circulaire. Scandant l'organisation événementielle du texte, le redéploiement d'une même dynamique modale souligne combien la naissance en tant que scène matricielle, indispensable au déroulement du futur à la manière d'une cosmogonie, et à laquelle succède une seconde mise au monde par l'écriture, confirme chez Gabrielle Roy la dominance d'un schème commandé par la recherche d'un état d'harmonie primaire.

Emblème de l'univers autobiographique, la culpabilité serait par conséquent «productrice» de texte. D'une part, le geste créateur se doit de figurer dans la mouvance de la blessure qui remonte à l'enfance et à laquelle les figures parentales se trouvent inextricablement liées. À cette blessure, sujette aux dilatations successives, se greffent non seulement la mise à l'écart délibérée du familial, mais encore le désir impérieux de substitution coextensif au fantasme du retour, si déterminant pour l'éclosion artistique puisque ce désir ne parvient jamais à une véritable saturation. D'autre part, le cycle de dette et de donation permet de circonscrire

les linéaments d'une structure d'antagonismes érigée sur les formes modales contraires, cet affrontement entre le /vouloir/ et le /devoir/, doublé de leur retournement perpétuel étant en soi moteur de fécondité textuelle. Naissance biologique, naissance littéraire, naissance de productivité textuelle (attestée par la suite de l'œuvre) se recourent dans le creuset d'un seul et même récit fondateur dont la pulsion première tend vers la réitération du conflit essentiel départagé entre les tensions de «vivre» et de «raconter» (Robidoux, 1974, p. 209), respectivement ancrée dans la dette et issue de sa sublimation réparatrice. Nous touchons ainsi à l'essence même de l'écriture autobiographique à qui il revient, à l'instar d'un palimpseste, de diffuser une lumière sur l'entreprise littéraire de l'écrivain et dont le substrat passionnel en tant que principe générateur de la signification serait le prologue et ultimement l'aboutissement.

NOTES

1. Réjean Robidoux (1989) semble cautionner cette manière d'orienter notre perception de l'œuvre de Gabrielle Roy puisqu'il propose pour celle-ci une analogie avec l'œuvre de Proust.
2. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).
3. Ce terme vise spécifiquement un échange de biens ou d'objets sans intermédiaire monétaire. Ce que connote concrètement le fait que Father Perfect aura en échange des champignons de la forêt des œufs, permettant ainsi de réduire le prix de la pension de Gabrielle. Cette situation est aux antipodes de celle qui qualifie la famille Roy: le père de Gabrielle doit se résigner à «vendre» les légumes de son potager pour payer l'opération de sa fille et assurer ainsi à cette dernière sa survie.
4. L'hypothèse de la recherche du pardon par l'écrit trouve une validation dans «Les déserteuses» (Roy, 1980).
5. Pourrions-nous suggérer par là que la recherche du livre, inscrit dans l'herbier perdu, annonce la rédaction de *Bonheur d'occasion* qui tout en affirmant la distanciation d'avec la famille se rédige sous le signe du retour, marqué spécifiquement par le deuil que provoque la disparition de Mélina Roy; ce que tend à appuyer la dédicace faite à la mère?

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEAU, André (1980) *Le romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 155 p.

- BESSETTE, Gérard (1969) «*Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy*», *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, p. 177-201.
- ____ (1973) *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 240 p.
- BROCHU, André (1974) *L'instance critique 1961-1973*, Montréal, Leméac, 375 p.
- CADIEUX, Micheline (1988) *La dette de l'écriture chez Gabrielle Roy*, mémoire (M.A.), Université de Montréal.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (1971) *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 261 p.
- COQUET, Jean-Claude (1984) *Le discours et son sujet* (tome I: «Essai de grammaire modale»), Paris, Klincksieck, 222 p.
- DUBÉ, Paul (1995) «Énoncé et énonciation: la rencontre du "moi/je" dans *La détresse et l'enchantement*», dans ROMNEY, Claude et DANSEREAU, Estelle (dir.) *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 9-26.
- FONTANILLE, Jacques (1989) «Les passions de l'asthme», *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 6, 48 p.
- FREUD, Sigmund (1973) *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 306 p.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GOLDBERG, Jacques (1985) *La culpabilité: l'axiome de la psychanalyse*, Paris, PUF, 207 p.
- GREIMAS, Algirdas J. et COURTÈS, Joseph (1979) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (tome I), Paris, Hachette, 422 p.
- ____ (1986) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Compléments, débats, propositions), Paris, Hachette, 270 p.
- GREIMAS, Algirdas J. et FONTANILLE, Jacques (1991) *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 329 p.
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.
- HÉNAULT, Anne (1994) *Le pouvoir comme passion*, Paris, PUF, 223 p.
- LE GRAND, Albert (1965) «GABRIELLE ROY ou L'être partagé», *Études françaises*, vol. 1, n° 2, p. 39-65.
- LENNOX, John (1988) «"Metaphors of Self": *La détresse et l'enchantement*», dans STICH, Klaus P. (dir.) *Reflections: Autobiography and Canadian Literature*, Ottawa, University of Ottawa Press, p. 69-78.
- LEJEUNE, Philippe (1986) *Moi aussi*, Paris, Seuil, 346 p.

- OUELLET, Lise (1992) «Du récit d'apprentissage au discours des adieux dans *La détresse et l'enchantement*», *Dalhousie French Studies*, vol. 23, p. 69-77.
- RICARD, François (1974) «Gabrielle Roy ou l'impossible choix», *Critères*, n° 10, p. 97-102.
- _____ (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 192 p.
- _____ (1984) «La métamorphose d'un écrivain: essai biographique», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 441-455.
- _____ (1989a) «La biographie de Gabrielle Roy: problèmes et hypothèses», *Voix et images*, vol. 14, n° 42, p. 453-460.
- _____ (1989b) «Gabrielle Roy: petite topographie de l'œuvre», *Écrits du Canada français*, n° 66, p. 23-38.
- ROBERT, Marthe (1990) *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 364 p.
- ROBIDOUX, Réjean (1974) «Gabrielle Roy à la recherche d'elle-même», *Canadian Modern Language Journal*, vol. 30, n° 2, p. 208-211.
- _____ (1985) «Gabrielle Roy: *La détresse et l'enchantement*», *The University of Toronto Quarterly*, vol. 54, n° 4, p. 478-479.
- _____ (1989) «Gabrielle Roy: la somme de l'œuvre», *Voix et images*, vol. 14, n° 42, p. 376-379.
- ROY, Gabrielle (1969) *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 257 p.
- _____ (1978) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 396 p.
- _____ (1980) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 307 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- WHITFIELD, Agnès (1984) «Gabrielle Roy et Gérard Bessette: quand l'écriture rencontre la mémoire», *Voix et images*, vol. 9, n° 3, p. 129-141.
- ZILBERBERG, Claude (1992) «Présence de Wölfflin», *Nouveaux actes sémiotiques*, nos 23-24, 110 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 207-219

Inspiration et création: le mythe de la Muse chez Gabrielle Roy

LISE GABOURY-DIALLO
Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

muse

«Sainte
au front de feu
toi le sévère sphinx
de l'inchaste aveu

Faste de l'enquête extatique gémissément / de
l'espace dans l'éclair orgiaque de réplique

Délire d'être
entre griffe et dents
l'irrévocable parole»

Roger Léveillé (1976, p. 23)

À notre idée de l'inspiration et de la création se confondent plusieurs concepts liés à l'image de l'Artiste et de la source de son génie. Si Gabrielle Roy n'emploie pas le mot «muse» dans sa prose, elle évoque toutefois le processus de l'inspiration ou de la création dans *La montagne secrète*, un roman entièrement consacré à l'histoire d'un peintre à la recherche de la Vérité. Dans d'autres textes, la présence féminine semble valoriser ou déclencher, parfois inconsciemment, le processus créateur. Ne s'agirait-il pas alors d'une mise en scène de quelques intervenantes qui assument le rôle de la muse ou qui subissent ses effets magiques? Ainsi, grâce aux théories mythocritiques et par

le biais d'une lecture attentive au rôle des femmes, nous désirons voir si Gabrielle Roy a recours implicitement à une version féminisée du mythe de la muse et, dans l'affirmative, dans quelle mesure sa perception de la création en est dépendante ou modifiée. Nous avons donc décidé d'étudier les thèmes de l'inspiration et de la création qui apparaissent dans *La montagne secrète*, ainsi que dans deux autres textes où le sujet de la création est particulièrement fécond pour poursuivre notre investigation: *La route d'Altamont* et *La détresse et l'enchantement*.

En étudiant ce corpus, nous tenterons de voir jusqu'à quel point l'auteur se réfère à un système dynamique d'archétypes, de myèmes et de symboles pour construire ses récits qui traitent du processus de la création. Puisque, selon Mircea Eliade, le mythe est «toujours le récit d'une création: on rapporte comment quelque chose [...] a commencé à être» (Eliade, 1963, p. 15), il sera révélateur de voir comment, chez Gabrielle Roy, la création vient à être.

Qu'est-ce qui a poussé Pierre Cadorai, de *La montagne secrète*, à la peinture? Qu'est-ce qui a agi sur la narratrice de *La route d'Altamont* et sur l'auteur dans *La détresse et l'enchantement*, les menant ainsi à l'écriture? Les uns vous diront que la nature sauvage du Grand Nord canadien et les personnages que rencontre Pierre Cadorai l'ont inspiré; les autres vous diront que, pour Gabrielle Roy et pour la narratrice Christine, ce sont les plaines du Manitoba et certains moments de leur vécu. D'emblée, nous devons distinguer entre deux sources d'inspiration, ou muses si vous me permettez cette image métaphorique: la première, l'être réel qui, tout en chair et en os, enflamme le cœur de fougue passionnée, comme Cassandre inspira Ronsard et Saskia, Rembrandt; la seconde, désincarnée, spirituelle, émanant parfois de la Nature, suscite chez l'artiste de vives émotions en se manifestant. Nous devons également souligner les deux types de mythes qui peuvent informer notre lecture: le mythe ethno-religieux et celui de la littérature.

D'un point de vue épistémologique, les définitions usuelles du premier type sont résumées de façon assez succincte par P. Sellier qui décrit le mythe comme «un récit fondateur, anonyme et collectif» (cité dans Deremetz, 1994, p. 21). Parmi les déesses de la mythologie grecque, les trois filles de Zeus et de la Titanide Mnêmosunê représentaient les Muses Meletê (la Pratique), Aoidê (le Chant) et Mnêmê (la Mémoire)¹. Selon Barbara

Walker, c'est cette dernière qui est la plus importante, car elle permet aux poètes de se rappeler les «sagas sacrées»². Ainsi, de tous temps,

[g]râce à la mémoire-voyance, l'aède ou le poète qui déchiffre l'invisible énonce une parole dont l'efficacité symbolique est fondée sur le système de valeurs dominant [...] le poète inspiré par la Muse institue le réel: son chant est constitué de ce qui est; son activité est de nature ontologique (Bonney, 1981, p. 137).

L'ancien récit grec offre les prémisses du mythe littéraire qu'Alain Deremetz considère comme «un *préconstruit culturel* dont le *schématisme* convient à la représentation [de diverses situations]» (Deremetz, 1994, p. 31). À l'instar du métatexte ethno-religieux, on conçoit l'artiste comme l' élu, mais c'est un visionnaire solitaire et incompris qui crée seulement lorsque la Muse lui insuffle cette mystérieuse énergie inspiratrice. Sans elle, sa pensée ou ses capacités créatrices restent inertes...³ Curieusement avec le temps, cette interprétation s'est élargie pour inclure la Muse humaine qui, en étant l'amante de l'Artiste, nourrissait sa passion. Glissant subrepticement du personnage abstrait à une personne réelle aimée de passion partagée ou non, la muse joue donc un rôle capital, permettant au créateur de «s'accomplir et de se sublimer» (Deher, 1992, p. 9).

Toutes ces variantes et interprétations semblent se fondre en un mythe dont le sens est essentiellement globalisant et poétique, comme l'explique Valéry:

[Le mythe c'est l'homme inventant le monde, l'homme parlant le monde des causes et des origines. Il est un jeu de langage, le jeu créateur du langage, bref rien d'autre que l'invention verbale de la réalité (Deremetz, 1994, p. 16).

LES ARCHÉTYPES DE LA MUSE

Or, avec *La montagne secrète*, Gabrielle Roy propose une invention verbale de la réalité d'un peintre. Écrit en hommage à René Richard, elle met en exergue cette dédicace: «à R. R., peintre, trappeur, fervent du Grand Nord, dont les beaux récits me firent connaître le Mackenzie et l'Ungava». Mais comme le précise l'auteur, il s'agit d'une fiction où un narrateur omniscient tente de décrire avec autant d'objectivité que possible, la vie de Pierre Cadorai – au nom quelque peu évocateur d'ailleurs (cadeau, doré) – aux prises avec le drame de la création.

Au contact de certaines personnes et de certains paysages, Pierre se sent inspiré. Il dessine Gédéon et Nina, qu'il a rencontrés en voyageant; il peint les animaux, les arbres, l'eau du lac, les rivières, et bien sûr *la montagne*. Bref, tout ce qui l'entoure peut lui servir de point de mire pour devenir la matière première qu'il cherche à reproduire. Mais, entre le regard qui capte l'objet et le geste créateur, le narrateur évoque très souvent le moment exact où Pierre se sent inspiré. Puisque le narrateur précise à maintes reprises que l'artiste entend le «chant» ou la voix de l'objet qui communique avec lui, serait-ce alors la Muse Aoidê qui l'interpelle? Ainsi, par exemple, lorsqu'il voit un arbre, il s'arrête, car «[i]l s'en échappait un faible son pareil à une voix de tendresse. Pierre écouta un long moment. Il eût aimé à travers son dessin faire entendre aussi quelque chose de cette voix» (Roy, 1978, p. 24).

Ou encore, lorsque la montagne se révèle enfin à Pierre, ce n'est plus le narrateur distancié qui raconte cette première rencontre, c'est plutôt la montagne qui interpelle Pierre. Elle lui parle:

[...] En fait de montagne, je suis peut-être la mieux réussie de la création. Il se peut qu'aucune ne soit comme moi [...] Et par toi, disait-elle encore, par toi, enfin, Pierre, je vais exister (Roy, 1978, p. 102).

Mais Mnêmê, la Mémoire, lui parle aussi: «Quelquefois revenaient le harceler dans son repos les visages, les êtres et les choses aperçus au passage puis dépassés» (Roy, 1978, p. 28). Grâce à elle, «il pouvait recevoir une soudaine illumination, un conseil si précieux qu'il fallait le saisir au vol (Roy, 1978, p. 28). Son agitation «n'était ni un reproche ni ce coup de vent qui met en branle les facultés créatrices» (Roy, 1978, p. 28). Ainsi, Pierre Cadorai est sensible aux «vastes appels» (Roy, 1978, p. 29), aux rêves éveillés qui l'attirent, comme jadis les sirènes attiraient les marins, vers une splendeur inconnue mais tant attendue, qu'il tente de saisir au passage. Cette exploration de l'inconnu se révèle comme étant également une illumination du passé.

