

Or, cette transformation du passé ressemble beaucoup à l'activité créatrice, et Christine précise justement que sa mère avait travaillé à cette histoire comme à un canevas, comme à une tapisserie qu'elle «*varia, grandit et compliqua*» exactement comme une œuvre d'art. Comment ne pas penser à la façon dont Proust varia, grandit et compliqua sa magistrale composition? Si les faits du passé ne peuvent pas être changés, ils peuvent toutefois prendre une configuration différente selon nos désirs⁵. Comme le dit la narratrice d'«*Un vagabond frappe à notre porte*», compléter un souvenir par des détails personnels, c'est «*se transporter sur un plan de conscience plus étendu, [c'est] s'éloigner de l'action dans la direction du rêve*» (Roy, 1975, p. 270). Ainsi, la mémoire n'est pas passive et objective, mais plutôt active et créatrice. Comme le dit Bergson: «*Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau*» (Bergson, 1963, p. 6).

Ayant elle-même pris de l'âge et du recul, Christine prend la relève et travaille à son tour à la tapisserie de la *saga* familiale. La mémoire de Christine ne peut être que sélective et, si elle ne saurait être le miroir du passé, elle n'en devient pas moins le miroir du présent. Selon Bergson, la mémoire retient «*ce qui est de nature à éclairer la situation présente*» (Bergson, 1963, p. 40): si nous ne retenons qu'une faible partie de notre passé, c'est toutefois avec lui que

[...] nous désirons, voulons, agissons. Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous forme de tendance, quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation (Bergson, 1963, p. 40).

Dans «*Un vagabond frappe à notre porte*», la narratrice rejoint la pensée de Bergson lorsqu'elle affirme: «*Le passé ne revient à la conscience que dans la mesure où il peut aider à comprendre le présent et à prévoir l'avenir: c'est un éclaireur de l'action*» (Roy, 1975, p. 51)⁶.

Les souvenirs que Christine décide de mettre dans sa tapisserie reflètent donc moins ce qu'elle était que ce qu'elle est devenue. Et elle est devenue un écrivain qui s'interroge sur les origines de son art, issu en partie de l'intensité de ses désirs. Même si la désillusion vient parfois la dégonfler comme un ballon, peu importe, certains de nos désirs commandent le respect, et même l'obéissance, et ne méritent pas qu'on les raille.

«Je savais, dit Christine, – je devinais plutôt – que si l'on doit obéissance à nos parents, on la doit peut-être aussi à certains de nos désirs, les plus étranges, trop vastes et lancinants» (Roy, 1993, p. 100). Devenu trop puissant, «presque un supplice» (Roy, 1993, p. 60), le désir fait parfois trop mal, mais demeure absolument irrésistible, comme en fait l'expérience Christine à onze ans, lorsqu'elle veut accompagner ses voisins déménageurs dans un de leurs parcours de la ville:

Maintenant le désir qui me poussait si fort, et jusqu'à la révolte, n'avait plus rien d'heureux, ni même de tentant, si j'ose dire. C'était bien plutôt comme un ordre. Une angoisse pesait sur mon cœur. Je n'étais même plus libre de me dire: "Dors, oublie tout ça." Il me fallait partir (Roy, 1993, p. 100).

C'est l'impétuosité du désir qui distingue Christine de sa mère, ce qu'elle appelle la «frénésie» de son désir (Roy, 1993, p. 59). Monsieur Saint-Hilaire lui demande: «Vas-tu être aussi passionnée toute ta vie?» (Roy, 1993, p. 67). Christine veut avant tout éviter d'étouffer la voix de ses désirs, comme l'a fait sa mère, elle qui avait tant voulu étudier, voyager, même devenir musicienne. Éveline n'a même pas vu le lac Winnipeg, pourtant pas très loin de la ville, ni les Rocheuses «qu'elle avait tant désiré voir pourtant» (Roy, 1993, p. 89). Elle n'est même pas allée revoir la petite rivière Assomption et les collines de sa province natale. Brièvement, Christine a vu renaître chez sa mère «son vieux désir [...] si jeune, si lancinant» (Roy, 1993, p. 119), mais elle a compris «qu'il ne suffit pas d'avoir la passion de partir pour pouvoir partir, qu'avec cette passion au cœur on peut quand même rester prisonnier toute sa vie dans une petite rue» (Roy, 1993, p. 89). Asservie aux besoins de sa famille, Éveline n'a pas pu vivre même un seul jour «selon les désirs toujours avides de son âme, ces vastes désirs tournés vers l'eau, les plaines, les lointains horizons» (Roy, 1993, p. 58).

Refusant de renoncer comme sa mère à l'appel du désir, Christine s'abandonne autant que possible à la tyrannie du désir qui, malgré les souffrances qu'il lui inflige, s'avère en fin de compte moins une malédiction que la source même du moi et de l'Art. Rien de pire, pour Christine, que l'ennui. À six ans, chez sa grand-mère, elle déclare: «Je vais m'ennuyer ici, c'est certain, c'est écrit dans le ciel» (Roy, 1993, p. 10). L'ennui, pire que le chagrin, pire que la mort, c'est l'absence de tout désir, selon Christine:

Or cette idée que je pourrais cesser de tant tenir à mon désir, au lieu de me rassurer m'inquiétait. Je commençais à percevoir que même nos désirs ne nous sont pas éternellement fidèles, qu'ils s'usent, meurent peut-être, sont remplacés, et cette vie précaire de nos désirs me les rendait plus touchants, plus amis. Je pensais d'eux que, si on ne les contente pas, ils doivent s'en aller quelque part périr d'ennui et de lassitude (Roy, 1993, p. 99).

Pour l'artiste que devient Christine, la nature éphémère du désir s'inscrit dans «une cascade de métaphores spatiales» (Kristeva, 1994, p. 35). Dans *La route d'Altamont*, l'espace se gonfle du poids du souvenir et des traces du désir; il se déstabilise dans le glissement du sens. Ainsi, les plaines sont tantôt l'emblème de l'ennui, «un infini pays monotone, toujours pareil à lui-même» (Roy, 1993, p. 12), tantôt le pays de l'imaginaire, l'appel des possibilités infinies du destin. De même, les collines d'Altamont sont une première fois le rappel vivant de l'enfance d'Éveline; une deuxième fois, elles ne sont que «paisibles»; une troisième fois, elles ne sont plus rien du tout. Éveline nie même que ce soient les collines d'Altamont, tellement elles ont été transformées par le regard du désir. L'idée de perdre sa fille colore la perception d'Éveline au point où elle croit que ses collines ont été perdues aussi. Dans «Un voyageur frappe à notre porte», la narratrice fait allusion à la mémoire désirante: «Un moment arrive où le souvenir ainsi réduit s'enchaîne si bien dans la perception présente qu'on ne saurait dire où la perception finit, où le souvenir commence» (Roy, 1975, p. 49).