La Muse Mnêmê lui révèle également pourquoi il crée et, de plus, elle le lui révèle lorsqu'il se met à parler de son propre passé. «Alors Pierre découvrit que ce que les hommes attendent de gens de sa sorte, c'est par eux d'être réjouis et soulevés d'espérance» (Roy, 1978, p. 58). Et plus loin on lit:

Les histoires fusaient de son cœur. À se raconter, il découvrait un plaisir inédit, neuf, étrange, qui lui restituait son identité, sa vie, sa réalité dont, depuis des jours, à Paris, il était comme dépouillé [...] Cela l'inspirait [...] (Roy, 1978, p. 166-167)

Ainsi, Pierre ressent un grand bonheur lorsqu'il se découvre en se remémorant quelques scènes de son passé⁴. Il apparaît donc clairement que Gabrielle Roy cherche à décrire autant que possible «l'inspiration» et son importance dans la création. Dans *La montagne secrète*, la nature semble être la muse qui inspire le plus souvent Pierre Cadorai, néanmoins c'est grâce à la mémoire qu'il comprendra son rôle artistique ainsi que social.

Ce peintre bénéficie d'une extrême sensibilité à l'influence inspiratrice de la nature; cette facilité réapparaît dans le recueil *La route d'Altamont*. Dans la nouvelle «Le vieillard et l'enfant», par exemple, la jeune fille Christine écoute le chant du lac: «À présent, j'avais l'impression d'une petite phrase chuchotée [...] Me parlait-il en particulier, ou aurait-il parlé aussi aux autres s'ils avaient écouté?» (Roy, 1985, p. 123). Et, dans la nouvelle «La route d'Altamont», la mère, puis plus tard l'enfant, se sentent interpellées par la montagne. Debout devant les collines rou-lantes de Babcock, elles écouteront avec ravissement le vent. «Maman avait l'air d'être à l'écoute de quelqu'un d'invisible, une âme disparue peut-être et qui ne cessait pas pour autant de tâcher de se faire entendre» (Roy, 1985, p. 218). Même l'aïeule, dans la nouvelle «Ma grand-mère toute-puissante» (Roy, 1985), se tient au seuil de sa porte pour se laisser bercer par le chant de la Prairie. Tous ces éléments de la nature, et d'autres encore, sont évoqués dans *La détresse et l'enchantement*, et l'auteur résume ainsi ses sentiments: «J'aimais la plaine rase, elle m'a toujours ravie. Finalement, dans sa grande retenue, elle m'en a toujours dit plus long que tout autre paysage» (Roy, 1984, p. 46).

La nature offre peut-être le chant inspiratoire d'Aoidê à ceux qui veulent bien l'entendre, mais Mnêmê illumine aussi les esprits créateurs. Ce sont surtout les femmes qui captent et retransmettent, telles des ondes invisibles, les images du souvenir. De plus, celles-ci leur accordent une grande valeur, car c'est la mémoire qui permet de structurer l'imaginaire par le biais de leurs récits, les aidant ainsi à comprendre, un tant soit peu, la vie.

Dans la nouvelle «Ma grand-mère toute-puissante», l'aïeule, qui raconte toujours l'épopée de la survie familiale, devient, dans une histoire merveilleuse, celle qui fabrique de façon ingénieuse une poupée avec des retailles auxquelles la petite-fille rattache avec plaisir «tant de souvenirs» (Roy, 1985, p. 18). Avec ce don de l'imagination, la grand-mère puise, selon l'enfant, dans les ressources infinies et non moins étonnantes de sa mémoire où sont rangés, comme dans un meuble à plusieurs tiroirs, les dates, les noms et les événements. «Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi, tu sais faire tout de rien» (Roy, 1985, p. 28), s'écriera la petite Christine une fois la poupée terminée.

La mère aussi est très habile, car elle sait coudre de merveilleuses robes, mais surtout elle sait tisser un bon récit. Dans la nouvelle «Le déménagement», quand elle cherche à distraire sa fille, elle lui raconte, encore une fois, «les jolies histoires de sa propre enfance» (Roy, 1985, p. 162). Avec son don «poignant et miraculeux» (Roy, 1985, p. 213), la mère inspire sa fille en lui offrant l'Histoire de son peuple:

Ce vieux thème de l'arrivée des grands-parents dans l'Ouest, ç'avait donc été pour ma mère une sorte de canevas où elle avait travaillé toute sa vie comme on travaille à une tapisserie, nouant des fils, illustrant tel destin. En sorte que l'histoire varia, grandit et se compliqua à mesure que la conteuse prenait de l'âge et du recul [...] (Roy, 1985, p. 214)

Il est vrai que, pour écrire une autobiographie, un écrivain doit s'appuyer sur la mémoire pour reconstituer son passé mais, en évoquant le rôle de celle-ci dans son écriture, Gabrielle Roy montre que, parfois, le souvenir se confond à un récit que sa mère lui fit d'un événement. Dès lors, nous voyons que, dans ces cas, la mémoire est, pour l'auteur, inextricablement liée à sa mère mais aussi au mythe des origines. Mircea Eliade explique que,

[g]râce à la mémoire primordiale qu'il est susceptible de récupérer, le poète inspiré par les Muses accède aux réalités originelles. Ces réalités se sont manifestées dans les temps mythiques du commencement et constituent le fondement de ce Monde-ci [...] (Eliade, 1963, p. 149)

Toujours selon cet auteur, le retour au passé «historique ou primordial» (Eliade, 1963, p. 150) permet à l'individu de se reconnaître constitué par une série d'événements cosmogoniques, théogoniques ou généalogiques. Or, si la mémoire est à

la source du mythe, elle n'est pas immuable; elle évolue et peut de ce fait transformer le mythe. La mère elle-même en est consciente dans *La route d'Altamont*, puisqu'elle affirme que le passé «change à mesure que nous-mêmes changeons» (Roy, 1985, p. 215).

La grand-mère, la mère et la fille chercheront à recréer leur monde grâce au souvenir; il semblerait donc que la mémoire est valorisée comme source d'inspiration parce qu'elle établit le lien du patrimoine et offre les attaches identitaires; bien que la nature agisse sur les personnages aussi, c'est surtout en tant que lieu rappelant la patrie qu'elle impose son chant inspiratoire.

LES MYTHÈMES DE L'INSPIRATION ET DE LA CRÉATION

Mnêmê, la Mémoire, et Aoidê, le Chant, sont accompagnées de leur sœur Mêletê, la Pratique. Dans *La montagne secrète*, le narrateur cherche, à plusieurs reprises, à décrire cette communion entre l'Artiste et ces voix, ce «bizarre chant du monde» (Roy, 1978, p. 13). En filigrane, dans ce roman, on découvre un trait du caractère de Pierre: il est perfectionniste, il est à la recherche de l'Absolu, il incarne la «recherche absolue». Certains croquis vite esquissés, genre d'aide mnémonique, le laissent indifférent même si les autres y décèlent son grand talent: «se voyant loué pour ce qui lui était naturel et facile, Pierre prit ombrage de cette joie du vieux maître» (Roy, 1978, p. 182).

Peu à peu, le lecteur constate que tout le roman sera structuré sur le canevas du mythe littéraire où l'artiste, figure centrale du scénario, est un visionnaire, un héros mélancolique ou exalté, à la recherche d'une sorte de *Graal sacré*. Au début du roman déjà, Pierre se distingue des autres, par sa disponibilité à l'art, son errance et son silence. Continuant dans la construction du stéréotype accepté, le narrateur insiste sur le désarroi de cette âme solitaire et torturée par le sentiment qu'il n'aura pas le temps d'accomplir sa destinée. «Hâte-toi, Pierre; le temps est court, le but lointain» (Roy, 1978, p. 21).

Si les Muses permettent cette communication avec le monde sacré de la Vérité et transmettent leur génie à Pierre, ce dernier subit l'inspiration comme un rêve et ne comprend pas pourquoi il se sent poussé à créer. Longtemps, le processus de création lui semble incompréhensible:

Il commença son croquis [...] scrutant malgré lui son propre mobile. Qu'est-ce en somme qui l'intéressait? Le côté solitaire, abandonné de la création? [...] Cela le vexait d'être à ses propres yeux une telle énigme [...] Sa vie avait-elle d'autre but que d'arracher un murmure en passant au vide effarant, à l'effarante solitude qu'il traversait? (Roy, 1978, p. 24)

N'arrivant pas à cerner ses mobiles, et un peu malgré lui, il continue à chercher à accomplir ce à quoi il rêve. Bientôt ce sera sa propre œuvre, la reproduction parfaite de la magnificence de la montagne qui le hantera.

S'il semble être incapable de contrôler ses élans lorsqu'il est inspiré, on constate néanmoins qu'il est heureux en ces moments d'intense activité. C'est lorsqu'il est inactif qu'il traverse parfois des moments d'angoisse, d'attente ou d'impatience, car Pierre ne comprend pas «le secret de cette aspiration extraordinaire» (Roy, 1978, p. 28-29).

Vers la fin du roman, nous observons le peintre, obsédé par sa quête de l'absolu et le souvenir de la montagne, qui néglige sa santé et se cloisonne dans une petite chambre. Finalement, il sombre dans le délire tout en ayant l'impression d'avoir compris sa mission: il doit montrer à tous ce que la montagne représentait pour lui. Cette œuvre maîtresse, celle qu'il n'a malheureusement pas le temps de compléter, serait sa vision de la montagne, née de son souvenir, reconstruite et façonnée par son imagination.

L'autoportrait qui lui survivra le montre comme l'artiste «d'une lucidité, d'une tristesse intolérables» (Roy, 1978, p. 213) aux pupilles dilatées. À cette image assez typée du Visionnaire s'ajoutera celle de Christine, la jeune narratrice qui aspire au métier d'écrivain dans *La route d'Altamont*. Parfois confiante de pouvoir bien ficeler son récit grâce à ses talents d'improvisation, parfois tout humble devant l'ingéniosité de sa grand-mère et le talent de sa mère, Christine cherche néanmoins sa voie au fur et à mesure qu'elle grandit. Bientôt, elle aussi chérira cette solitude par laquelle «l'âme goûte sa délivrance» (Roy, 1985, p. 230). Progressivement, elle comprend que le don qu'elle a de raconter doit se réaliser dans le rêve qu'elle a d'écrire. Elle aussi sera, à son tour, poussée à chercher sa Vérité, mais aussi à perpétuer cet art.

De façon analogue, dans son autobiographie, Gabrielle Roy explique que, toute jeune, elle voulait se rappeler les beaux récits de sa mère; elle s'isolait dans sa petite chambre du grenier, là où «[l]'avaient visitée [s]es premiers songes» (Roy, 1984, p. 136). Et la jeune femme s'exerçait à «griffonn[er] des pages» (Roy, 1984, p. 137).

Toutefois, ce don de création précipite chez elle des états d'âme angoissants, semés de doute, car une fois «[l]'exaltation tombée» (Roy, 1984, p. 137) elle estime que ce ne sont que des esquisses, des «enfantillages, bluettes sans valeur. Rien là sur quoi baser un projet, une vie, en tirer même un peu d'espoir» (Roy, 1984, p. 137).

À l'instar de Pierre Cadorai qui se veut ouvert à tout et qui accepte à contrecœur de quitter le pays qu'il aime, la narratrice de la nouvelle «La route d'Altamont» et l'auteur de l'autobiographie croient qu'ultimement, ils doivent s'aventurer dans le monde.

[...] Peut-être au fond pour me soumettre à un essai, découvrir si j'étais apte à devenir quelqu'un, quelque chose, n'ayant là-dessus qu'une idée bien confuse, pas même assurée au reste d'avoir du talent, mais que c'était ainsi et que je n'y pouvais rien, j'étais comme possédée par la folie de m'arracher du sol [...] (Roy, 1984, p. 198)

S'isolant de tout, l'artiste semble survivre grâce à la nostalgie et à l'espoir, tout en aspirant continuellement à trouver sa place. La jeune femme se plonge dans l'écriture «saisie de terreur à la pensée qu'il n'y avait plus à reculer» (Roy, 1984, p. 504). Soulignons toutefois, que les narratrices de *La route d'Altamont* et de *La détresse et l'enchantement* évoquent le sentiment de culpabilité face à ce qui peut être considéré comme «l'abandon» des siens, mais de la mère surtout.

Quant à la perception que Gabrielle Roy a de sa propre œuvre à la fin de son autobiographie, elle nous offre cette image d'une auto-évaluation perplexe: «Et c'est bien là la seule chose que j'ai jamais tenue pour certaine, à savoir que je ne savais pas et ne saurais vraiment que penser de ce qui venait de moi» (Roy, 1984, p. 494).

Alors que Pierre Cadorai, tout en étant très insatisfait et très exigeant vis-à-vis de lui-même, suit aveuglément ses impulsions créatrices et aspire tant à la Perfection qu'il se coupe

du monde et court à son auto-destruction, les femmes créatrices tendent à justifier, analyser et critiquer leur art tout en cherchant à s'ancrer solidement dans leur réalité.

Nous voyons donc que, dans les récits où l'artiste est femme, l'auteur tend à s'écarter quelque peu du mythe littéraire. Gabrielle Roy nous offre plutôt une image d'artistes aux prises avec le doute et l'incertitude, sans obsessions destructrices, et restant en somme lucides et vraies envers elles-mêmes jusqu'à la fin.

LE SYMBOLISME ET LA REPRÉSENTATION DES FEMMES

La Vérité ou la Perfection, telles qu'envisagées par Pierre Cadorai, se cristallisent dans sa vision de la montagne. La préoccupation avec ces notions est beaucoup moins apparente dans les deux autres textes étudiés. Une idée plus abstraite de l'Idéal absolu est véhiculée à plusieurs reprises et est symbolisée par les images du cercle, où on ne peut préciser quand commence le début et quand finit la fin. La mère précise que tout doit revenir à la source, «[à] celle qui nous a donné le jour, on donne naissance à notre tour quand, tôt ou tard, nous l'accueillons enfin dans notre moi» (Roy, 1985, p. 226-227).

Du point de vue symbolique donc, il est intéressant de comparer *La route d'Altamont* et *La Détresse et l'enchantement* à *La montagne secrète*, où des symboles dits «masculins» rivalisent: l'arbre, la montagne, le caribou et le soleil, par exemple. Certaines de ces images apparaissent dans les deux autres textes bien sûr, mais il semble que la métaphore la plus significative dans *La route d'Altamont* et *La détresse et l'enchantement* est liée au tissu – laine, fil, retailles, tapisserie –, qui évoque les liens continuellement ourlés entre personnes mais aussi entre passé, présent et avenir. Et, curieusement, inextirpable du cercle et de la tapisserie se trouve la Mémoire qui fournit donc cette source inépuisable d'inspiration: «Maintenant que j'ai commencé à dévider mes souvenirs, ils viennent, se tenant si bien, comme une interminable laine» (Roy, 1984, p. 69).

Sans doute l'archétype de la fileuse ou de la tisseuse se surimpose-t-elle ici sur celle de la Muse maternelle et explique-t-elle l'emploi de ce *leitmotiv*, mais le symbolisme dit «féminin» complète et consolide aussi la vision du monde que nous offre Gabrielle Roy. Dans tous ses écrits, ce symbolisme apparaît et,

parfois même, il domine le symbolisme dit «masculin»: l'eau, le ciel, la nuit étoilée, tout rappelle la Mère. Gérard Bessette affirme que

[...] l'élan créateur est chez l'artiste irrépressible; que, pour s'accomplir, pour devenir lui-même, l'écrivain ou le peintre sera conduit à immoler même les êtres qui lui sont les plus chers [...] (Bessette, 1973, p. 187)

Et cet être, selon Bessette, serait la mère.

S'il n'y a jamais une allusion directe à cette dernière dans *La montagne secrète*, un personnage féminin intervient à plusieurs reprises dans la trame du récit: Nina, la pauvre jeune serveuse qui cherche à améliorer sa vie. «À travers ce visage le sort féminin lui sembla tout à coup pathétique au-delà de tout» (Roy, 1978, p. 34). Pierre la voit comme Ève, accablée par le poids de l'Humanité, qui n'a aucune issue pour se libérer, et, en «fix[ant] ses traits [c'était] sa manière à lui de défendre les êtres» (Roy, 1978, p. 34).

Cette image symbolique de la Mère de l'humanité s'évanouit dans les autres textes pour réapparaître comme la mère ou la grand-mère. Tantôt courbée sous le fardeau de ses responsabilités, tantôt joie et inspiration, on comprend que ce qui est davantage valorisé chez ces femmes, c'est le statut de créatrice et non de procréatrice. Ainsi, dans la première nouvelle de *La route d'Altamont*, la grand-mère occupe une place privilégiée, puisque «[l]ongtemps il me resta dans l'idée que ce ne pouvait être un homme sûrement qui eût fait le monde. Mais peut-être, une vieille femme aux mains extrêmement habiles» (Roy, 1985, p. 31).

Cette représentation emblématique des femmes s'enrichit de tout le symbolisme naturel pris dans un sens global, comme l'explique Carol Bigwood (1993) dans son ouvrage *Earth Muse*, où les paradigmes de Mère et de Nature se confondent en un seul qui nourrit et inspire l'être humain. D'ailleurs, une des plus belles images de la mère est la suivante: «Elle était comme une belle, grande rivière, semée, tout au long de son cours, d'obstacles: rochers, écueils, récifs, et elle en venait à bout» (Roy, 1984, p. 22). Dans les trois récits, l'auteur invoque l'image vivifiante de la Muse Mère-Nature. Ce symbolisme, qui témoigne de l'œuvre sacrée de la création, sous-tend la philosophie humaniste de Gabrielle Roy où le renouvellement harmonieux de tout être doit être continuellement recréé et assuré.

CONCLUSION

Chez Gabrielle Roy, les sujets de l'inspiration et de la création sont traités différemment selon qu'il s'agit d'une fiction, telle *La montagne secrète*, ou, au contraire, d'une œuvre inspirée de près ou de loin de sa vie personnelle. Car, du personnage fictif Pierre Cadorai à la narratrice Christine et au «moi-je» de l'autobiographie, il y a toute une modulation tant au niveau de l'alchimie entre muse et poète qu'au niveau de la représentation du statut et du rôle de l'artiste.

En appliquant le schème du mythe de la Muse à ces textes, nous avons constaté que tous les archétypes de la Muse – Aoidê, le Chant de la Nature, Mnêmê, la Mémoire, et Mêletê, la Pratique – sont évoqués. De plus, le mythe littéraire de l'Artiste et les mythèmes liés au processus de la création ont été exploités, voire même adaptés par l'auteur. Finalement, toute l'importance accordée au rôle de la femme nous permet de constater que Gabrielle Roy présente l'Artiste différemment selon le texte étudié. L'artiste masculin correspond davantage au stéréotype que propose le mythe littéraire: l'exalté ou l'élus. Et, si la Mémoire est importante pour lui, elle est tout à fait désincarnée, abstraite. Elle ne lui offre que très sporadiquement le plaisir de se remémorer son passé et ainsi créer des liens d'attache. Comme le précise François Ricard, c'est «la rupture avec les hommes» et sa séparation «du monde et de la réalité» (Ricard, 1975, p. 108) qui caractérise le voyage intérieur de ce peintre.

Et, si nous enlevons, comme le préconise Patricia Smart, «le masque de "lecteur universel" dont [nous a] affublée la culture pour commencer à lire en tant que femme» (Smart, 1988, p. 20), il devient apparent que Gabrielle Roy subvertit cette mythologie pour offrir un «nouveau» mythe plus féminin dans *La route d'Altamont* et *La détresse et l'enchantement*. Gabrielle Roy illustre très clairement comment l'inspiration et la création sont liées à un processus d'identification extrêmement important entre l'Artiste et la Muse Mnêmê. Cette Mémoire est incarnée en sa mère et sa grand-mère et sera très souvent transmise sous la forme du récit du mythe de leurs origines. Avec ces modèles exemplaires, la Poétesse sera intronisée au cercle des femmes-artistes, accédant ainsi à son tour à l'œuvre sacrée de la création.

NOTES

1. Plus tard, à Delphes, nous retrouvons dans la mythologie grecque neuf déesses qui inspireront les arts libéraux.
2. «Ninefold Goddess as the source of "in-spiration", literally breathing in "I-deas" or Goddess-spirits within. The muses were originally a triad – the primordial Triple Goddess. First of them was Mnemosyne, "Memory", who made poets able to remember sacred sagas» (Walker, 1983, p. 701).
3. Claude Abastado (1979) traite spécifiquement du mythe littéraire lié au personnage du Poète.
4. C'est d'ailleurs en regardant les crayons d'écolier que «les étranges couleurs [...] [l']avaient ramené» à son enfance, «par quoi tout avait commencé» (Roy, 1978, p. 59).

BIBLIOGRAPHIE

- ABASTADO, Claude (1979) *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 350 p.
- BESSETTE, Gérard (1973) *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 240 p.
- BIGWOOD, Carol (1993) *Earth Muse: Feminism, Nature, and Art*, Philadelphia, Temple University Press, 375 p.
- BONNEFOY, Yves (dir.) (1981) *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique* (vol. 2: «K-Z»), Paris, Flammarion, 585 p.
- DEHER, Évelyne (1992) *Les meilleures muses de l'histoire*, Paris, Criterion, 313 p.
- DEREMETZ, Alain (1994) «Petite histoire des définitions du mythe, le mythe: un concept ou un nom?» dans CAZIER, Pierre (dir.) *Mythe et création*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 15-32.
- ELIADE, Mircea (1963) *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 246 p.
- LÉVEILLÉ, Roger (1976) *CŒuvre de la première mort*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 89 p.
- RICARD, François (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 192 p.
- ROY, Gabrielle (1978) *La montagne secrète*, Québec, Stanké, 231 p.
- ____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- ____ (1985) *La route d'Altamont*, Québec, Stanké, 267 p.
- SMART, Patricia (1988) *Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec / Amérique, 337 p.
- WALKER, Barbara G. (1983) *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper, 1124 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 221-244

Esquisse d'un art poétique sur une lettre inédite de Gabrielle Roy

LOUIS FRANCŒUR
Université Laval
Sainte-Foy (Québec)

«Parfois une phrase [...] me plaisait quelque peu. Elle semblait avoir presque atteint cette vie mystérieuse que des mots pourtant pareils à ceux de tous les jours parviennent parfois à capter à cause de leur assemblage comme tout neuf.»

Gabrielle Roy (1984, p. 137)

Ainsi s'exprimait Gabrielle Roy dans son autobiographie, cherchant à saisir pour elle-même et sans doute pour nous aussi, ses lecteurs, le mystère de la création littéraire, comme le firent avant elle et sensiblement dans les mêmes termes une longue procession d'écrivains qui, de Pascal à Valéry et à Claudel, n'ont eu de cesse de percer le mystère qui entoure le grimoire de l'art: «Les mots diversement rangés font un divers sens, et les sens diversement rangés font différents effets», écrivait l'auteur des *Pensées* (Pascal, 1960, p. 1101), dont la réflexion a été enrichie par celle du créateur du «Cimetière marin» qui soutenait que le poète «dispose des mots autrement que ne le fait l'usage et le besoin. [Que] ce sont les mêmes mots sans doute, mais point du tout les mêmes valeurs» (Valéry, 1958, p. 21). Valéry se faisait, à son tour, l'écho du poète implorant la muse qui est la grâce: «Les

mots que j'emploie, /Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes!» (Claudel, 1957, p. 75). L'attention que portait Gabrielle Roy à la réflexion sur son art de romancière se manifeste en vérité bien au delà des seules frontières de ses œuvres de fiction (Socken, 1975), et s'il est vrai qu'elle ne fut pas une poéticienne, il est pour le moins téméraire d'affirmer d'emblée, comme on l'a fait, qu'elle croyait fort peu aux théories (Brochu, 1984). Gabrielle Roy, à l'instar de ces deux grandes figures du roman contemporain qu'elle admirait, Virginia Woolf et Marguerite Yourcenar, participe, sans aucun doute, à l'élaboration d'un art poétique, à la fois personnel et universel, dont nous retrouvons de nombreuses traces dans ses écrits sur l'art et sur l'artiste. Faut-il nous en étonner? Nous aurions tort, nous semble-t-il, d'opposer sa sensibilité d'artiste à sa capacité de réflexion sur l'art poétique. Car, quelle que soit l'acception de l'art poétique que nous retenions parmi les trois principales que nous a transmises la longue tradition issue de la poétique d'Aristote, nous y retrouverons toujours quelques bribes de la pensée que nous a léguée Gabrielle Roy sur l'art d'écrire. Nous y découvrirons, en effet, dans une première acception, un art poétique qui ressemble à un ensemble de règles pratiques dont l'emploi devient impérieux pour la création d'une œuvre et, éventuellement, pour la re-création de cette œuvre par le lecteur. Ainsi, dans ses «Jeux du romancier et des lecteurs» (Roy, 1973), Gabrielle Roy formule-t-elle ses propres interrogations sur les conditions qui président à la création et à la re-création littéraire, comme le faisait naguère Virginia Woolf dans «Comment lire un livre?»:

[...] le lecteur entendra, saisira la suggestion au vol et, libre d'imaginer comme il veut, comme il peut, lui aussi deviendra une sorte de créateur. Lui aussi créera des images... parfois plus belles que celles entrevues par le romancier [...] (Roy, 1973, p. 272)

Dans une deuxième acception, nous trouverons chez Gabrielle Roy un art poétique qui consiste essentiellement dans une activité de sélection que fait l'auteur parmi tous les possibles littéraires qui s'offrent à lui, pour édifier son propre art poétique que nous pourrions dire idiolectal. À la manière de l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* dans ses célèbres «Carnets de notes», Gabrielle Roy parseme les pages de *La détresse et l'enchantement*, nouveau carnet de notes de sa création artistique, de nombreux indices qui témoignent des choix, parfois douloureux, qui s'imposaient à elle:

[...] Je me lançais de tous côtés, dans l'humoristique, dans le drame à la Edgar Allan Poe, dans le portrait réaliste. L'exaltation tombée, qui m'avait peint un moment ce que j'entreprenais sous les aspects les plus délirants, je voyais bien que ce n'étaient qu'enfantillages, bluettes sans valeur [...] Je déchirais les pages [...] Parfois une phrase de tout ce déroulement me plaisait quelque peu [...] (Roy, 1984, p. 137)

Dans une troisième acception, nous saisirons, dans certains écrits particuliers de Gabrielle Roy, un art poétique qui serait une réponse à la question devenue inévitable pour la romancière: qu'est-ce que la littérature? Dans ce sens, elle adressait une lettre à Marie Francœur, le 14 juin 1976, dans laquelle elle formulait, en quatre ou cinq points, ce que serait à ses yeux la littérature et le processus de sa création.

Pour l'heure, nous sommes conviés à participer aux «jeux du romancier et des lecteurs» pour y apprendre, en compagnie de Gabrielle Roy et de Virginia Woolf, «Comment lire un livre?». Tout en nous gardant de voir en Gabrielle Roy une dispensatrice de conseils à de futurs écrivains ou à de jeunes lecteurs, quoique cela n'eût certes pas déplu à l'ancienne institutrice qu'elle était, nous ne pouvons, pour autant, ignorer l'intention précise qui présidait à la conférence qu'elle prononçait devant les auditeurs réunis sous l'égide de l'Alliance française le 1^{er} décembre 1955 et qu'elle énonçait dans cette interrogation:

[...] Avez-vous déjà essayé de dire en quoi un livre est beau? demande-t-elle à son auditoire. Vous commencez tout plein d'enthousiasme, à vouloir en dégager la trame; vous vous apercevez que ce n'est pas là le plus important, que, ramené à son sujet *apparent*, l'histoire ne fascine guère. Alors, vous cherchez des comparaisons. Vous direz peut-être qu'il vous fait penser à un coup de vent ensoleillé... à une nappe d'eau tranquille... ou encore à une riche étoffe. Vous en venez, petit à petit, pour en dire la séduction, aux moyens mêmes qu'a pris l'auteur pour vous charmer, moyens étranges, moyens dissimulés [...] (Roy, 1973, p. 265)

Ne sommes-nous pas fondés de lire dans ces propos un ensemble de règles pratiques, un authentique art poétique de l'interprétation comme se plaisait à le relever Virginia Woolf chez certains auteurs privilégiés: «les poètes et les romanciers eux-mêmes dans leurs propos improvisés, sont souvent en cette

matière d'une efficacité étonnante» (Woolf, 1963, p. 161), un art poétique qui se déploierait en trois étapes.

Une première étape consistera en l'interprétation sensible, ressentie, émotive, expressive. Gabrielle Roy ne nous apprend-elle pas dans cette conférence que la définition de l'art qui lui plaît le mieux est celle de Matthew Arnold qui s'énonce ainsi: «It is emotion recollected in tranquility» qu'elle traduit aussitôt: «De l'émotion que l'on se rappelle dans la tranquillité» (Roy, 1973, p. 270). Nous ne nous étonnerons donc pas que la saisie de cette émotion nécessaire à la création de l'œuvre d'art et à sa re-création par les lecteurs constitue la première étape de l'interprétation. Si Gabrielle Roy nous confie qu'«[u]ne émotion forte est essentielle pour écrire un bon livre» (Roy, 1973, p. 269), que cette «émotion forte s'épanouit dans l'âme d'un écrivain, une émotion impérieuse à laquelle il devient impossible de résister» (Roy, 1973, p. 270), c'est pour nous inviter à saisir à notre tour «cette émotion couchée, ligotée, enfermée, cette chose vivante prise au piège des mots» de telle sorte que si notre âme «de lecteur est réceptive, sensible, musicale, l'émotion revivra entière pour elle» (Roy, 1973, p. 271). Le but de cette première étape de l'interprétation nous est confirmé par Virginia Woolf qui, pour sa part, nous suggère d'«ouvrir tout grand l'esprit au rapide et innombrable troupeau des impressions» (Woolf, 1963, p. 159-160), car, ajoute de son côté Gabrielle Roy, parfois le livre trop fin, trop discret pour affirmer ne fera que chuchoter «à l'enfant en nous, au cher enfant amoureux des songes» (Roy, 1973, p. 264).

La deuxième étape réside dans l'interprétation qui doit mener le lecteur à juger, sans concession aucune, cette multitude d'impressions et d'émotions qui d'abord l'envahit. Du reste, nous devrions parler ici de lectrices plutôt, car, pour Gabrielle Roy, les femmes auxquelles revient le privilège de posséder ce qu'on appelle l'intuition, c'est-à-dire justement de l'intelligence soutenue par la sensibilité,

[...] atteignent presque d'un coup le timbre d'un ouvrage, son frémissement propre, ce qui passe comme à travers et entre les lignes, ce courant invisible d'un livre qui est sa véritable valeur [...] (Roy, 1973, p. 266)

et que Virginia Woolf appelait la recherche de la forme fantomale. «Il y a toujours en nous un démon qui chuchote: "Je

déteste, j'adore", et nous ne pouvons pas le faire taire» (Woolf, 1963, p. 160). C'est pourquoi les lecteurs doivent être attentifs

[...] à la musique dans certains livres plutôt secrets [dans lesquels] il n'y a que deux, trois, quatre petites phrases explicites qui, à la manière d'un phare brusquement allumé, projettent un grand faisceau de lumière et éclairent tout l'ensemble [...] (Roy, 1973, p. 264)

Cette attitude leur permettra «de [s'] éveiller [...] à tout ce que l'habitude [leur] cache» (Roy, 1973, p. 269). Ainsi parlait Roman Jakobson dans ses *Questions de poétique*: «C'est la poésie qui nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation» (Jakobson, 1973, p. 125). Dans ces conditions, l'intuition, ou l'intelligence soutenue par la sensibilité, est susceptible de devenir pour les lecteurs l'organisatrice fondamentale des valeurs de la vie.