L'espace devient ainsi l'écran sur lequel se projettent le désir et les avatars du désir, avec le passage du temps⁷. Le lac Winnipeg illustre bien l'idée des métamorphoses du désir. Tour à tour calme, joyeux et violent, le lac change d'humeur à mesure que changent les mouvements du cœur de Christine: «Il m'avait paru que [le langage du lac] changeait selon que je changeais moi-même de sentiment», affirme Christine (Roy, 1993, p. 87). Le lac sert donc moins d'accompagnement romantique aux émotions humaines que de miroir dans lequel on puisse se reconnaître soi-même. «J'ai toujours pensé du cœur humain qu'il est un peu comme la mer», dit Christine (Roy, 1993, p. 109). Et, ne sachant distinguer entre lac et mer – ou tout espace ouvert, confondant les champs de blé et la mer –, Christine associe le lac à l'espace même du désir. Dans l'espace illimité de cet horizon maritime, Christine pose les grandes questions de la

vie, car le lac est la page lisse où s'inscrivent les premiers signes de son désir d'explorer non seulement l'espace géographique, mais surtout les horizons inconnus du moi et des autres à travers l'espace illimité de l'imaginaire⁸. Comme dans le célèbre poème de Lamartine, le lac de Christine se souvient du désir humain à travers l'alchimie de l'Art.

Et ce n'est pas seulement le lac de Christine ni les collines d'Éveline qui reflètent les désirs les plus cachés de l'être: tout espace, c'est l'espace du désir pour la narratrice en train d'explorer son entrée mystérieuse dans le monde de l'Art. Elle se rappelle les merveilleuses soirées chez son oncle Cléophas où elle écoutait avidement les hommes venus de tous les coins du monde raconter leurs aventures:

C'est de ces soirées se déroulant comme des concours de chants et d'histoires que date sans doute le désir, qui ne m'a jamais quittée depuis, d'apprendre à bien raconter, tant je pense avoir saisi dès lors le poignant et miraculeux pouvoir de ce don (Roy, 1993, p. 132).

Très tôt, Christine associe le désir de voyager à celui d'écrire, car si le voyage constitue un déplacement physique, il est surtout la métaphore du déplacement psychique qu'entraîne toute activité créatrice. Le voyage dans des espaces inconnus – que ce soit dans des pays étrangers ou dans les recoins du cœur humain –, c'est l'espace imaginaire que connaîtra Christine grâce à l'écriture. Le souvenir de son désir de voyager est donc inséparable du vécu actuel de Christine en train de s'interroger sur la naissance de sa vocation littéraire.

LE DÉSIR DU SOUVENIR

Mais le désir d'explorer les horizons imaginaires ne suffit pas à l'éclosion de l'Art, sinon, Éveline serait devenue musicienne, comme elle l'avait tant désiré. Selon Proust, l'imagination peut être une machine admirable en soi, mais elle peut être inerte: c'est la souffrance qui la met en marche (Kristeva, 1994). Et en particulier, c'est la souffrance du deuil qui est nécessaire à l'éclosion de l'œuvre d'art⁹. La disparition d'un être aimé, c'est aussi la disparition d'une partie de soi, donc la perte d'un de nos «moi successifs». Selon Kristeva, «[l]e temps ne sera vraiment retrouvé que s'il recouvre [...] la violence d'une perte» (Kristeva, 1994, p. 225). Le deuil, le désir de se souvenir de l'être disparu, c'est selon Proust l'expérience imaginaire elle-même: «Le temps retrouvé serait ainsi le temps du langage comme expérience

imaginaire [...] Frustration, manque, deuil – et “pure matière” de représentation» (Kristeva, 1994, p. 251)¹⁰. Le chagrin développe donc les forces de l'esprit et ébranle les puissances endormies de l'imagination qui ne cherche pas simplement à se rappeler, mais plutôt à *créer*¹¹. Kristeva explique que “À la recherche de” signifie une poïésis, une création de ce qui n'existe pas encore et qui sera ainsi conduit vers la lumière» (Kristeva, 1994, p. 31).

Christine est en plein «travail de deuil», comme l'appelle Freud – c'est le *Trauerarbeit* ou *the working through of sadness*. À l'instar du «Lac» de Lamartine, le recueil *La route d'Altamont* est imprégné du désir de se souvenir de l'être bien-aimé. Le récit «Le vieillard et l'enfant» en particulier est ponctué des traces du deuil de Christine: «C'est un fait que souvent cet été-là je fus visitée à travers mes jeux par le souvenir de ma grand-mère» (Roy, 1993, p. 68). Elle est triste à l'idée que sa grand-mère autrefois toute-puissante ne pourra plus coudre et elle se sent «abandonnée» (Roy, 1993, p. 78). Quand monsieur Saint-Hilaire déclare: «une seule personne venant à nous manquer, la terre peut nous paraître un désert» (Roy, 1993, p. 78), c'est à sa grand-mère que pense Christine.

Grâce à son deuil, Christine pourra libérer en elle les puissances créatrices de son désir. Comme le narrateur de Proust, Christine est à la recherche d'un espace où, «à travers les mots et jusqu'à leur opaque surgissement inconscient, se tisse la chair continue du monde dont Je fais partie» (Kristeva, 1994, p. 209). Elle crée cet espace dans une tapisserie textuelle où elle utilise une délicate technique de rappels et d'échos¹², des signes nous faisant signe, nous incitant à nous souvenir du texte, et à entrer dans la tapisserie de nos propres souvenirs. Éveline en est consciente dans le récit *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* où elle affirme que «les souvenirs des uns appellent les souvenirs des autres» (Roy, 1984, p. 22). Comme le narrateur proustien, Christine construit «un langage contagieux qui induit une expérience analogue chez le lecteur» (Kristeva, 1994, p. 239)¹³.

Christine suscite chez nous l'expérience miraculeuse du souvenir en créant des signes qui deviennent les codes secrets du désir et du deuil. Ces signes se conjuguent surtout dans la figure de la grand-mère dont la présence imprègne le texte en entier. Dans «Le vieillard et l'enfant», monsieur Saint-Hilaire n'est pas seulement un substitut évident de la grand-mère parce qu'il est vieux. Son caractère difficile et autoritaire rappelle celui

de la grand-mère qui avait la réputation d'être «disputeuse» (Roy, 1993, p. 139). Tous deux se plaignent de leurs petits-enfants obsédés de vitesse qui les ont abandonnés¹⁴. Tous deux offrent à Christine de précieuses leçons de vocabulaire, ainsi que des réflexions semblables sur la vie, qui leur paraît n'être qu'un rêve.