La troisième étape, que nous pourrions nommer celle de l'interprétation pragmatique, requerra les ressources du goût personnel de chaque lecteur.

[...] Vous en venez, petit à petit, pour en dire la séduction, aux moyens mêmes qu'a pris l'auteur pour vous charmer, moyens étranges, moyens dissimulés. Et ainsi cet accord dans la beauté reste assez secret entre nous-mêmes et les livres (Roy, 1973, p. 265).

Il s'agit dans ce cas de faire appel au goût comme guide, comme le suggère Virginia Woolf:

[...] avec notre goût pour guide, nous nous aventurerons au-delà de tel livre particulier, en quête des qualités qui font une famille de livres; nous leur donnerons des noms et forgerons ainsi une règle qui apporte de l'ordre dans nos perceptions [...] (Woolf, 1963, p. 161)

Alors, les lecteurs doivent tenter de répondre à la question que leur adressait Gabrielle Roy dans ses «Jeux du romancier et des lecteurs»: Êtes-vous de ceux qui savent comment l'on fait un chef-d'œuvre? Et d'abord, si vous teniez en main ce livre précieux, sauriez-vous le reconnaître? S'appuyant sur la pensée de Baudelaire, la réponse ne se fait pas attendre: «Le propre de l'art étant d'étonner [...] ne serait-ce pas par le regroupement si ingénieux de choses connues que ce livre précieux nous les découvrirait comme neuves» (Roy, 1973, p. 264). Ces propos se font l'écho de ceux que tenait le grand poéticien russe Victor

Chklovski: «Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de la pierre, il existe ce que l'on appelle l'art» (Chklovski, 1965, p. 83), et comme Gabrielle Roy le faisait à l'instant qui voyait dans un chef-d'œuvre la découverte et l'interprétation de choses connues comme étant neuves, grâce à leur regroupement ingénieux, Chklovski ajoutait que le «but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets» (Chklovski, 1965, p. 83). Si on a pu accuser, injustement nous semble-t-il, le poéticien russe d'avoir proposé une conception de la littérature purement formaliste, on ne pourra sûrement en faire autant de la pensée de Gabrielle Roy. Car chez elle, le goût doit guider le lecteur non pas vers l'art comme pur procédé mais plutôt vers l'accomplissement d'une mission impossible mais nécessaire, celle qui consiste à réconcilier la beauté et la laideur du monde. La romancière puise cette conviction dans l'œuvre même de Camus dans laquelle elle reconnaît «l'attitude exacte qui convient à celui qui écrit comme à celui qui lit» (Roy, 1973, p. 269). Et quelle est cette attitude que tout lecteur devrait adopter? «Ne nier ni la beauté du monde ni l'énigme de la douleur» (Roy, 1973, p. 269). En somme, Gabrielle Roy enjoint ses lecteurs d'adhérer, comme elle l'a fait elle-même dans chacune de ses œuvres, aux propos d'espérance du personnage de Dostoïevski pour qui la beauté sauvera le monde. Cependant, pour que la beauté d'un livre puisse exercer sa puissance salvatrice, elle doit être reçue et interprétée par un lecteur.

Un livre, écrit-elle, peut souffrir autant qu'une personne de la calomnie. Sa beauté peut même se sentir à l'abandon et sans défense devant la sottise ou le manque de goût. La beauté est seule tant qu'elle n'a pas rencontré un cœur égal à elle-même pour la recevoir (Roy, 1973, p. 264).

L'importance de la troisième phase de cet art poétique du lecteur, celle de l'interprétation pragmatique, est telle que, sans lecteur, sans interprète, l'œuvre demeure à jamais sans voix. L'art est un fait sémiologique, nous rappelle Gabrielle Roy après Jan Mukarovsky, parce que «l'œuvre d'art est destinée à servir d'intermédiaire entre son auteur et la collectivité» (Mukarovsky, 1970, p. 387). En effet, s'interroge Gabrielle Roy après le poéticien du cercle de Prague, «[d]ans cette mystérieuse correspondance entre un auteur et ses lecteurs, que se passe-t-il

au juste?» (Roy, 1973, p. 268). La réponse à cette question mystérieuse surgit pourtant aussi limpide que l'eau glacée du ruisseau: «Comme une eau versée d'un vase à un autre, [l'émotion] coulera d'une âme à une autre sans que soit perdue une seule goutte» (Roy, 1973, p. 271). Alors, le livre trop fin, trop discret pour affirmer, chuchotera à son lecteur cette espèce de va-et-vient entre les larmes et le sourire dans lequel nous vivons. Et

[...] le lecteur entendra, saisira la suggestion au vol et, libre d'imaginer comme il veut, comme il peut, lui aussi deviendra une sorte de créateur. Lui aussi créera des images... parfois plus belles que celles entrevues par le romancier [...] (Roy, 1973, p. 272)

Art poétique, sans aucune doute, jeu «peut-être le plus sérieux de tous les jeux de notre existence» (Roy, 1973, p. 272), au dire de Gabrielle Roy, puisque dans ce jeu, «ce que nous apprenons en commun, c'est le désir de vaincre enfin notre solitude» (Roy, 1973, p. 272).

Dans une deuxième acception, nous parlerons d'un art poétique personnel à l'auteur qui s'exprime par les choix qu'il fait parmi tous les possibles thématiques, structurels, narratifs qui se présentent dans la série littéraire à laquelle son œuvre appartient. Parfois, l'auteur s'en expliquera directement, parfois il incarnera dans un personnage la quête qu'il poursuit pour achever l'édification de son propre Moi artiste. À cet égard, ne pouvons-nous pas établir un rapprochement significatif entre la quête que poursuit le Zénon de Marguerite Yourcenar dans *L'œuvre au noir* et celle de Pierre Cadourai dans *La montagne secrète*? Au delà de leur pertinence intrinsèque, ces convergences nous sont aussi suggérées par la grande admiration que semblait éprouver Gabrielle Roy pour Marguerite Yourcenar, dont elle reconnaissait, par ailleurs, l'influence probable sur son œuvre (Lewis, 1984).

Nous avons déjà traité ailleurs (Francœur et Francœur, 1993) de la quête qui anime le peintre de *La montagne secrète*. Aussi, nous contenterons-nous dans cette étude de souligner le sens de cette quête au regard de l'art poétique personnel de Gabrielle Roy. Notre culture nous fournit, en effet, un exemple historique d'un type de quête qui se voulait plongée aux racines de l'être même: c'est l'œuvre alchimique à laquelle le héros de *La montagne secrète* n'est pas tout à fait étranger. Car l'alchimie

véritable qui se vouait à la recherche de l'or spirituel (Jung, 1953) a d'abord été, avant de se présenter sous des dehors scientifiques, une découverte heureuse des *poètes*, conteurs et romanciers, qui depuis longtemps associaient la reconquête de l'unité primordiale de l'être et l'acquisition d'une vraie sagesse aux étapes d'une purification du héros inspirée du grand œuvre alchimique. On en voudra pour exemple, dans la littérature contemporaine, *L'œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar. «La fin de Zénon», le dernier chapitre de *L'œuvre au noir*, aura fait vivre à son lecteur chaque phase de cette expérience tout autant mystique qu'artistique, au cours de laquelle le héros alchimiste connaît l'illumination, expérience extatique d'intégration avec tout ce qui est, fusion harmonieuse du moi individuel dans le grand tout de l'univers et qui marque le terme idéal du développement de la personnalité.

[...] Il lui était souvent arrivé de rouvrir une porte, simplement pour attester qu'il ne l'avait pas derrière lui fermée à jamais, de se retourner vers un passant quitté pour nier la finalité d'un départ, se démontrant ainsi à soi-même sa courte liberté d'homme. Cette fois, l'*irréversible* était accompli (Yourcenar, 1968, p. 440; nous soulignons).

Comme le philosophe créé par Marguerite Yourcenar, l'artiste imaginé par Gabrielle Roy appartient au petit nombre des élus, des chercheurs de l'or spirituel. Le but ultime: la recherche de la connaissance pour Zénon, savoir sur le monde, mais surtout connaissance de celui qu'il appelle *Hic Zeno*; pour Pierre Cadorai, savoir peindre mais infiniment plus encore, et que l'art seul peut lui apporter, comme il finit par en prendre conscience dans son exil parisien:

[...] [l]e froid, la faim, ces longs voyages de solitaire, la misère de vivre, tout cela il s'aperçut l'avoir accepté, pouvoir accepter pire, à condition que tout pût être dépassé, transcendé, c'est-à-dire *relié de quelque manière à tout ce qui est* (Roy, 1974, p. 174; nous soulignons).

L'interprétation même que Stanislas Lanski fera de l'œuvre de Pierre Cadorai attire notre attention sur la fusion dans le tableau des éléments végétaux, animaux et humains. Mieux encore, elle souligne le but atteint par Pierre: la traduction par ces moyens propres à l'être humain que sont les procédés d'expression artistique, de ce qui transcende la nature humaine même, de l'*inexprimable*.

[...] Qu'avait donc voulu suggérer Pierre? Quelle alliance étroite de l'âme avec les forces primitives? [...] Le portrait attirait *comme vers une insolite région de la connaissance dont les arbres, avec leurs sombres entrelacements, donnaient quelque idée*. Son attrait était dans cette sorte de fascination qu'il exerçait, *au rebours de la clarté, vers les torturantes énigmes de l'être* (Roy, 1974, p. 213; nous soulignons).

Pierre serait donc parvenu au stade ultime de l'initiation alchimique, l'illumination. Interprète inspiré – tel serait le sens de la sanction prononcée par Stanislas –, il sait désormais qu'une secrète unité se cache sous les apparences complexes et diverses de la nature. Il ne lui resterait plus qu'à attendre la venue de la lumière, expérience extatique qui couronnait la vie des alchimistes authentiques et dont la mort de Zénon, dans *L'œuvre au noir*, fournit un bel exemple. Tel pourrait bien être le sens de la scène finale de *La montagne secrète*, car les mots mêmes qu'emploie le narrateur pour la décrire suggèrent au lecteur qu'il faut associer art et illumination, alchimie et création. Les derniers moments de Pierre Cadorai seront vécus comme une révélation de ce qu'est l'art, une confirmation de toute la longue quête que fut sa vie et, surtout, comme la possession *in extremis* de la beauté et de la vérité passionnément recherchées.

La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Ou, du moins, ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, *à son propre feu intérieur, coulé, fondu, pour ensuite le mouler à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine, infiniment poignante* [...] (Roy, 1974, p. 221; nous soulignons)

Marguerite Yourcenar aurait pu écrire ces mêmes mots de feu que le narrateur de Gabrielle Roy, elle qui confiait à ses carnets de notes: «Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques» (Yourcenar, 1974, p. 342). De part et d'autre, les héros de *La montagne secrète* et de *L'œuvre au noir* sont des hypostases de leur auteur dont l'étroite parenté d'esprit révèle une réflexion identique sur l'art poétique et sur l'aventure intérieure d'un artiste philosophe. Quand, en effet, nous lisons au sujet de l'œuvre achevée de Pierre Cadorai: «Sa montagne, en vérité. *Repensée, refaite en dimensions, plans et volumes; à lui entièrement; sa création propre; un calcul, un poème de la pensée*» (Roy, 1974, p. 221; nous soulignons), n'est-ce pas tout un art poétique personnel qui nous est ainsi dévoilé? Ce «poème

de la pensée», ce «calcul» qui fait apparaître la création propre du peintre n'est-il pas identique à l'énoncé que nous fait Gabrielle Roy dans son autobiographie de son art poétique personnel: «Il me faut dissocier les éléments, écrit-elle, les rassembler, en écarter, ajouter, délaissier, inventer peut-être?» (Roy, 1984, p. 111). D'ailleurs, soutient pour sa part Marguerite Yourcenar, n'écrit-on pas «pour définir une méthode qui nous est propre» (Yourcenar, 1974, p. 342)? Dans ce sens, les deux romancières partageront tout au long de leur œuvre un même but: élaborer un art poétique qui leur soit personnel, comme le confiait Gabrielle Roy qui, sous l'influence de la nouvelle de Tchekhov intitulée *La steppe*, n'a eu de cesse de se façonner «une manière de voir, de regarder et de saisir le réel» (Roy, 1984, p. 303).

Comment donc est-elle parvenue à façonner ce deuxième type d'art poétique? D'abord, par la recherche ininterrompue d'un ton et d'un langage qui lui fut propre et qu'elle apparente dans *La détresse et l'enchantement* à un

[...] jeu par lequel j'arrive parfois à faire passer le ton le plus vrai, qui n'est dans aucun détail précis ni même dans l'ensemble, mais quelque part dans le bizarre assemblage, presque aussi insaisissable lui-même que l'insaisissable essentiel auquel je donne la chasse [...] (Roy, 1984, p. 111-112)

Parvenue vers la fin de sa vie à une telle profondeur de réflexion sur son art poétique, Gabrielle Roy n'hésite pas à prendre à témoins ses lecteurs: si les efforts qu'elle a dû consentir tout au long de son aventure d'écrivain avaient pour but «de découvrir le son de sa propre voix», ils devaient aussi lui permettre de se mettre à l'écoute «d'un moi non encore né, à qui je n'aurais accès de longtemps encore, qui, de très loin dans l'avenir, consentait seulement de temps à autre à m'indiquer brièvement la route par un signe fugitif» (Roy, 1984, p. 137). Comprendons alors que si l'art poétique de Gabrielle Roy nous propose une lecture de son œuvre romanesque comme celle de l'histoire d'une quête au cours de laquelle le Moi artiste se crée, il nous permettra aussi de saisir dans le Moi artiste la révélation de cette forme unique qu'est le signe artistique. Ainsi parlait Montaigne: «Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m'a faict, livre consubstantiel à son auteur» (Montaigne, 1959, p. 94). Comme toute quête, la démarche de Gabrielle Roy s'accomplit à travers des épreuves

dont le sens nous est indiqué par cette remarque de Marguerite Yourcenar: «Refaire. Retoucher imperceptiblement encore cette retouche. "C'est moi-même que je corrige, disait Yeats, en retouchant mes œuvres"» (Yourcenar, 1974, p. 345). Alors, nous comprenons mieux ce que voulait nous signifier Gabrielle Roy par cette confidence: «je ne désarmais pas et, toute mécontente que je fusse de ce que je composais, je me reprenais le lendemain [...] J'ai essayé tous les genres avant de trouver le mien» (Roy, 1984, p. 188). Non seulement était-elle consciente de l'importance de trouver sa voix, mais elle reliait cette découverte au sens même de sa vie, de sa vie d'artiste: «Là je griffonnais des pages [...] Je me lançais de tous côtés [...] Rien là sur quoi baser un projet, une vie» (Roy, 1984, p. 137).

À cette recherche d'un ton et d'un langage personnels vient s'ajouter ensuite l'attention toute particulière que l'auteur doit porter à ce que Marguerite Yourcenar appelait les «jeux de miroir et feux follets» (Yourcenar, 1983, p. 95), ces jeux du fortuit et de l'imaginaire qui contribuent à l'élaboration d'une œuvre. Qui ne se souvient de ces pages de l'autobiographie, éclatantes de lumière et mystérieuses tout aussi bien, dans lesquelles la place de la Concorde et les jardins des Tuileries à Paris évoquent pour l'auteur la plaine de son enfance:

[...] C'était un peu de ma plaine natale redonnée à mon âme qui découvrait ici s'en être languie infiniment. Son ampleur au cœur de la ville resserrée m'était sujet d'aise toujours [...] Jamais je ne l'avais traversée sans me mettre à rêver d'y voir prendre et tourner une des tourmentes de neige de mon pays [...] (Roy, 1984, p. 285)

Cette vision, aussi éphémère fut-elle dans le temps, a pourtant des effets durables dans la vie créatrice:

Ce que je ne peux oublier, c'est que ce fut très certainement le beau jardin de Paris, illuminé comme par un soleil venu droit de mes Prairies, qui illumina en moi-même le don du regard, que je ne me connaissais pas encore véritablement, et l'infinie nostalgie de savoir un jour en faire quelque chose (Roy, 1984, p. 286).

Comment expliquer un tel phénomène, sinon par cette dimension propre à un esprit créateur qui, comme se plaisait à le souligner Bachelard, croit rêver et se souvient, «cet esprit pour qui chaque objet au monde [est] un phénomène ou un signe» (Yourcenar, 1983, p. 97). Pareille transformation du réel, fortuite,

inattendue, se produit à Londres, une autre fois, au cœur de Trafalgar Square où, jour après jour, la jeune femme venait s'asseoir parmi la foule. Puis, survient l'inexplicable:

Sans que je le sache encore consciemment, j'avais pourtant commencé à rêver d'une autre sorte de compagnie. Au milieu du square grouillant, venaient me relancer des visions d'arbres en forêt, de sentiers écartés, d'eau vivante courant parmi les herbes. Mais tant il me semblait avoir été privée longtemps des bonheurs de la nature, les visions rafraîchissantes me venaient comme d'un monde et d'un temps que j'avais à jamais perdus (Roy, 1984, p. 364).

Mémoire et imagination, coïncidences étranges et convergences heureuses parsèment la vie d'auteur de Gabrielle Roy. Convoquées pour l'édification de son art poétique personnel, elles demeurent mystérieuses au regard du profane et même, comme le confie Marguerite Yourcenar, à celui du créateur:

Ce qui continue à faire rêver, c'est la quantité et l'intensité des poussées obscures qui nous ont ainsi dirigés vers un nom, un fait, un personnage plutôt qu'un autre. Nous entrons là dans la forêt sans sentiers (Yourcenar, 1983, p. 102).

Ces poussées obscures seront bien connues de Gabrielle Roy, au moment où elle se mettra à écrire: «sous ma plume était venue une phrase qui me paraissait contenir une lueur de ce que je cherchais à dire. Miracle!» (Roy, 1984, p. 143). D'où venait cette poussée irrésistible?

[...] C'était plutôt un commandement, mais venu d'en avant, des années non encore vécues [...] je recevais de plus en plus le bizarre commandement, tout en disant adieu aux lieux et aux choses, d'en retenir aussi le plus possible pour emporter en quelque sorte avec moi ce que je devais quitter. Et je fus bien longue à comprendre vers quoi tendaient ces obscurs avertissements (Roy, 1984, p. 268).

Le troisième aspect auquel Gabrielle Roy a été particulièrement sensible dans la constitution de son art poétique personnel a trait à la relation entre fond et forme. Comme pour tous les grands écrivains, il s'agit, en effet, pour elle d'un faux problème, car la forme d'un être, d'un personnage, d'un objet n'est que l'aspect visible, tangible de son être. Marguerite Yourcenar avait l'habitude de dire, dans une formule heureuse

dont elle avait le secret, que «la forme n'est autre chose que le fond rendu visible et l'essence rendue palpable» (Rosbo, 1980, p. 16). Comment ne pas reconnaître dans cette réflexion la préoccupation fondamentale que Gabrielle Roy exprimait dans cet extrait de son autobiographie, qui consiste pour la romancière à unir pour ainsi dire la forme et le fond dans un même élan créateur indivisible, qui n'est autre chose que «le bizarre assemblage, presque aussi insaisissable lui-même que l'insaisissable essentiel auquel je donne la chasse» (Roy, 1984, p. 112). Et quand on lui demande quelle serait sa définition idéale du roman, elle hésite un moment, tellement le roman lui semble une œuvre vivante dont on ne peut dissocier les parties, puis après avoir donné une liste de ses romans préférés, elle ajoute que ce à quoi elle est sensible c'est à leur forme, à leur langage, à une certaine hauteur et à un certain raffinement qui permet de voir dans les cœurs humains quelque nostalgie. Nulle part ailleurs, peut-être, que dans les commentaires de la romancière sur les estampes de Jean-Paul Lemieux le problème du fond et de la forme est-il formulé avec une aussi grande acuité. Parlant du train de Rorketon dont elle avait fait connaissance au temps où d'innombrables fleurs délicates en parsemaient le chemin solitaire, elle saisit parfaitement que «[p]our intensifier sans doute le sentiment de solitude [...] il l'a représenté en hiver, au cœur de la basse plaine enneigée, d'où il semble venir comme de l'extrémité du monde» (Roy, 1984, p. 222)¹. Quiconque se souvient de cette gravure de Lemieux, comprendra comment se trouve abolie ici même dans l'art poétique que Gabrielle Roy partage avec le peintre la vaine opposition du fond et de la forme: jamais sans doute aux yeux de la romancière l'essence même de son œuvre ne lui sera devenue aussi palpable.

Une quatrième et dernière constituante de l'art poétique personnel de Gabrielle Roy qui s'élabore tout au long de son œuvre, ce sont ce que nous pourrions appeler ses visitations, visitations pendant lesquelles de nombreux personnages rencontrés au cours de sa vie, surgissent à l'improviste et imposent leur présence à la romancière, comme cette Rose-Anna,

[...] [c]ette petite femme du peuple, douce et imaginative, je peux bien vous avouer aujourd'hui qu'elle s'est introduite presque de force dans mon récit, qu'elle en a bouleversé la construction, qu'elle en est arrivée à le

dominer par la seule qualité si peu littéraire de la tendresse [...] (Roy, 1978, p. 163)

Ainsi, ces visitations alimentées par la mémoire, nourrissent-elles l'imagination créatrice et contribuent-elles souvent pour une part importante dans la construction de l'univers des personnages. Marguerite Yourcenar disait avec bonheur que «[l]a mémoire choisit; c'est le plus ancien des artistes» (Yourcenar, 1989, p. 47). N'est-ce pas ce dont témoignent les nombreuses allusions au souvenir et à l'imagination qui parsèment l'autobiographie? Qu'il s'agisse du drelin de la cloche (Roy, 1984, p. 47) annonçant le repas de midi au village de Somerset que l'on entendra dans *Cet été qui chantait*, ou de la petite maison du même village qui apparaîtra dans «Ma grand-mère toute-puissante» (Roy, 1984, p. 48), ou de l'événement malheureux qui devait marquer sa première journée de classe à Marchand devenu quarante ans plus tard «L'enfant morte» de *Cet été qui chantait* (Roy, 1984, p. 108), ou encore du village de Cardinal inspirant le dernier chapitre de *Rue Deschambault*, imposant aussi sa présence dans *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1984, p. 111), ou enfin de cette joie du printemps londonien qui lui sera un jour rendue au moment où, écrivant *La montagne secrète*, elle la communiquera à son héros, Pierre Cadorai; toutes ces visitations sont inséparables de l'acte même de création de Gabrielle Roy, de son art poétique personnel en somme. Pourtant, l'une de ces visitations se manifeste avec plus de régularité, dévoilant un personnage qui insiste pour demeurer présent parmi la foule de ceux qui ne font que défiler dans la mémoire de l'auteur, qui voit tout, qui parle parfois longuement, qui écoute attentivement, Mélina, la mère tant aimée, cette sorte de visitation dont Marguerite Yourcenar explique la signification dans ces termes: «Tout personnage longtemps fréquenté devient vite un personnage clef [*sic*]; il ouvre certaines portes» (Yourcenar, 1980, p. 225). Certaines visitations n'ont pas un rôle minime dans l'élaboration de l'art poétique personnel de Gabrielle Roy. Ce sont particulièrement celles des personnages-clefs qui ouvrent les portes de l'œuvre entière.

Enfin, la recherche, aussi partielle soit-elle, d'une réponse adéquate à la question que tout écrivain est appelé à se poser un jour ou l'autre: «qu'est-ce que la littérature?» constitue l'esquisse d'un art poétique, dans la troisième acception que nous réservons à ce terme. La création littéraire que Gabrielle Roy

traitait essentiellement, dans la plupart de ses interventions, comme un phénomène sociologique et culturel, pouvait à l'occasion devenir l'objet d'une réflexion qui la menait à situer le discours littéraire par rapport aux autres discours culturels et à en rechercher la spécificité. Elle était ainsi amenée à distinguer les niveaux de structures de l'œuvre, à identifier les entités qui la composent, à décrire les relations internes que ces entités entretiennent et enfin à établir le contexte dans lesquelles ces mêmes entités pouvaient se situer. Non seulement cette activité lui était-elle familière, mais elle semblait y trouver une satisfaction qu'elle ne cherchait pas à dissimuler tellement elle était reconnaissante à ceux qui l'y conduisaient, de force ou de gré pourrions-nous ajouter.

[...] Une des plus délicieuses émotions dans la vie d'un romancier, confie-t-elle aux membres de la Société royale du Canada, c'est de s'entendre définir les qualités et les caractéristiques d'un personnage qu'il a créé, et cela par un lecteur qui s'imagine, avec raison d'ailleurs, posséder des connaissances précises et exceptionnelles sur ce personnage (Roy, 1978, p. 163).

C'est dans cet esprit, nous semble-t-il, qu'il faut lire la lettre qu'elle adressait à Marie Francœur (annexe I, p. 244).

La teneur de cette lettre met à jour, en quatre ou cinq points, la réflexion poétique qui, selon son auteur, non seulement permettrait de saisir à la fois l'unité et la variété de ses propres œuvres littéraires, mais fournirait tout aussi bien des catégories pour l'intelligence de toutes les œuvres littéraires, l'œuvre individuelle n'étant chaque fois que l'illustration particulière de ces catégories générales.

PREMIÈRE RÉFLEXION: L'INTENTION DANS LA CRÉATION

L'auteur n'a pas une conscience claire des intentions qui l'habitent, écrit Gabrielle Roy.

[...] En dehors des mois, des années au cours desquels j'ai été attelée à la tâche d'écrire un livre, est-ce que je me sentais encore un écrivain? Je n'étais alors, me semble-t-il, qu'une sourde attente, une disponibilité inconsciente [...] (Roy, 1984, p. 491)

Il n'y a point là de place pour l'intention. Néanmoins, si jamais de telles intentions venaient à exister vraiment, l'auteur ne doit pas chercher à les connaître. La fonction littéraire, en effet,

cherche inconsciemment sa forme, comme en témoigne éloquentement cet autre passage de *La détresse et l'enchantement*:

[...] Je finis par la [l'image de la petite chambre] perdre de vue. J'en vins, je crois bien, à n'en avoir même plus de souvenirs conscients.

Alors, comment se fait-il que, vingt ans plus tard, elle ressuscita en moi exactement telle que je l'avais retenue dans ce dernier regard [...] Et ce serait pour y amener, au terme de sa longue errance, Pierre de *La Montagne secrète* [...] (Roy, 1984, p. 268)

Il ne s'agit donc aucunement d'une intention précise, consciente, mais plutôt d'un

[...] commandement, mais venu d'en avant, des années non encore vécues, m'enjoignant de prendre de cette petite chambre ce qui importait, pour le jour où je pourrais en faire usage [...] (Roy, 1984, p. 268)

La réflexion de Gabrielle Roy croise ici celle de Marcel Proust pour qui l'intention consciente n'a, en effet, aucun sens mais fait plutôt place au désir instinctif de l'écrivain d'obéir au commandement des lois mystérieuses qui habitent son esprit.

L'esprit du poète, écrit Proust, est plein de manifestations des lois mystérieuses et quand ces manifestations apparaissent, se fortifiant [...] elles aspirent à sortir de lui, car tout ce qui doit durer aspire à sortir de tout ce qui est fragile (cité dans Charpier et Seghers, 1956, p. 430-431).

La pensée des lois mystérieuses, ou ce que l'on peut appeler poésie au sens large, qui inclut toute forme de création littéraire, quand elle se sent assez forte, aspire donc à s'échapper de l'homme caduc sous forme d'œuvres concrètes. Combien de fois Gabrielle Roy n'a-t-elle pas témoigné elle-même de ce «vif désir d'écrire, né tout aussi instantanément» (Roy, 1984, p. 391), de ce besoin irrésistible qui l'envahissait comme à l'improviste, non pas intention mais désir de déposer dans des formes écrites le sentiment des formes mystérieuses, pour ainsi dire sans faire exprès ajouterait Claudel, dont les Muses longuement invoquées sont de chastes vierges que fait fuir la violence. Comme pour le poète des *Cinq grandes odes*, la réflexion poétique de Gabrielle Roy au sujet de l'intention «se résumerait dans ce mot de la Sagesse antique: N'empêchez pas la musique» (cité dans Charpier et Seghers, 1956, p. 424). Toutefois, cette musique ou cette voix de la romancière ne surgira que sous l'effet de *l'inspiration*.

DEUXIÈME RÉFLEXION: L'IMPORTANCE DE L'INSPIRATION

L'inspiration, écrit Gabrielle Roy dans sa lettre à Marie Francœur, est comme une *grâce* qui lui est accordée lorsque l'auteur est prêt à attaquer la rédaction d'un livre. Mais encore? L'inspiration, c'est comme l'un de ces appels insistants, si familiers à Gabrielle Roy, venu de nulle part que d'elle-même pourtant, qui, tout à coup, commande de partir vers l'inconnu. L'inspiration, cette espèce de demande, de happage, disait Claudel dans son langage imagé, cette espèce d'aspiration invisible à laquelle le romancier ne fait que répondre, «[c]e phénomène incontestable et mystérieux que l'on appelle l'inspiration» (cité dans Charpier et Seghers, 1956, p. 423), prend chez Gabrielle Roy la forme d'une force obscure et clairvoyante qui relève de l'inconscient. Plus précisément, elle confiera à Gérard Bessette que l'inspiration, «c'est quelque chose qui nous empoigne, nous entraîne, auquel il est difficile de résister et qui semble connaître tout d'un coup, par miracle, la voie à suivre» (Bessette, 1968, p. 306), comme ce matin où

[s]'éveillant tout apaisée dans le grand lit en cuivre, [elle] trouverai[t], prêts pour en faire un livre, filtrés et transfigurés par le temps, [s]es souvenirs de la Petite-Poule-d'Eau, devenus, par la grâce des profondeurs dormantes et sans qu'[elle] en e[ût] connaissance, des éléments de fiction, c'est-à-dire, sans doute, de vivante vérité (Roy, 1984, p. 493).

Cette fois, c'est la forme de l'œuvre qui, inconsciemment, cherche sa fonction littéraire et la trouve, quand la romancière a accès au trésor d'images.