Une série de petits détails crée des échos de la présence de la grand-mère perdue. On se souviendra que Christine avait associé sa grand-mère à un arbre solitaire; or, monsieur Saint-Hilaire est toujours assis sous un arbre solitaire, si immobile que Christine le croit figé dans une gravure; comment ne pas penser à l'ancienne photographie de sa grand-mère? Même le chapeau de paille que porte le vieillard rappelle celui que la grand-mère avait confectionné pour la poupée de Christine. Émerveillée par leur sagesse, Christine pense que les deux vieillards savent «toutes choses» (Roy, 1993, p. 87). Plus tard, quand sa grand-mère est paralysée, Christine ne la reconnaîtra plus; c'est exactement ce qui arrive quand monsieur Saint-Hilaire s'endort (Roy, 1993, p. 78).

Si la présence de la grand-mère s'infiltré dans la figure d'un voisin grâce au désir et au deuil de Christine, il est d'autant plus évident qu'elle se dessinera encore plus intimement dans sa propre mère et plus tard, chez Christine elle-même. Dans «Le déménagement», même si Christine s'identifie à son «trotteur» de grand-père, elle découvrira que le secret ne réside pas là: ce n'est pas l'acte de retracer les pas de son grand-père qui comblera son désir. Comme sa grand-mère ayant transmuté des retailles en une poupée, comme sa mère brodant des contes fabuleux, il lui faudra reformuler par l'imagination l'expérience vécue. Si Christine a retenu le goût de voyager de son grand-père, c'est pourtant son héritage féminin qui sera encore plus essentiel à son art, c'est la découverte qu'elle fera grâce à sa mère et à sa grand-mère: la nécessité de transposer la réalité en une œuvre artistique¹⁵.

Dans le dernier récit qui donne son titre au recueil, la grand-mère revit à travers Éveline qui, lui ressemblant de plus en plus, prend son parti contre ceux qui se trouvent incapables de la comprendre. Grâce à son deuil, grâce au désir qu'elle a de se souvenir de sa mère qui d'ailleurs semble renaître en elle, Éveline met en marche son imagination et accède à une compréhension plus profonde de sa mère, d'elle-même et de la

vie. Quand elle contemple les collines d'Altamont, ce n'est pas seulement son enfance qu'elle se remémore, car Christine affirme plus tard qu'elle et sa mère rattachaient toujours les collines «à la mémoire de grand-mère» (Roy, 1993, p. 156). Ainsi, nous comprenons que ce n'est pas seulement la perte imminente de sa fille qui pèse sur Éveline lorsqu'elle contemple les collines une troisième fois: c'est aussi le deuil de sa mère qui s'amplifie avec le départ prochain de Christine. De nouveau, la mémoire du passé revient pour éclairer le présent.

LES TIROIRS DE LA MÉMOIRE FÉMININE

C'est finalement en Christine que le souvenir du désir et le désir du souvenir se rejoignent. Mais seuls le désir et le deuil ne suffisent pas pour que l'on puisse quitter la prison d'une petite rue, c'est-à-dire de l'espace restreint du quotidien. «Partir» signifie accéder à l'Art, se perdre dans l'espace illimité de l'imaginaire. Or, douée d'une puissante imagination et de désirs ardents, inspirée par le deuil de sa mère, Éveline possédait les ingrédients nécessaires à l'éclosion de l'œuvre, mais elle n'est cependant jamais «partie». Si Christine, elle, a pu accéder à l'Art, c'est qu'elle a reconnu le pouvoir créateur de sa grand-mère et de sa mère, et qu'elle a pu ainsi s'inscrire dans une lignée artistique féminine.

S'il persiste des échos d'écrivains masculins dans *La route d'Altamont* – Proust et Lamartine surtout –, c'est pourtant le modèle de l'artiste au féminin qui s'infiltre dans le texte. Si le rôle de la mémoire est d'éclairer le présent et que les souvenirs de Christine se rattachent à son désir d'écrire, c'est qu'elle ne cherche pas à retrouver le temps perdu, mais plutôt à mieux comprendre pourquoi elle écrit et comment elle a bien pu devenir écrivain. Le souvenir de ses désirs et de son deuil de sa grand-mère, et plus tard de sa mère, devra se compléter par ce qu'on a appelé *her-story* – l'acte de récupérer l'histoire des femmes. Ainsi, l'acte d'écrire signifie pour Christine l'effort de rejoindre sa mère et sa grand-mère dans leurs activités créatrices, et ce faisant, de prendre sa place légitime dans sa généalogie féminine¹⁶.

La mère et la grand-mère de Christine lui fourniront des modèles d'artistes au féminin grâce à l'activité traditionnellement associée à la femme, c'est-à-dire la couture, le tissage et tout travail relié aux textiles. C'est le geste de rassembler, de coudre ensemble des fragments peut-être écartés, de valoriser ce

qui semble être sans valeur, de créer à partir de «rien», dans l'esprit de la plus grande solidarité féminine. Car Christine fait constamment allusion à l'idée de «rejoindre» sa mère et sa grand-mère non pas dans le temps, mais plutôt dans l'espace de la création qui, dans ce roman, se rattache à la mémoire. Ainsi, la grand-mère renaît dans la poupée dont le nom Anastasie signifie «renaissance». Éveline fait renaître sa mère en racontant son histoire, en y travaillant comme à une tapisserie, et Christine crée elle aussi une «poupée», c'est-à-dire ce roman composé de fragments de vie féminine.

La profonde connivence des trois personnages féminins se fait à travers l'image des textiles¹⁷. Quand la grand-mère devient trop faible pour bien tricoter ou coudre, Éveline se lève pendant la nuit pour défaire le travail bâclé et le refaire comme il faut. Quand Christine s'ennuie trop, la grand-mère la calme en faisant pour elle une «catin». Le travail des textiles est l'activité qui permet aux trois personnages féminins de se «rejoindre». C'est également la métaphore principale de la mémoire, l'image idéale de la dimension intérieure du souvenir créateur (Kuryluk, 1991). Si frustrée d'avoir perdu la mémoire, oubliant jusqu'au nom de Christine, la grand-mère se souvient cependant de l'endroit exact où se trouvent les retailles, l'avoine, la laine, le fer à friser, le cuir, le rouge à lèvres, l'encre, le ruban, le chapeau de paille, le rideau de dentelle – tout le matériel qui servira à sa création. Ses tiroirs sont dans un ordre absolument parfait, comme sa mémoire autrefois, selon Éveline. Or, seuls les tiroirs de la mémoire désirante sont restés intacts chez la grand-mère, comme ceux de Christine qui, à l'instar de sa grand-mère et de sa mère, tissera une merveilleuse tapisserie textuelle.

La mémoire désirante dans *La route d'Altamont* révèle ainsi la grande préoccupation de Christine au moment où elle compose son texte: l'accès à l'art grâce au désir, au deuil et surtout à la conscience d'appartenir à une généalogie féminine et artistique. Ses moi disparus s'insèrent dans la texture du souvenir pour constituer les fils changeants du soi à jamais renouvelé, mais rejoignant toujours la mère et la grand-mère. Si Éveline n'a pas pu combler ses désirs créateurs, c'est qu'elle n'était pas suffisamment consciente de son appartenance à une tradition artistique féminine. Mais chez Christine, la mémoire récupère et valorise son héritage féminin; elle devient ainsi la source à la fois de la communication et de la création. Ainsi, le temps psychique devient l'«espace des rencontres» (Kristeva,

1994, p. 209): à travers sa tapisserie textuelle, Christine finit par rejoindre sa lignée de femmes créatrices dans un voyage au bout de la mémoire.

NOTES

1. La citation complète tirée de *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire* se lit ainsi: «[...] À suivre les êtres et les choses situés dans le temps, le roman se fait voyage au bout de la mémoire. Il débouche, à travers les phénomènes et leurs signes, à l'orée où voisinent – indissociables et cependant concentriques – l'éprouvé et le dicible. On appelle un style la vision singulière de cet amalgame qu'un sujet particulier (depuis quelques siècles: l'écrivain) se propose de pénétrer pour nous inonder de sensations, elles-mêmes immanquablement tamisées, discernées, composées dans la musique des métaphores et des syntaxes [...]» (Kristeva, 1994, p. 207).
2. Dans son article, Mark Bell (1992) évoque d'une façon générale des échos proustiens dans l'œuvre de Gabrielle Roy et conclut qu'il faudrait étudier le fonctionnement de la mémoire dans ses romans.
3. Dans *Rue Deschambault*, la narratrice se souvient de certains de ses désirs, comme par exemple l'envie très forte qu'elle avait pour un petit bout de ruban jaune que possédait une de ses sœurs.
4. Selon Agnès Whitfield, qui s'inspire des études de Mélanie Klein, la pulsion créatrice naît du besoin de réparer l'objet, donc Christine ressentirait une certaine culpabilité envers sa mère qu'elle chercherait à confronter grâce à l'écriture: «Tant pour la narratrice anonyme de Gabrielle Roy que pour Omer Marin, l'écriture constitue surtout un moyen privilégié de faire face à la culpabilité» (Whitfield, 1984, p. 139). Cependant, elle explique d'une façon plus positive la complicité mère-fille dans ce texte: «L'orientation vers le passé et surtout la reconstruction sélective de celui-ci aboutit à une réparation de l'objet blessé et perdu: la mère. Cette réparation se réalise d'autant plus facilement que la mère en est en quelque sorte complice. Rappelons que le plus souvent le don réparateur n'est possible que grâce à un premier don maternel, l'enfant prolongeant la puissance créatrice de la mère pour la revaloriser. En même temps, tout ce qui pourrait relativiser ou dévaloriser l'instance maternelle est refoulé par la mémoire. Il n'y a pas de situations familiales triangulaires dans *Ces enfants de ma vie* où le père solliciterait autant que la mère l'affection filiale [...] L'apport positif de l'acte créateur reste tributaire, dans l'univers de Gabrielle Roy, de son aptitude à réparer l'objet primaire perdu: la présence maternelle» (Whitfield, 1984, p. 137).
5. Dans *Rue Deschambault*, Christine a un peu la même idée: «J'ai remarqué, depuis ce temps-là, que nos pensées ont un grand et curieux pouvoir sur les choses; elles peuvent certains jours faire paraître belle une vieille bicoque grise; mais il leur arrive aussi de rendre très laid quelque chose qui ne l'est peut-être pas en soi» (Roy, 1967, p. 154).

6. «Sans le passé, dit Éveline dans *Rue Deschambault*, que sommes-nous? [...] Des plantes coupées, moitié vivantes!» (Roy, 1967, p. 121).
7. David Williams (1991) dit aussi que le temps s'inscrit dans l'espace dans *La route d'Altamont*, mais il croit que le temps est aplati en des formes géométriques.
8. Dans *Le petit garçon qui avait envie d'espace*, Jean Giono (1980) associe le désir de connaître l'espace illimité à la naissance de la vocation littéraire.
9. Dans *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Julia Kristeva écrit: «s'il n'est d'écriture qui ne soit amoureuse, il n'est d'imagination qui ne soit, ouvertement ou secrètement, mélancolique» (Kristeva, 1987, p. 15).
10. Kristeva explique: «Proust dévoile que l'expérience imaginaire n'est autre que celle du temps retrouvé. Cette expérience étrange et nouvelle du temps retrouvé réside dans une dynamique du sujet et du sens. Par elle les signes, qui sont dans le temps, s'ordonnent en syntaxe, mais aussi déplient la musique des métaphores en sensations qui, à la lisière du temps, débordent les signes, leur échappent et cependant ne se donnent qu'à travers leurs surimpressions» (Kristeva, 1994, p. 242).
11. Dans *Rue Deschambault*, Christine reconnaît le potentiel transformateur du chagrin: «[...] traître, douce émotion! me révélant que le chagrin a des yeux pour mieux voir à quel point ce monde est beau!» (Roy, 1967, p. 31-32).
[...] En était-il donc du chagrin comme des mystérieuses routes dans mon livre des *Mille et une nuits* où chacune menait à une avenue plus large et découvrait de plus en plus de pays?» (Roy, 1967, p. 36).
12. C'est ce que certains linguistes ont appelé une «configuration anaphorique», c'est-à-dire un système de renvois textuels dans les deux sens. Nous remercions notre collègue Constance Cartmill pour ce renseignement.
13. Selon Joseph Frank, Proust fait la même chose dans *À la recherche du temps perdu*, substituant le lecteur au narrateur (cité dans Williams, 1991, p. 188).
14. La narratrice d'«Un vagabond frappe à notre porte» est consciente du pouvoir de la lenteur, qu'elle relie à l'activité créatrice: «Le bercement de mon hamac aidait la trame de mes contes. N'est-ce pas curieux: un mouvement lent et doux, et l'imagination est comme en branle!» (Roy, 1975, p. 74). À son tour, Milan Kundera écrit dans son dernier livre intitulé *La lenteur*: «[...] le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli. De cette équation on peut déduire divers corollaires, par exemple celui-ci: notre époque s'adonne au démon de la vitesse et c'est pour cette raison qu'elle s'oublie si facilement elle-même. Or je préfère inverser cette affirmation et dire: notre époque est obsédée par le désir d'oubli et c'est afin de combler ce désir qu'elle s'adonne au

démon de la vitesse; elle accélère le pas parce qu'elle veut nous faire comprendre qu'elle ne souhaite plus qu'on se souvienne qu'elle se sent lasse d'elle-même; qu'elle est éœurée d'elle-même; qu'elle veut souffler la petite flamme tremblante de la mémoire» (Kundera, 1995, p. 44-45).