TROISIÈME RÉFLEXION: UN TRÉSOR D'IMAGES

Que Gabrielle Roy, l'écrivain que l'on dit réaliste, ne parle pas d'abord de thèmes, de lieux ou de personnes mais d'images, est digne d'attention. Sa réflexion poétique la conduit, en effet, à esquisser une théorie de l'iconisme dans laquelle images, diagrammes et métaphores trouveront une place privilégiée. C'est par la grâce de l'inspiration, du subconscient, du commandement impérieux, de l'aspiration, que le trésor d'images, héritage d'un long passé, précise-t-elle dans sa lettre, sera révélé à l'auteur. La littérature, enrichie par l'expérience personnelle de chaque auteur, naît, en effet, du terreau culturel. Et ce terreau est d'abord constitué de l'imaginaire humain universel, dans

lequel chaque poète est invité à puiser, comme si, nous suggère Claude Lévi-Strauss,

[...] l'esprit humain se [mouvait sans cesse] dans un champ limité de possibles, de sorte que des configurations mentales analogues pouvaient, sans qu'il faille invoquer d'autres causes, se répéter à des époques et en des lieux différents (Lévi-Strauss et Éribon, 1988, p. 180).

Le comportement du héros de *La montagne secrète* est à cet égard exemplaire. Il accomplit une quête qui doit le conduire à la révélation du secret si bien gardé par sa montagne. En cela, n'est-il pas justement le frère mythique des héros de *La toison d'or* et de ceux du *Graal* des légendes arthuriennes, comme il sera pour Gédéon, le vieux chercheur d'or, une sorte de libérateur ou de messie (Francœur et Francœur, 1993)? Dans sa réflexion épistolaire sur l'art poétique, Gabrielle Roy se souvient que sa culture littéraire, comme Janus, a deux visages, l'un qui regarde vers l'arrière et l'autre vers l'avant, l'un vers le passé et l'autre vers l'avenir. Dans l'écriture métaphorique propre au texte de fiction artistique, le rappel, même sur le seul mode allusif, des mythes anciens de la collectivité, assure le passage d'hier à demain, construit l'harmonie de la personnalité collective en perpétuelle gestation (Francœur et Francœur, 1993).

Du reste, le trésor d'images n'est pas constitué que des mythes anciens. Ces images proviennent aussi des œuvres lues ou vues au théâtre, en tout cas œuvres toujours aimées ou admirées, comme cette nouvelle de Tchekhov, *La steppe*, exacte atmosphère du récit que sa mère lui faisait du grand voyage du dépaysement: le ravissement à la vue du vaste pays plat, l'étrangeté émouvante du moindre signe de la présence humaine, le sentiment que cet horizon sans cesse appelant, sans cesse se déroband, c'est peut-être le symbole, l'image dans nos vies de l'idéal (Roy, 1978). «Longtemps, longtemps, confie-t-elle, cette lointaine lecture a pénétré mes pensées, m'a façonné, si je puis dire, une manière de voir, de regarder et de saisir le réel» (Wyczynski, 1964, p. 303). Gabrielle Roy partage avec Julien Gracq la conviction que

[t]out livre pousse sur d'autres livres [qu']un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui [...] (Gracq, 1989, p. 83)

Ne confiait-elle pas son admiration pour de nombreux écrivains anglais, scandinaves et francophones, tout en reconnaissant l'influence qu'ils avaient eue sur son écriture? Les œuvres de Shakespeare, Pascal, Rousseau, Proust, Colette, Montherlant, Mauriac et Camus, Yourcenar et Mallet-Joris constituent, en effet, un autre trésor d'images dans lequel mémoire et imagination puiseront d'abondance la matière de l'œuvre à venir, l'écrivain reconnaissant volontiers avoir été dans une «extrême et miraculeuse vulnérabilité, parfois, à l'égard de certaines œuvres» (Wyczynski, 1977, p. 341). Gabrielle Roy pensait ainsi comme Virginia Woolf que «[l]es livres descendent des livres comme les familles des familles. Ils ressemblent à leurs parents, comme les petits des hommes ressemblent à leurs parents» (Woolf, 1963, p. 182). Images de l'album de famille littéraire que l'auteur feuillette dans son imagination, livre précieux déposé près d'un autre album de famille, celle de la chair et du cœur, cette fois, auquel l'auteur aura accès par sa mémoire.

La création s'enracinera, en effet, dans un lieu déterminé et à un moment précis de l'histoire individuelle et collective qui deviennent, de ce fait, «fragiles lumières de la terre», trésors d'images auxquels la romancière a aussi accès, par la grâce de l'inspiration.

[...] Je pressentais parfois que je devenais moi-même comme un vaste réservoir d'impressions, d'émotions, de connaissances, pratiquement inépuisable, si seulement je pouvais y avoir accès. Mais avoir accès à ce que l'on possède intérieurement, en apparence la chose la plus naturelle du monde, en est la plus difficile (Roy, 1984, p. 221).

Combien de fois dans ses pérégrinations spontanées ou nécessaires, ce «pays étendu tellement de tout son long qu'on n'en pouvait sans doute jamais voir ni la fin ni le commencement» (Roy, 1966, p. 170), viendra-t-il, comme les grands mythes universels, comme les récits entendus, comme les livres lus, nourrir la rêverie créatrice de la romancière? La plaine du Manitoba et ses villages métamorphosés en petites Wallonies, en petites Ukraines, en petites Auvergnés, en petites Écosses, en petites Bretagnes ou en parcelles québécoises, tels des mythes personnels, deviennent pour la romancière la terre des *Mille et une nuits* de son enfance. Mais alors, s'interroge Gabrielle Roy,

[...] [e]st-il seulement possible de mettre dans un livre le pouvoir enchanteur de l'enfance qui est de faire tenir le monde dans la plus petite parcelle de bonheur? Les images les plus sincères de mes pages les plus vraies me viennent toutes, j'imagine, de ce temps-là (Roy, 1978, p. 151).

Toutefois, ces images ne viennent pas dans le désordre.

QUATRIÈME RÉFLEXION: LE PROCESSUS DE CRÉATION

Ces images se commandent les unes les autres, s'engendrent les unes les autres, précise Gabrielle Roy dans sa lettre. La création littéraire est, en effet, un processus orienté vers une fin, qui est accomplissement, plénitude, cristallisation autour d'une idée. Cette création est comme un chant mélancolique, rempli de la nostalgie si chère au cœur de Gabrielle Roy, qui naîtra en elle lors d'une expérience unique vécue au bord du grand lac quand l'eau vient s'éteindre sur le sable et, tranquille, toujours le même, se transforme lentement en «une petite phrase chuchotée» (Roy, 1966, p. 123). Dans un premier temps, la signification demeure inaccessible. Trois fois répétées, comme une icône des trois mouvements de vagues qui viennent mourir sur la plage, la petite phrase hante la future romancière: «malgré moi je m'abandonnais à la petite phrase même dont j'aurais tant voulu savoir ce qu'elle signifiait» (Roy, 1966, p. 123). Cette petite phrase est de la même nature que celle de la sonate de Vinteuil entendue par Swann:

Cette fois, il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu (Proust, 1961, p. 34).

Il s'agit pour lui aussi d'abord d'une sensation inconnue et inintelligible mais qui comble une attente nostalgique. Puis, peu à peu, à la sensation pure succède la mémoire qui permet d'apporter certaines précisions aux sensations premières: «j'entendis de nouveau la petite phrase du lac, et elle me parut plaintive et douce» (Roy, 1966, p. 144). De la même manière, Swann, dans un deuxième temps, se laisse-t-il guider par la mémoire de la petite phrase: «Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription

sommaire et provisoire» (Proust, 1961, p. 34). Enfin, la petite phrase deviendra-t-elle, dans un troisième temps, partie intégrante de la personnalité de l'auteur:

Et la petite phrase du lac continuait à me hanter. Adieu, adieu mes enfants, disait-elle peut-être. Comment le savoir? Il m'avait paru que son langage changeait selon que je changeais moi-même de sentiment (Roy, 1966, p. 144).

Ainsi, trouver sa voix pour «unir des paysages aux états d'âme» (Wyczynski, 1964, p. 304), tel aura été l'art poétique conçu par Gabrielle Roy. En cela, elle se rapproche encore de l'expérience de Proust:

[...] il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art? (Proust, 1927, t. 2, p. 7)

Se pourrait-il que de cette petite phrase soit née la voix de Gabrielle Roy? La réponse, dans la lettre à Marie Francœur, se fait insistante: «oui, cela se peut, sans doute, cette sorte de miracle peut s'accomplir» qui transforme les images en chant poétique:

[...] Alors la splendeur triste et étrange de tout ce que j'avais vu aujourd'hui [confie-t-elle à son retour du grand lac] s'engouffra en moi comme un chant impérissable que je ne cesserais peut-être jamais plus d'entendre quelque peu [...] (Roy, 1966, p. 152)

Esquisse, en effet, d'un art poétique que cette lettre dans laquelle l'explication de l'œuvre entière, encore à l'état inchoatif, est prête à éclore, si nous nous mettons résolument à l'écoute de ces quatre ou cinq petites phrases de Gabrielle Roy.

NOTE

1. Les estampes de Jean-Paul Lemieux sont reproduites dans le présent volume (p. 685-702).

BIBLIOGRAPHIE

BESSETTE, Gérard (1968) *Une littérature en ébullition*, Montréal, Les Éditions du Jour, 317 p.

BROCHU, André (1984) «LA MONTAGNE SECRÈTE: le schéma organisateur», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 531-544.

CHARPIER, Jacques et SEGHERS, Pierre (1956) *L'art poétique*, Paris, Seghers, 709 p.

CHKLOVSKI, Victor (1965) «L'art comme procédé», dans TODOROV, Tzvetan (dir.) *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-98.

CLAUDEL, Paul (1957) *Cinq grandes odes*, Paris, Gallimard, 189 p.

FRANCŒUR, Louis et FRANCŒUR, Marie (1993) *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 376 p.

GRACQ, Julien (1989) *Préférences*, Paris, José Corti, 276 p.

JAKOBSON, Roman (1973) *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 507 p.

JUNG, Carl Gustav (1953) «Psychology and Alchemy», dans *Collected Works* (vol. 12), London, Rutledge and Kegan Paul.

LÉVI-STRAUSS, Claude et ÉRIBON, Didier (1988) *De près et de loin*, Paris, Éditions Odile Jacob, 254 p.

LEWIS, Paula Gilbert (1984) «La dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 563-576.

MONTAIGNE, Michel de (1959) *Œuvres complètes*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres.

MUKAROVSKY, Jan (1970) «Littérature et sémiologie», *Poétique*, n° 3, p. 386-398.

PASCAL, Blaise (1960) *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1529 p. (Bibliothèque de La Pléiade)

PROUST, Marcel (1927) *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 2 vol.

_____ (1961) *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, 252 p.

ROSBO, Patrick de (1980) *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 172 p.

ROY, Gabrielle (1966) *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 262 p.

_____ (1973) «Jeux du romancier et des lecteurs», dans GAGNÉ, Marc *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, p. 263-272.

_____ (1974) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.

_____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Les Quinze, 238 p.

_____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.

- SOCKEN, Paul (1975) «Art and the Artist in Gabrielle Roy's Works», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 45, n° 3, p. 344-350.
- VALÉRY, Paul (1958) «Questions de poésie», *Anthologie des poètes de la NRF*, Paris, Gallimard.
- WOOLF, Virginia (1963) *L'art du roman*, Paris, Seuil, 203 p.
- YOURCENAR, Marguerite (1968) *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 469 p.
- _____ (1974) *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 364 p.
- _____ (1980) *Les yeux ouverts: entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 336 p.
- _____ (1983) *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 246 p.
- _____ (1989) *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 265 p.
- WYCZYNSKI, Paul (dir.) (1964) *Le roman canadien-français: évolution-témoignages-bibliographie*, Montréal, Fides, 458 p. (coll. «Archives des lettres canadiennes», tome III)

ANNEXE I

Petite Rivière St-François
le 14 juin 1976

Madame Marie Grenier-Francœur
Département des littératures
Université Laval

Chère Madame,

Il faut bien en effet que vous trouviez à mon roman *La Montagne secrète* une grande richesse de sens et de résonance pour que vous lui ayez consacré une étude elle-même si pénétrante et profonde. Elle a dû vous coûter des heures et des heures de réflexion, d'approfondissement et de travail pour, aujourd'hui, donner l'impression de couler de source!

J'en demeure émue, fascinée et pour tout dire quelque peu étonnée que vous ayez pu vous donner tant de peine pour scruter ce livre dans ses moindres replis. Le résultat est éblouissant.

Remarque, je n'ai certes pas été consciente à aucun moment en écrivant ce livre des intentions que vous y décelez – d'ailleurs il serait impossible de s'abandonner à l'ivresse de la création tout en entretenant des intentions aussi précises et définies. Cependant, il se peut que par ce qu'on nomme la grâce, l'inspiration, j'ai eu accès, sans le rechercher, par le subconscient, à ce trésor infini d'images, de liens, à tout ce réseau de signification mythologique qui dort peut-être en chacun de nous, héritage d'un long passé, prêt à se réveiller à l'appel du sujet, à se cristalliser autour d'une idée... et le branle étant donné que se lève alors à son commandement cette nuée d'images se commandant l'une l'autre, s'engendrant l'une l'autre, pour fournir cette trame serrée et qui se tient d'un bout à l'autre... oui, cela se peut, sans doute, cette sorte de miracle peut s'accomplir et c'est peut-être ce qui se produit lorsqu'on se sent prêt à attaquer un livre. C'est qu'on a accès au puits sans fond, au vieux puits de l'imagination depuis que l'homme rêve.

Quoi qu'il en soit, vous avez écrit une remarquable étude, généreuse d'un bout à l'autre. Je vous en félicite et je vous remercie chaleureusement. Je vous remercie aussi d'avoir eu la gentillesse de m'envoyer un tiré-à-part.

Bien amicalement

Gabrielle Roy (signé)

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 245-256

Gabrielle Roy: une mythisation de «l'état originaire»?

INGRID JOUBERT
Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

Dans deux romans, *La Petite Poule d'Eau* et *La montagne secrète*, la tendance, chez Gabrielle Roy, de mythiser «l'état originaire» (Eliade, 1991, p. 94) s'affirme pleinement. Pour se guérir de l'œuvre du Temps et retrouver l'unité primordiale, il faut «marcher contre le courant» (Eliade, 1991, p. 112) et «rejoindre le "commencement du Monde"» (Eliade, 1991, p. 113).

Une telle nostalgie des origines est, dans l'univers royen, sous le signe de l'eau nordique, qui est l'élément fondateur et sacré. Selon Bachelard, l'eau fournit à l'artiste, touché par la sensibilité aquatique, un type de syntaxe des images grâce à laquelle cet élément devient «médiateur plastique entre la vie et la mort» (Bachelard, 1991, p. 18), initiateur de l'exploration de la profondeur ou de l'infini. Si cette double polarité de l'eau sépare les deux romans en question, leur trait commun est le caractère radicalement désertique de la région d'Entre-les-Lacs au Manitoba et du Grand Nord arctique. Le dénuement purificateur de ces paysages reculés est une condition initiatique nécessaire à un retour aux sources.