15. Selon David Williams, «Christine appears to have sided with her father in settling on the future, despite the objections of her mother» (Williams, 1991, p. 175). Christine a hérité du désir de voyager de son grand-père, mais qui est loin d'être absente chez sa mère. À notre avis, c'est clairement la présence féminine qui est soulignée et revalorisée dans ce roman.
16. La grand-mère et la mère de Christine créent sans vraiment s'en rendre compte. Elles ne constatent pas le miracle de créer une poupée de «rien», ni le don de transmuter la réalité en des récits fabuleux. Pourtant, elles reconnaissent l'effet profond qu'ont leurs activités sur les autres: grâce à la poupée, la grand-mère a pu «rejoindre» sa petite-fille; grâce à ses récits, Éveline enchante ses enfants. Toutefois, dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, Éveline est pleinement consciente de l'effet qu'ont les récits des uns sur les autres: «Et cette journée se passa en anecdotes, en échanges de souvenirs, en contes que chacun retrouvait miraculeusement dans sa mémoire et qui lièrent encore plus étroitement que la veille ces gens que le hasard avait réunis» (Roy, 1984, p. 34). Et encore: «Ah, que les récits avaient le don de rassembler les gens, se dit Éveline. Mille fois dans sa vie elle en avait fait l'expérience. Dès qu'on remue un souvenir de sa vie, par là même on entraîne les autres à en faire autant. Et peu à peu le cercle rassemblé autour du conteur finit par être immense, immense» (Roy, 1984, p. 41). Mais dans *La route d'Altamont*, ce désir de rejoindre des lecteurs commencera par celui de rejoindre la mère et la grand-mère. La conscience féministe de Christine est implicite dans ce roman, puisqu'elle rejette le rôle féminin traditionnel, mais dans *Rue Deschambault*, elle exprime directement sa conscience de la dévalorisation sociale de la femme: «[Éveline] parla encore de choses et d'autres et trouva moyen de dire souvent quelque petite phrase comme: "mon mari, employé du Gouvernement fédéral... mon mari, fonctionnaire de l'État..." et j'ai vu combien une femme qui se réclame d'un mari est mieux vue dans la société qu'une femme toute seule. Cela me parut injuste; je n'avais jamais remarqué qu'un homme eût besoin de parler de sa femme pour avoir l'air important» (Roy, 1984, p. 105-106). Dans un article sur Gabrielle Roy, Agnès Whitfield (1990) déconstruit les mythes critiques qui entourent l'œuvre de Gabrielle Roy. Elle démontre que Roy était bel et bien féministe en dépit des critiques qui tiennent à faire d'elle un écrivain traditionnel.
17. Deux féministes qui ont parlé de l'apport métaphorique des textiles sont Ewa Kuryluk et Mary Daly. Dans *Veronica and Her Cloth*, Ewa Kuryluk écrit: «A blank fabric is a texture; a textile with woven, embroidered, painted or written words a text; a cloth with images an icon. Each is created by a different procedure and

inspires a different symbolism, but each can be used to visualize the inner dimension of remembrance and fantasy, thinking and dreaming, imagery and language. Light, portable, and flexible, cloth is ideal for picturing the flow and ruptures of inner life» (Kuryluk, 1991, p. 180). Dans *Gyn / Ecology*, Mary Daly écrit: «Spinsters spin and weave, mending and creating unity of consciousness. In doing so we spin through and beyond the realm of multiply split consciousness. In concealed workshops, Spinsters unsnarl, unknot, untie, unweave. We knit, knot, interlace, entwine, whirl, and twirl. Absorbed in spinning, in the ludic cerebration which is both work and play, Spinsters span the dichotomies of false consciousness and break its mindbinding combinations» (Daly, 1978, p. 386).

BIBLIOGRAPHIE

- BELL, Mark (1992) «"Enrichir la gelée": Proustian Intertext in the Writings of Gabrielle Roy», *Quebec Studies*, vol. 13, p. 27-36.
- BERGSON, Henri (1963) *Mémoire et vie: textes choisis*, Paris, PUF, 151 p.
- DALY, Mary (1978) *Gyn / Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 485 p.
- GIONO, Jean (1980) *Le petit garçon qui avait envie d'espace*, dans *Œuvres romanesques complètes* (tome V), Paris, Gallimard, p. 855-861. (Bibliothèque de La Pléiade)
- KRISTEVA, Julia (1987) *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 264 p.
- _____ (1994) *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 455 p.
- KUNDERA, Milan (1995) *La lenteur*, Paris, Gallimard, 153 p.
- KURLYUK, Ewa (1991) *Veronica and Her Cloth: Symbolism & Structure of a «True» Image*, Oxford, Blackwell, 250 p.
- PROUST, Marcel (1954) *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 3 vol. (Bibliothèque de La Pléiade)
- ROY, Gabrielle (1967) *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 260 p.
- _____ (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 217 p.
- _____ (1984) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ely! Ely! Ely!*), Montréal, Boréal, 122 p.
- _____ (1993) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 164 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.
- _____ (1990) «Gabrielle Roy as Feminist: Re-Reading the Critical Myths», *Canadian Literature*, vol. 126, p. 20-31.
- WILLIAMS, David (1991) *Confessional Fictions: A Portrait of the Artist in the Canadian Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 291 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. 271-285

Vision et création chez Gabrielle Roy: le regard réciproque

AGNÈS WHITFIELD
Collège universitaire Glendon
York University
Toronto (Ontario)

Plusieurs chercheurs se sont déjà penchés sur la thématique du regard dans l'œuvre de Gabrielle Roy, pour en souligner l'importance et la complexité. D'une façon ou d'une autre, aussi, en dépit de quelques différences méthodologiques, ces travaux ont abordé les relations entre vision et création qui constituent le sujet, ou faudrait-il dire l'objet, du présent article.

Dans une étude thématique de *La montagne secrète*, Jean Morency montre combien «[t]out est regard» (Morency, 1985, p. 13) dans ce roman, combien une «imagination du regard» (Morency, 1985, p. 12) sous-tend la réflexion de l'écrivain sur la création artistique. L'artiste serait une figure prométhéenne: à comprendre non pas «comme un voleur de feu, mais bien comme un ravisseur de regard, qui tente d'arracher à Dieu une étincelle de voyance» (Morency, 1985, p. 87). Partant d'une analyse d'inspiration structuraliste, Ellen Babby fait ressortir comment le motif du spectaculaire informe l'écriture royenne, pour s'inscrire dans une stratégie narrative particulière de représentation du réel: «Gabrielle Roy's works are often

characterized by abrupt shifts in perspective» (Babby, 1985, p. 71). Comme dans *Madame Bovary*, «the visual act itself provides the smooth linkage between perspectives» (Babby, 1985, p. 72).

Plus récemment, Nicole Bourbonnais et Patricia Smart ont examiné, d'un point de vue féministe, les dimensions socio-politiques du regard, notamment dans *Bonheur d'occasion*. Nicole Bourbonnais juxtapose la représentation par l'écrivain du regard de Florentine «caractéristiquement "perdu dans le vague"» (Bourbonnais, 1988, p. 76) et celui, «décapant» (Bourbonnais, 1988, p. 77), de Jean Lévesque:

[...] La glace qui, pour le personnage féminin, faisait office de voile et de leurre, devient, mise au service du personnage masculin, un instrument de traversée des apparences [...] Ainsi s'institue un double rapport à la réalité, l'un de clairvoyance, l'autre d'aveuglement (Bourbonnais, 1988, p. 77).

Patricia Smart voit dans le «style indirect libre que Roy utilise si fréquemment dans ce roman» (Smart, 1988, p. 206) une narration au féminin:

[...] on dirait qu'elle aide les personnages à parler, en bonne mère, laissant émerger toutes les contradictions de leurs réactions souvent confuses, et les tissant ensemble dans une totalité qui respecte l'autonomie de ses fragments [...] ce regard de femme, extrêmement précis et attentif au détail, dévoile impitoyablement les mécanismes de pouvoir qui objectifient les êtres, surtout les femmes, et illustre leurs conséquences culturelles (Smart, 1988, p. 206).

Le regard royen serait-il donc prométhéen, spectaculaire ou féministe? Notre objectif ici n'est pas de trancher cette question, mais plutôt de contribuer au débat. Car l'analyse des différentes manifestations du regard dans *La détresse et l'enchantement* fait ressortir une autre dimension encore du regard royen, celle de la réciprocité, ce principe s'affirmant comme un lien important et complexe, entre vision et création.

LA RÉCIPROCITÉ ET L'AUTOBIOGRAPHIE AU FÉMININ

Or, plusieurs exemples du regard réciproque dans *La détresse et l'enchantement* reflètent effectivement un des grands thèmes des recherches récentes sur l'autobiographie au féminin (Jelinek, 1980; Brodzki et Schenck, 1988; Smith, 1987; Benstock, 1988; Gilmore, 1994). D'ailleurs, la notion de réciprocité se

retrouve même à la base de ce jeu intime d'identité et d'altérité qui caractérise presque toujours la représentation de la subjectivité dans l'autobiographie des femmes. Si celles-ci tendent à accorder beaucoup de place dans leurs écrits autobiographiques à leurs rapports avec l'autre, c'est que l'identité féminine, comme l'affirme Mary Mason, en s'inspirant des théories de Carol Gilligan et de Nancy Chodorow, «seems to acknowledge the real presence and recognition of another consciousness» (Mason, 1988, p. 41). La critique féministe insiste beaucoup, dans ce contexte, sur l'importance des relations entre mère et fille (Lewis, 1985; Saint-Martin, 1990), la solidarité entre femmes, et les liens entre le sujet féminin et sa communauté, souvent minoritaire¹.

Comme on s'y attendrait chez une romancière qui a toujours accordé une grande place dans son œuvre au personnage maternel, *La détresse et l'enchantement* comporte plusieurs échanges de regards entre la narratrice et sa mère. Ces échanges ne sont toutefois pas dépourvus de tension. Dans un premier passage, la mère est difficile à repérer dans la foule, dont elle ne se dégage enfin qu'au bout du regard de sa fille:

Du haut de l'estrade, je la cherchai longuement des yeux parmi la foule. Enfin je la trouvai au bout de mon regard et telle que je la vis alors elle est demeurée photographiée dans ma mémoire. Levé et tout aimanté vers moi, le pauvre visage gris de fatigue – peut-être n'avait-elle terminé ma robe que tard la veille – me souriait à travers cette distance [...] (Roy, 1984, p. 79)

Si l'adjectif «aimanté» traduit ici la réciprocité du regard des deux femmes, l'écrivain n'en souligne pas moins la distance qui les sépare, et l'angoisse, cette «vague de cruelle vérité» (Roy, 1984, p. 79)² que lui inspire le regard maternel. La reconnaissance mutuelle est moins problématique dans un passage subséquent, bien que l'échange de regards s'effectue, curieusement, «dans la stupeur»:

[...] Nous nous regardions, maman et moi, dans la stupeur. Hier c'était elle qui me parlait ainsi [...] Et voilà [...] les rôles étaient introvertis. C'était moi qui grondais, et maman, exactement comme moi naguère, qui haussait l'épaule [...] Alors je sus que j'étais comme elle, et, comprenant tout à coup pourquoi elle renotait et disputait, j'éprouvai pour elle la profonde compassion que l'on ne ressent jamais pour les autres qu'à travers sa propre impuissance (Roy, 1984, p. 190).

Cette image d'une condition partagée, en l'occurrence celle de l'impuissance, refait surface dans d'autres passages où la réciprocité du regard souligne une solidarité plus générale, entre femmes. Marchant dans les rues de Paris, Gabrielle Roy, incertaine de son avenir, trouve beaucoup de réconfort à «contempler» le «beau regard apitoyé de Ludmilla Pitoëff» sur «les affiches d'un petit théâtre»:

[...] Je croyais voir, au fond des yeux qui me rendaient mon regard [...] une sympathie pour moi comme d'instinct j'en éprouvais pour elle. Tout à coup, je n'étais plus aussi ridicule avec mon indécision, mes tergiversations, le manque de clarté sur moi-même et l'impossibilité de saisir ce que je voulais. Les grands yeux quelque peu désolés de Ludmilla Pitoëff me disaient qu'elle-même avait connu pareille confusion [...] (Roy, 1984, p. 278)

La tristesse et l'indécision, voire la confusion, faisant écho ici à l'impuissance, la réciprocité du regard de l'autre devient littéralement parlante, pour affirmer une solidarité affective profonde entre femmes artistes, cherchant leur vocation.