Selon Mircea Eliade, «le mythe raconte une histoire sacrée» (Eliade, 1991, p. 16) qui nous fait remonter au «temps prestigieux des “commencements”» (Eliade, 1991, p. 17). Ainsi, «[c]onnaître les mythes, c'est apprendre le secret de l'origine des choses» (Eliade, 1991, p. 26). Tout mythe d'origine transmet «l'idée de la “perfection des commencements” [...] nourrie par le souvenir imaginaire d'un “Paradis perdu”, d'une béatitude qui précédait l'actuelle condition humaine» (Eliade, 1991, p. 70). Mircea Eliade nous rappelle également que pour Freud, ce temps mythique et paradisiaque est celui de la première enfance. Ainsi s'agit-il de nous révéler les «“commencements” de notre histoire personnelle et [...] d'identifier l'événement précis qui a mis fin à la béatitude de l'enfance et a décidé l'orientation future de notre existence» (Eliade, 1991, p. 100-101). Cette insistance mise sur le rôle décisif du «“temps primordial et paradisiaque” de la première enfance, la béatitude d'avant la rupture [...] c'est-à-dire avant que le temps devienne, pour chaque individu, un “temps vécu”», provient de «la croyance qu'on peut réactualiser, et donc revivre, les événements primordiaux racontés dans les mythes» (Eliade, 1991, p. 102), par un retour individuel au temps de l'origine, équivalant à une seconde naissance. Selon Freud, «le retour à la matrice est signifié [entre autres] par la pénétration dans un terrain sacré identifié à l'utérus de la Terre-Mère» (Eliade, 1991, p. 103-104).

De tels résidus d'un «comportement mythologique» (Eliade, 1991, p. 235), qui, selon Mircea Eliade, caractérisent l'homme moderne en général et le romancier en particulier, se décèlent aisément dans la *Petite Poule d'Eau* de Gabrielle Roy. Cette dernière se situe dans le courant actuel d'auteurs qui pratiquent la réécriture moderne de mythes traditionnels. La mythocritique, sous l'impulsion de Gilbert Durand, de Pierre Brunel et de ses collaborateurs, a souligné le fait que cette réécriture polyphonique des mythes s'oriente vers une «resacralisation» (Zupančič, 1994, p. 8), vers un «réenchantement» du monde, pour utiliser les termes de Maffesoli (1994, p. 13), disciple de Durand. Selon ce même critique, on passe par le processus d'une «reprise-acceptation-distorsion» qui, par son mouvement spiralesque, dynamise les mythes et leur donne un sens actuel (Maffesoli, 1994, p. 16).

Or, les anciens mythes transcrits au féminin ou à partir de la vision féminine illustrent de façon particulièrement

révélatrice la flexibilité, le potentiel de transformation de ceux-ci. Selon Claudine Potvin,

[d]e toutes les pratiques culturelles des femmes, le quotidien, le privé, lié au travail non rémunéré et à des fonctions de survivance, de maintien, de soin, renvoie à ce que le féminisme a tenté de récupérer [...] Rien ne leur étant acquis, les femmes se situent précisément au carrefour de l'invention, de la débrouillardise, du braconnage, du bricolage [...] des menus déplacements familiers, voire du mythique [...] (Potvin, 1994, p. 113)

Cette célébration du quotidien à la fois profane et sacré, qui est une des caractéristiques du mythe moderne, est aussi la marque particulière de la *Petite Poule d'Eau*. Si Gabrielle Roy réécrit en effet, dans cette œuvre, le mythe des origines, la Genèse, elle le fait du point de vue de la femme, épouse et mère de famille infatigable. Dans son aspiration à une seconde naissance, Luzina, en compagnie de son mari, renonce à l'aliénation du monde civilisé pour pénétrer de plus en plus loin dans les terres vierges et spongieuses du Nord manitobain, afin d'entreprendre la création d'un nouvel ordre des choses, bien à elle. Ce «retour individuel au Temps de l'origine», cette marche «contre le courant» pour retrouver l'unité primordiale, se font par le biais d'une initiation ou plutôt d'une résorption cosmique: plus Luzina avance dans l'espace désertique, plus la Terre se dissout dans l'élément Eau.

Comme le rappelle Monique Nagem, «le motif mythique des eaux a des traits purificateurs et régénérateurs; les eaux précèdent la Création et représentent la répétition symbolique de la naissance du monde» (Nagem, 1994, p. 161). Par le retour vers l'eau où tout dort, où rien n'est séparé ni identifié, on fait partie du chaos, de la chaude intimité du prénatal. De l'eau, il y en a partout, bien sûr, dans ce roman: la rivière de la Grande Poule d'Eau, celle de la Petite Poule d'Eau, la Poule d'Eau tout court; le lac de la Poule d'Eau. Gabrielle Roy insiste sur l'omniprésence de l'eau dans ce qu'elle appelle «ces pays d'eau» où «le pied trouvait l'eau partout présente, l'eau partout affleurant» (Roy, 1993, p. 33)¹. Et dans l'annexe, elle se rappelle la carte murale du Manitoba sur laquelle l'inspecteur lui avait désigné sa première destination comme institutrice:

[...] Il m'indiqua de l'œil, vers le nord, une région surtout liquide, si bien couverte de grands espaces bleus – lacs, rivières, deltas – que la terre là-bas m'apparut séparée à

peine des eaux, fraîche et jeune comme au premier souffle
du monde (Roy, 1993, p. 259).

Et elle y marque son désir de refaire la Genèse: «là, les hommes pourraient peut-être, s'ils le voulaient, recommencer à neuf» (p. 264). Cependant, elle y ajoute une restriction nostalgique tout à fait significative: «Mais hélas! ai-je aussi pensé avec une certaine tristesse, ce n'est que très loin, au bout du monde, dans une très petite communauté humaine, que l'espoir est encore vraiment libre» (p. 264). Cet éloignement radical semble correspondre à un rite d'initiation pour accéder à la pureté des commencements, puisque «ces pays d'eau» sont sous le signe du désert, du silence et de la monotonie de l'infini. Dans cette «vaste étendue solitaire» (p. 27), dans ce bout «le plus désert du monde» (p. 17) où «régnaient le silence, l'eau» (p. 69), où ne s'entendaient que les «glissements d'ailes entre les roseaux humides» (p. 53) «dans la monotonie de l'eau, du ciel et des roseaux» (p. 54), il n'y a que «la grande tribu aquatique» (p. 33) des petites poules d'eau, à l'appel plaintif, qui cherche refuge chaque été dans ce désert liquide.

À l'instar de cette tribu aquatique, la poule pondeuse qu'est Luzina vient prendre refuge dans cette cachette préservée pour y créer sa petite tribu d'élus qui doivent peupler le désert. Le choix de cette île comme terrain sacré sur lequel les Tousignant s'installent paraît en effet comme un retour à la matrice, à la matrice de la Terre. Car cette île baigne dans le liquide nourricier: c'est «une île bordée de deux rivières» (p. 57). Le terme «border» évoque la chaude intimité de l'eau maternelle, chaleur qui caractérise également le nid bienheureux que Luzina a su créer à l'intérieur de la solitude du désert:

[...] Rien ne lui semblait plus chaleureux, plus humain que cette grise maison isolée qui, de sa butte entre les saules, n'avait à surveiller que la tranquille et monotone Petite Poule d'Eau (Roy, 1993, p. 23-24).

Si cet îlot de chaleur humaine, lieu idéal pour le processus de gestation d'un microcosme, revêt les couleurs d'un paradis terrestre, d'un jardin d'Éden, c'est que Luzina y réussit à concilier les contraires. À l'instar de l'eau profonde et vaste qui, selon Bachelard (1991), ressemble à une nuit tiède et heureuse, unissant air et eau, ciel et terre, à l'instar aussi du terrain spongieux et du marécage entourant l'île des Tousignant, et qui amalgame terre et eau par une dissolution des solides, la

créativité féminine de Luzina lui permet de fonder un petit univers autonome et harmonieux niché dans l'hostilité foncière du désert nordique. Car l'ambivalence originelle des éléments est fortement soulignée par l'auteur.

Malgré le refuge qu'il peut offrir, le désert d'eau et de forêts ou de savane risque d'absorber l'être humain dans le vide infini des espaces inanimés. C'est contre ce désert que Luzina met des enfants au monde. En regardant la carte murale du Manitoba, elle est fière de son œuvre:

[...] Le Manitoba lui paraissait alors s'ennuyer. Si grand, si peu couvert de noms, presque entièrement livré à ces larges étendues dépouillées qui figuraient les lacs et les espaces inhabités! [...] Si vide en cette région, la vieille carte paraissait vouloir venger Luzina. Elle portait en grosses lettres le nom de la Water Hen River [...] (Roy, 1993, 140-141)

Ainsi les grands espaces incultes deviennent-ils le décor approprié d'une enquête radicale, celle des capacités de création et de résistance de l'être humain. Contre l'insoutenable ambiguïté des rapports entre l'homme et son cosmos, Luzina crée la vie comme affirmation d'une solidarité humaine devant le défi des forces hostiles.

Grâce à son amour de la vie et grâce à sa générosité pure, elle relie aussi son petit univers au reste du monde par les voyages qu'elle effectue à Sainte-Rose-du-Lac, à l'occasion de ses accouchements annuels. Comme l'eau, elle est la «colle universelle» (Bachelard, 1991, p. 145), selon le terme bachelardien, et comme l'eau aussi, elle est médiatrice entre la vie et la mort: elle crée la vie, mais au risque de perdre la sienne. Chacun de ses voyages annuels ressemble à une traversée, celle de Caron, du fleuve des enfers. «Tout un côté de notre âme nocturne, dit Bachelard, s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau» (Bachelard, 1991, p. 103). Tel Caron, Luzina est gardienne d'un mystère qui lui permet de vaincre toutes les adversités du trajet et de ramener le nouveau-né sain et sauf.

En même temps, ses voyages sont signes de son goût de l'infini qu'elle rêve d'explorer, à l'instar de la tribu aquatique qui prend son élan une fois par an. «[C]'est sur l'eau qu'on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel», dit Bachelard, car «[l]'eau nous invite au voyage imaginaire»

(Bachelard, 1991, p. 179). Cette continuité matérielle de l'eau et du ciel est une des marques du paradis terrestre de Luzina.

[...] Les nuages flottaient indéfiniment à travers le ciel, lents à se rejoindre. La Grande Poule d'Eau, elle-même paresseuse et calme, reflétait cette procession continue des nuages [...] (Roy, 1993, p. 96)

Une telle réversibilité des grands spectacles de l'eau font de cette dernière une sorte de patrie universelle, comme Luzina est la matrice de son microcosme. Car l'eau calme, éminemment féminine, est «la matière où la Nature, en d'émouvants reflets, prépare les châteaux du rêve» (Bachelard, 1991, p. 72). Le reflet aquatique des eaux calmes est propice à l'infini du rêve puisqu'au lieu d'avoir la rigidité d'un miroir, il projette une image ouverte, englobant le sujet regardant dans un ensemble cosmique.

Le rêve de Luzina est celui de la pureté, de l'innocence et de la béatitude de l'enfance retrouvée. Selon André Brochu, le projet existentiel de Gabrielle Roy, reflété dans son œuvre, serait la hantise de l'enfance: «tous les moments heureux renvoient à cet univers premier», à son «aspect féérique, mythique» (Brochu, 1966, p. 207): foyer d'où rayonnent toutes structures et significations. En effet, cette pureté première que cherche à recréer Luzina trouve son image matérielle dans la pureté de l'eau et de l'air, symbole universel de régénérescence et de renaissance. Dans cet îlot secret, non contaminé par les maux de la société, cette nouvelle Déméter, reine de l'abondance, crée un univers propice aux aspirations et à l'épanouissement des enfants: chaleur, soins attentifs, riche nourriture, sécurité affective créent un havre de paix pour sa tribu innocente. Même si son rôle premier semble celui d'une matrice nourricière, elle reste aussi leur grande sœur, refusant elle-même de quitter le monde de l'enfance, celui de l'innocence de l'éternel présent et de l'imaginaire paradisiaque. Ce seront ces enfants qui briseront ce cercle magique en la quittant pour le monde adulte, la terre ferme, et en renversant les rôles: ils tenteront, en vain, de l'initier à la civilisation.

Paradoxalement, c'est elle qui leur inculque le virus de la connaissance qui leur fera quitter le petit paradis terrestre. Dans une réécriture significative du mythe d'Ève, Gabrielle Roy confère à Luzina le rôle positif d'initiatrice à la connaissance et à l'intelligence des hommes: elle insiste sur la nécessité de

l'instruction pour ses enfants. Renversant donc le rôle d'une Ève séductrice et maléfique, l'auteur confère à sa première Dame du paradis terrestre un acte libérateur qui oblige ses enfants à quitter l'état d'ignorance, ou la perfection inerte du jardin d'Éden qui ne peut représenter que l'étape matricielle dans le développement de l'Homme. Même si Luzina elle-même n'a pas encore assez mangé de l'arbre de la connaissance, ses rêveries et fantasmes restant des illusions de paradis, la création d'une école sur son île représente l'acte courageux qui incite les membres de sa tribu à sortir de l'état d'enfance dont sa nostalgie l'a gardée elle-même prisonnière. Par là, Ève se transforme, selon les termes de Chantal Chawaf, en une «mythique mère et fille des origines du monde et de l'humanité, destinée à oser penser, à oser connaître et à oser aimer même au prix de la souffrance» (citée dans Bosshard, 1994, p. 150). Ainsi, la nouvelle Ève royenne est-elle amenée à dépeupler elle-même son propre paradis! N'est-ce pas aussi une manière ironique de la part de l'auteur de remettre en question l'illusion de sa propre nostalgie d'un paradis terrestre? Car celui-ci en est devenu un après coup, par glorification rétrospective: «[s]on imagination se plaisait-elle à retourner au pays de la Petite-Poule-d'Eau, intact, comme à peine sorti des songes du Créateur» (p. 263). Et elle convient que c'est loin, en France, qu'elle en rêve: «ce fut en moi comme une sorte de douce et poétique nostalgie de cette île où je m'étais si fortement ennuyée» (p. 263). Ainsi les eaux vastes et profondes, telles les lacs et les rivières d'Entre-les-Lacs (Manitoba), représentent-elles la substance mère par le reflet aquatique qui sollicite l'infini du rêve.

Par ailleurs, l'autre pôle de la sensibilité aquatique est sous le signe du vertige, de la métamorphose incessante. Dans *La montagne secrète* (Roy, 1994), l'itinéraire du personnage principal et sa perception du monde physique nous révèlent que ce périple initiatique d'un peintre est marqué par un autre type d'infini et de régénérescence: les eaux vives, évoquées de façon si saisissante dans ce roman, correspondent à une dynamique de la naissance, où l'initiation mâle passe par le défi cosmique d'un départ vers l'inconnu. L'eau courante a des vertus rénovatrices, tonifiantes, nous conviant à faire preuve d'énergie et de volonté. Ce qui plus est, l'eau violente, en particulier, est un adversaire à vaincre: elle réclame un don total de notre part et sert d'initiation à l'expérience cosmique. «L'eau violente est un schème de courage» (Bachelard, 1991, p. 226), de défi. Et

l'ambivalence du plaisir et de la peine, de la naissance et de la mort, contenue dans cette expérience, représente le bien et le mal de tout un univers.