Telle est l'intensité de ce regard réciproque pour ainsi dire «imaginé», la comédienne célèbre étant représentée seulement par son image, qu'il parvient à véhiculer, dans un autre passage encore plus révélateur des fondements de la vocation de l'écrivain, une solidarité quasi mythique, construite en dehors du temps. Cherchant à articuler «[c]omment au juste avait grandi et poussé [en elle] ce projet de départ pour l'Europe» (p. 181), l'écrivain en conclut à «un de ces appels mystérieux de la vie auxquels on obéit les yeux fermés» (p. 182):

[...] 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 [...]

[...]

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 [...] (Roy, 1984, p. 181-182)

Faudrait-il voir dans ces «yeux fermés» le simple recours à une formule cliché ou bien l'expression littérale d'un regard inté-

rieur dont la réciprocité se situerait dans ces émanations obscures d'âmes souffrant à leur tour de tristesse et d'impuissance? Quoi qu'il en soit, la solidarité fondée par la réciprocité du regard, toujours parlant, s'ouvre ici pour s'étendre à l'ensemble d'une communauté minoritaire dont l'écrivain partage intimement les aspirations.

POUR UNE RÉCIPROCITÉ PLUS VASTE

Si cette première catégorisation du regard réciproque dans *La détresse et l'enchantement* tend à confirmer l'appartenance de Gabrielle Roy à une certaine tradition féminine de l'autobiographie, d'autres exemples débordent le cadre d'une lecture féministe étroite, axée presque exclusivement sur la solidarité féminine. Dans le passage suivant, Gabrielle Roy, qui assiste à la représentation d'une pièce de Tchekhov à Paris, se tourne vers son voisin, un jeune homme timide, «comme l'on fait souvent lorsqu'on est ému et cherche d'instinct autour de soi un regard avec lequel partager une impression» (p. 279). De ce regard pleinement réciproque, chaque être se mirant pour ainsi dire dans les larmes de l'autre, naît une touchante complicité:

[...] Il avait également les yeux mouillés. Nos regards se sont liés. Nous nous sommes confié l'un à l'autre [...] Et la joie qui nous étouffait peut-être également dans l'ombre et le silence a paru maintenant nous libérer et nous élever dans une sorte de lumière.

À plusieurs reprises, au cours du spectacle, nous nous sommes fait part de notre sentiment, d'un mot murmuré ou simplement d'un regard (Roy, 1984, p. 279).

De nouveau associé à une parole affective, murmurée, le regard réciproque approfondit ici cette synesthésie pour aboutir à une sorte d'illumination diffuse à la fois intériorisée et expressive. Nous retrouvons une version plus ludique de ce regard, toujours liquide et intensément complice, toujours entouré d'ombre mais porteur de lumière, dans une autre scène, alors que Cléophas, le jeune cousin de Gabrielle Roy, ramène celle-ci à son école (elle est déjà enseignante), en passant par des routes printanières:

[...] Nous avançons au pas sur un sol sans consistance et recevions à chaque tour de roue des paquets de boue liquide sur nos vêtements, dans le cou, dans les cheveux. Bientôt nous ne pouvions nous empêcher de rire en nous regardant l'un l'autre, la face noire de boue, les yeux y luisant comme au fond d'un masque (Roy, 1984, p. 116).

Traduisant moins la complicité que l'étonnement, la réciprocité du regard entre homme et femme peut aboutir aussi à un renversement complexe du regard masculin objectivant que Nicole Bourbonnais observe chez Jean Lévesque dans *Bonheur d'occasion*. Gabrielle Roy raconte ainsi comment, s'aventurant à pied dans le paysage manitobain au printemps, elle traverse allègrement un ruisseau inondé sous le regard incrédule d'un spectateur anonyme:

[...] De sa galerie, l'homme rejoint par son chien leva la main dans un geste qui semblait en appeler au ciel qu'il y avait là de la magie. À moitié debout, les pattes appuyées à la garde de la galerie, le chien aux longs poils pleins le visage, aussi médusé que son maître, en avait perdu la voix [...] Je me tournai à demi, adressai un petit signe de la main aux deux spectateurs muets, et continuai sur une route absolument déserte alors que le jour était sur le point de s'éteindre [...] (Roy, 1984, p. 117-118)

Ici, ce ne sont pas les yeux de l'homme, mais plutôt le regard féminin qui méduse. Ancrée dans un silence égal de part et d'autre, la réciprocité est à la fois soulignée et rendue quelque peu asymétrique par les gestes des deux personnages, cette main masculine levée dans l'étonnement, ce «petit signe de la main» de Gabrielle Roy.

Bon nombre d'autres exemples du regard réciproque dans *La détresse et l'enchantement* se détachent autant de la complicité homme-femme, que de la solidarité féminine. Certains se regroupent autour d'un regard imaginaire, symbolique, semblable à celui qui a relié Gabrielle Roy à ses ancêtres, mais associé plus clairement à la connaissance de soi. Dans le passage suivant, la réciprocité se situe dans la «désolante attitude» des «chétives épinettes», qui renvoient à l'écrivain, en miroir, sa propre image multipliée:

[...] Le silence autour de moi était d'une pesanteur qui m'étreignait lourdement le cœur [...] Par la rangée de fenêtres sur le côté sud de l'école, je voyais la troupe clairsemée des chétives épinettes, les plus immobiles que l'on puisse imaginer, figées dans leur désolante attitude. Et j'essayais de percer devant moi l'obscur étendue de l'avenir et d'entrevoir ce qu'allait être ma vie (Roy, 1984, p. 110).

Cette «obscur étendue de l'avenir» à laquelle se heurte le regard désireux de se connaître, mais alourdi par le silence,

marque également, dans un autre passage, les limites de la connaissance de soi:

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 en nous la distance (Roy, 1984, p. 80).

Si la parole remplace ici le silence, le regard de soi-même reste toujours assujetti, sinon à l'obscurité, du moins à la distance qui s'étend, grandissant, infranchissable, devant lui.

Enfin, encore d'autres exemples du regard réciproque mettent en jeu la connaissance du monde, la réciprocité engageant autant le paysage qu'un être particulier. Gabrielle Roy raconte ainsi comment, au moment d'«embrasser d'un dernier regard» (p. 268) la chambre d'une amie à Paris, elle se sentait retenue par un «commandement [...] venu d'en avant, des années non encore vécues, [l'] enjoignant de prendre de cette petite chambre ce qui importait, pour le jour où [elle] pourrai[t] en faire usage» (p. 268). Faute d'occasions «d'accueillir [en elle] l'image de la petite chambre à ras les hauts toits de Paris», elle finit néanmoins par «la perdre de vue», par ne plus en avoir «de souvenirs conscients» (p. 268):

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, du seuil, avec sa salamandre verte, basse sur pattes, sa table ronde encombrée des restes de notre repas et la douce lueur de crépuscule qui l'inondait? Et ce serait pour y amener, au terme de sa longue errance, Pierre de *La Montagne secrète*. Là où j'avais aspiré à mon propre apaisement, je conduirais cette âme épuisée pour ses derniers tourments, ses derniers élans de vivre. Ou peut-être pour l'illusion d'apercevoir par la découpe du toit, tel qu'il lui apparaissait naguère de sa cabane de trappeur, le grand ciel canadien si souvent, là-haut, de couleur crépusculaire (Roy, 1984, p. 268-269).