Dans un texte écrit pour une exposition consacrée au peintre René Richard, modèle du protagoniste du roman, Gabrielle Roy tente de répondre à la question de l'attrait que Richard a éprouvé pour le Grand Nord canadien, pour ces courses frénétiques et dangereuses le long des rivières sauvages, à la recherche d'une vision idéale à capter dans ses pochades. Elle insiste sur l'idée que ce sont l'appel de la liberté, le besoin d'un dépaysement radical et d'un retour aux images de la création dans ce qu'elle a de plus dénudé, hostile et poignant qui l'ont poussé vers le Grand Nord (Roy, 1994, p. 175-180). Ces images de liberté sont apparentes dans la prédominance accordée par l'auteur à de fougueuses rivières et de dangereux rapides par lesquels est entraîné le peintre Pierre. À maintes reprises sont évoqués le courant vif de larges et belles rivières, aux bords difficiles et dénudés, le silence éloquent de ces régions sauvages écrasées par un ciel démesuré. Le murmure de cette «coulée brillante» (Roy, 1994, p. 14) est comparé à un «bizarre chant du monde» (Roy, 1994, p. 13), fait pour éprouver l'homme. Un *leitmotiv* du roman est précisément ce mouvement irrésistible de l'eau vers une destination inconnue.

Les voyages au fil de l'eau, qui attirent le peintre irrésistiblement vers l'Arctique, répondent à un triple appel. Le goût de l'infini et de la découverte lui font explorer ce labyrinthe de cours d'eau jusque dans ses recoins les plus reculés. Ce goût répond à une dynamique de la naissance, de la rénovation, par le contact avec les puissances élémentaires. Ce retour aux sources est en même temps un rite d'initiation où l'eau, comme ennemi à vaincre, met à l'épreuve les forces de résistance et de courage de l'homme. Et par dessus tout, ce défi lancé par Pierre à la nature sauvage répond à un appel en lui, à la nécessité de percer les secrets de la création. Car la nature dans son état originel préfigure spontanément le processus de la création artistique. L'eau, en particulier, préfigure donc l'œil de l'artiste par le reflet, éphémère certes, mais magique et splendide, qu'elle renvoie des phénomènes naturels. «L'œil véritable de la terre, c'est l'eau», dit Bachelard (1991, p. 45). Ce mimétisme substantiel, s'accomplissant dans la vision active de l'eau vive en particulier, enseigne au peintre la tâche de «capturer vivants et palpitants quelques instants [...] de la vie» (Roy, 1994, p. 180),

puisque toute beauté à l'état naturel est sous le signe de l'éphémère et de la métamorphose.

Cet itinéraire quasi incessant et les métamorphoses auxquelles sera soumise son existence vont apprendre à Pierre, à l'instar de cette rivière, que le secret de son art réside dans la captation et la célébration d'instant fugitifs. Que l'eau appelle l'huile ou le crayon, Pierre en reste obsédé «depuis ses efforts [...] pour la réduire en couleur et en images» (Roy, 1994, p. 59). Et il se demande justement comment imiter «ses mille effets de légèreté, de densité, d'animation ou de calme» (Roy, 1994, p. 60). C'est donc cette obsession aquatique qui l'aura conduit, à travers maintes péripéties, au centre de son paysage onirique, au pied de la montagne secrète, fière et solitaire. Il l'admire dans le reflet que lui en renvoie le lac, s'imprègne amoureusement de cette image splendide et éphémère, pour reproduire sa beauté nourrie de solitude sur diverses toiles.

Selon Bachelard «[l]'unité d'un paysage s'offre comme l'accomplissement d'un rêve souvent rêvé» (Bachelard, 1991, p. 6). Et aux dires d'un peintre parisien qui aide Pierre à parfaire sa technique picturale,

[l]'objet n'est que prétexte. Prétexte à définir une sorte de résonance intérieure avec l'univers – elle-même au reste indéfinissable. Comme un bonheur, mais plus mystérieux que tous les autres [...] (Roy, 1994, p. 139)

Et pourtant, ce bonheur et cette résonance intérieure ont une étrange coloration chez Pierre. Son goût pour les vifs cours d'eau l'ont mené vers les confins du Grand Nord. Dans le texte sur René Richard, Gabrielle Roy suggère que les tableaux de celui-ci nous renvoient «aux premiers temps de la création» (Roy, 1994, p. 178), grâce à la pureté de ces paysages. Toutefois, le peintre Pierre n'est pas attiré par un paradis terrestre. Tout au contraire, il en renverse le modèle par son insistance sur la sauvagerie inhumaine des lieux, par sa «faim des endroits perdus» où «les humains font pitié» (Roy, 1994, p. 30). Il comprend l'envoûtement de ceux-ci par la monotonie de l'eau et du ciel. Devant l'immensité du Mackenzie au bord duquel il rencontre une jeune fille, il éprouve le désir «de fixer ses traits – sa manière à lui de défendre les êtres. Elle lui apparaissait comme une petite Ève d'une sorte nouvelle» (Roy, 1994, p. 28). «Il pensait malgré lui qu'il aurait fallu la représenter nue, frissonnante de froid, en cet envers du paradis terrestre» (Roy, 1994, p. 31).

Au lieu donc de chercher un paradis, il s'agit pour lui d'arracher les êtres, que ce soit une Ève, une montagne ou un arbre, à leur enfer de solitude. Devant le dernier peuplier-tremble, penché au-dessus de l'eau, le peintre éprouve le besoin de rendre cet arbre distinct de tous les autres: «Sa vie avait-elle d'autre but que d'arracher un murmure en passant au vide effarant, à l'effarante solitude qu'il traversait?» (Roy, 1994, p. 20). Car cet arbre isolé incarnera pour lui la condition de l'homme, la folie de ses entreprises.

Tel Orphée, le peintre tente d'arracher à leur enfer de solitude êtres et objets aimés. Tel Orphée également, il n'arrive à le faire que grâce à son art qui réussit à donner de la permanence aux impressions et aux sentiments fugitifs. Contrairement à la situation d'Orphée, l'enfer arctique n'est pas un autre monde mais le nôtre, dont il faut sauver les êtres, par l'art. Ce renversement du modèle du paradis terrestre est signe d'un besoin de refaire la création à l'image de ce qui aurait dû exister, un besoin de créer un contre-destin, selon l'expression de Malraux. Dans la célébration esthétique de l'instant fragile, emblème de la vulnérabilité des êtres, l'eau est la voie royale pour inspirer le peintre dans sa quête: elle lui indique à la fois son destin éphémère et son potentiel créateur. Comme «œil véritable de la terre», le reflet de l'eau renverse les contingences du monde sensible en captant ses instants palpitants. Ainsi la montagne secrète devient-elle magique (*Zauberberg*) grâce au prisme du peintre, nourri par ses «châteaux du rêve».

La montagne secrète est un roman portant sur la quête artistique d'un peintre. Son échappée vers le Grand Nord et sa recherche d'un objet inconnu de tous font de lui un adepte de la création solitaire, loin de toute règle et de toute conception artistique admise. Son seul maître doit être la nature. Après avoir néanmoins compris la nécessité d'apprendre des techniques de base au contact des maîtres parisiens, il revient à son premier amour: la montagne secrète. Au moment de son agonie à Paris, il retrouve, splendide et décantée, l'image de son motif idéal:

La montagne resplendissante lui réapparaissait.
Sa montagne, en vérité. Repensée, refaite en dimensions,
plans et volumes; à lui entièrement; sa création propre; un
calcul, un poème de la pensée.
Enfin il comprenait ce qu'entendait le maître quand il
disait que n'est pas nécessairement œuvre d'art l'œuvre
de Dieu.

La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Ou, du moins, ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, à son propre feu intérieur, coulé, fondu, pour ensuite le monter à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine, infiniment poignante [...] (Roy, 1994, p. 170)

Selon Mircea Eliade, la notion de retour individuel à l'origine implique, avant tout, le symbolisme des rituels d'initiation, une initiation qui équivaut à une seconde naissance, c'est-à-dire à une naissance d'ordre spirituel (Eliade, 1991). Que ce rituel d'initiation passe par le désert d'Entre-les-Lacs manitobain ou par le désert arctique, dans les deux exemples romanesques, il s'agit d'une remontée vers la *pureté* des origines, dans l'intention de chercher et de découvrir les *secrets* de la création: création de la vie dans la première œuvre et création artistique régénératrice dans la seconde. Dans les deux romans, le personnage principal (et l'auteur sans doute) aspire au rôle de démiurge par la création d'imaginaires: imaginaire d'un espace insulaire paradisiaque, remarquable par sa nouveauté, dans *La Petite Poule d'Eau*, et imaginaire d'une concurrence victorieuse avec l'œuvre de Dieu par l'art, affirmant la nécessité du sentiment esthétique, et donc la nécessité et la puissance des images. Dans les deux cas, on réinvente la Genèse: en inversant le temps, en redécouvrant le temps cyclique, on espère déboucher sur les secrets de l'éternel présent, auquel nous convie l'image.

Or, l'emploi du mythe, chez Gabrielle Roy, est sous le signe d'un appel au désordre, à la subversion: grâce à un retour au chaos originel, au fluide non différencié, il s'agit d'enrichir l'imaginaire par une réécriture des mythes, axée sur des pratiques d'inversion. Elle se situe ainsi dans la lignée des auteurs modernes qui désirent

[...] réécrire le mythe pour créer un monde plus contestataire où le profane côtoie le sacré; le féminin, le masculin; le nomade, le sédentaire; le végétal, l'animal et l'humain. Un monde où on souffre moins de la séparation originelle, un monde de la totalité (Cauville, 1994, p. 274).

La flexibilité de ces mythes vient du fait que l'effort désespéré que font ces auteurs (et leurs personnages) pour concilier les antinomies originelles conduit au motif de la transformation, lié au règne de «l'être en vertige» de Bachelard (1991). Ce potentiel de transmutation, contenu dans un tel usage des mythes, et correspondant à la sensibilité aquatique de Gabrielle Roy, est

traduit à merveille par les *Sonnets à Orphée* de Rainer-Maria Rilke:

Veuille la transformation. Ô sois épris de la flamme,
où t'échappe une chose qui fait parade de métamorphose,
L'esprit fertile en projets, le Maître de ce qui est terrestre,
préfère à tout, dans la courbe de la figure, le tournant
(Rilke, 1992, p. 225).

NOTE

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1993).

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1991) *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 265 p.
- BOSSHARD, Marianne (1994) «Chantal Chawaf: le mytheme de la femme comme initiatrice à la spiritualisation de la chair», dans ZUPANČIČ, Metka (dir.) *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, p. 146-155.
- BROCHU, André (1966) «Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion*», *Écrits du Canada français*, n° 22, p. 163-208.
- CAUVILLE, Joëlle (1994) «La Genèse: lectures hyvrardienne et tourniérienne du premier mythe de l'humanité», dans ZUPANČIČ, Metka (dir.) *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, p. 263-275.
- ELIADE, Mircea (1991) *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 250 p.
- MAFFESOLI, Michel (1994) «L'image reliante», dans ZUPANČIČ, Metka (dir.) *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, p. 13-19.
- NAGEM, Monique F. (1994) «Chantal Chawaf: en quête des origines, d'un lieu mythique», dans ZUPANČIČ, Metka (dir.) *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, p. 156-162.
- POTVIN, Claudine (1994) «Pratiques d'anthropophagie dans *Le Pique-nique sur l'Acropole*: le mythe de la femme "mangeable" ou la représentation de la bonne chère / chair», dans ZUPANČIČ, Metka (dir.) *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, p. 112-123.
- RILKE, Rainer Maria (1992) *Les élégies de Duino / Les sonnets à Orphée*, Paris, Garnier-Flammarion, 318 p.
- ROY, Gabrielle (1993) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, 268 p.
- ____ (1994) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 186 p.
- ZUPANČIČ, Metka (dir.) (1994) *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 321 p. (Actes du colloque international sur les mythes dans la littérature contemporaine d'expression française qui a eu lieu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994)

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 257-270

Le voyage au bout de la mémoire: la tapisserie textuelle de *La route d'Altamont*

LOUISE RENÉE KASPER
University of Manitoba
Winnipeg (Manitoba)

«Ce vieux thème de l'arrivée des grands-parents dans l'Ouest, ç'avait donc été pour ma mère une sorte de canevas où elle avait travaillé toute sa vie comme on travaille à une tapisserie, nouant des fils, illustrant tel destin. En sorte que l'histoire varia, grandit et se compliqua à mesure que la conteuse prenait de l'âge et du recul.»

Gabrielle Roy (1993, p. 133)

«À suivre les êtres et les choses situés dans le temps, le roman se fait voyage au bout de la mémoire.»

Julia Kristeva (1994, p. 207)¹

La route d'Altamont est une tapisserie textuelle à travers laquelle le souvenir tisse la trame du deuil et du désir. Espace et temps se conjuguent au passé, se fauillent dans le rouet de la mémoire. Des échos de Proust résonnent dans le texte² – «[l]ongtemps je fus malheureuse de la mort de ma grand-mère» (Roy, 1993, p. 39); «[l]ongtemps je me suis couché de bonne heure» (Proust, 1954, p. 3). Mais dans *La route d'Altamont*, la mémoire n'est pas involontaire de la même façon que chez Proust, c'est-à-dire lorsque les souvenirs, déclenchés par une

sensation, remplissent le narrateur d'une joie incomparable, le passé et le présent se confondant pour abolir le Temps. Pas non plus de «radiographie» du temps, comme le dit Julia Kristeva (1994, p. 208) de Proust, où le texte est aussi fragmenté, diversifié et disparate que la mémoire. Si le texte proustien mime l'activité anarchique de la mémoire, comme si elle était projetée sur un vaste écran, *La route d'Altamont* est plutôt une tapisserie de la mémoire *désirante* qui laisse dans le texte ses traces brûlantes.

Dans *La route d'Altamont*, la mémoire est involontaire parce qu'elle est reliée au désir dont on n'est jamais maître. «Je savais, affirme Christine, que les souvenirs heureux ne nous viennent pas de notre gré, qu'ils appartiennent à un autre monde qu'à celui de notre volonté» (Roy, 1993, p. 152). Chez Christine, c'est moins la volonté que le désir et le deuil qui font venir à l'esprit les souvenirs. Si Christine se souvient de ses désirs les plus cuisants³, elle parle aussi constamment de la perte de sa grand-mère. La trame du roman est tissée du fil blanc du souvenir du désir, mais aussi, du désir du souvenir. Selon Agnès Whitfield, la mémoire dans *Ces enfants de ma vie* vise la «réparation de l'objet blessé et perdu: la mère» (Whitfield, 1984, p. 137)⁴. Désir et deuil s'entrelacent dans la tapisserie de la mémoire qui récupère le féminin et fait accéder à l'Art.

LE SOUVENIR DU DÉSIR

Selon Henri Bergson (1963), la mémoire est moins un miroir objectif et fidèle du passé qu'un reflet de notre réalité subjective. Le souvenir est toujours en quelque sorte sélection, donc forcément interprétation et création, comme l'apprend Christine quand l'histoire de la *saga* familiale se transforme à mesure que sa mère vieillit. Les enfants voudraient que ce récit demeure le même, car si le passé lui aussi se mettait à changer! «Mais justement, dit la mère, il change à mesure que nous-mêmes changeons» (Roy, 1993, p. 133). Ce n'est donc pas que la mère mente: c'est qu'elle est en train de voir le passé différemment selon les mouvements de son cœur. Dans «Un vagabond frappe à notre porte», la narratrice reconnaît le rôle du désir dans le souvenir:

Telle fut l'histoire que nous conta Gustave. Ou plutôt, cette version c'est nous sans doute qui l'avons créée avec le recul du temps et selon le désir que nous avions de tirer nos propres conclusions [...] (Roy, 1975, p. 34)