Nous retrouvons cette «douce lueur de crépuscule», ainsi que ce rapprochement aussi intense qu'insolite, des paysages parisiens et manitobains, dans un autre passage, encore plus complexe. Assise dans un autobus bondé, Gabrielle Roy a soudain, dans une sorte d'«échappée merveilleuse», une «vision fugitive du jardin des Tuileries» (p. 285):

[...] Si brève, elle m'avait pourtant révélé le bassin autour duquel jouaient des enfants, l'imperceptible alignement des marronniers à tête ronde et, tout au fond de la longue perspective, un ciel rouge flamme la prolongeant indéfiniment, tout comme les flamboyants couchers de soleil, au fond de la ruelle, derrière notre maison de la rue Deschambault, lorsque j'étais enfant, m'ouvraient un passage qui me paraissait atteindre à la limite du monde [...] (Roy, 1984, p. 285)

Riche en associations, ce passage rappelle beaucoup, par la présence d'arbres alignés et sa «longue perspective», ce regard de l'enseignante cherchant à saisir, à travers les «chétives épinettes», «l'obscur étendue» (p. 110) de son avenir. Par sa luminosité, en revanche, elle évoque plutôt l'intense synesthésie qu'elle a vécue au théâtre auprès de son jeune voisin timide. Il y a, de nouveau, d'ailleurs, une sorte d'illumination affective, Gabrielle Roy étant «touchée au visage par un de ces rayons incandescents du lointain horizon» (p. 285-286). Cette fois-ci, pourtant, c'est le paysage seul qui répond, pour ainsi dire, car son expérience ne trouve aucun écho chez les autres passagers:

[...] Mon émotion fut si vive que je me tournai de tous côtés pour en retrouver des reflets sur les visages qui m'entouraient [...] Je ne vis que mines lasses et mornes, absorbées par des soucis ou les mauvaises nouvelles d'un journal déployé. Personne que moi n'avait apparemment entrevu la glorieuse enfilade au moment de son embrasement. J'eus le sentiment que c'était à moi, l'étrangère de cœur avide, que la ville pendant ce moment s'était livrée plutôt qu'à ses habitants au regard usé. Et je restai sans savoir que faire de mon émerveillement [...] (Roy, 1984, p. 286)

Tout en opposant le «regard usé» des passagers à son propre «don du regard» (p. 286), l'écrivain prolonge néanmoins sa recherche de réciprocité dans la suite du passage, en évoquant son lent apprentissage des moyens de «faire passer [son propre émerveillement] en d'autres êtres!» (p. 286):

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).

Dans ce chassé-croisé de paysages, d'appels et de réponses, qui caractérise autant la représentation de la «petite

chambre à ras les hauts toits de Paris» que celle du jardin des Tuileries, le regard s'offre comme une forme de connaissance du monde, un lieu de rencontres multiples, où il est embrassé et accueilli, selon les mots même de l'auteur, mais capable à son tour de «reten[ir]» (p. 268). Du reste, les nombreux rapprochements auxquels il donne naissance, comme cette surprenante juxtaposition de la lumière des Prairies et celle de Paris, se répercutent et se propagent, passant à d'autres niveaux sensoriels, ou transmis, partagé, par la parole créatrice.

CONCLUSION ET NOUVELLES PERSPECTIVES

Cette brève analyse confirme sans l'ombre d'un doute l'importance du regard dans *La détresse et l'enchantement*, d'autant plus qu'elle n'offre au fond qu'un petit échantillon des nombreux passages qui évoquent, d'une façon ou d'une autre, cette thématique. D'ailleurs, la complexité ne cède en rien, dans ce texte, à l'ubiquité, car le regard y prend toute une variété de formes, allant du regard physique en tant que tel au regard intérieur, imaginaire, en passant par des figures plus floues, métaphorisées, de la connaissance de soi-même et du monde. De formes multiples, le regard est complexe aussi par ses diverses associations à la création, que ce soit par le biais d'une vocation, d'un «don», ou plutôt de qualités expressives, parlantes.

Le regard royen serait-il finalement prométhéen, spectaculaire ou féministe? Sans répondre à cette question, car tel n'est toujours pas notre objectif, l'ampleur que prend la réciprocité du regard dans *La détresse et l'enchantement* nous permet toutefois d'ouvrir chacun de ces axes à de nouvelles perspectives, parfois encore obscures, mais porteuses néanmoins d'avenir. Si le regard réciproque confirme, par exemple, l'appartenance de Gabrielle Roy à une certaine tradition de l'autobiographie au féminin, il ne se laisse pas contenir dans une lecture féministe étroite qui privilégierait seulement la solidarité entre femmes. Car la réciprocité royenne engage autant les hommes et, phénomène encore plus important, constitue une façon plus générale d'appréhender le monde et de se faire interpeller par lui.

Or, ce modèle de connaissance ne serait-il pas quand même féministe, au sens plus large, l'importance accordée au principe de réciprocité se rapprochant justement de ce que Patricia Smart appelle la «co-naissance», en «pren[ant] le mot,

“connaître” au pied de la lettre, dans le sens évoqué par son étymologie [...] c’est-à-dire naître ensemble, être en relation avec» (Smart, 1988, p. 29)? Dans ce cas, l’écriture de Gabrielle Roy serait en fait encore plus profondément féministe que ne le laisse entendre l’ensemble de la critique (Whitfield, 1990).

Sans doute faudrait-il mieux cerner les divers enjeux soulevés par cette question avant de proposer une réponse définitive. Nicole Bourbonnais a déjà constaté «la prédilection accordée au regard», dans l’œuvre royenne, «au détriment du reste du corps»: «Vieille mère, grand-mère et autres vieilles de passage possèdent un regard intense, aigu, curieux, qui ne cesse de se promener des êtres aux choses de la nature» (Bourbonnais, 1990, p. 101). Le corps féminin, dans sa fonction sexuelle, serait-il occulté dans ce modèle de connaissance fondé sur un regard féminin âgé, «la voix de l’écrivaine prenant le relais du corps maternel», comme le souligne encore Nicole Bourbonnais, pour «assurer[r] une nouvelle descendance de l’esprit» (Bourbonnais, 1990, p. 103)? La représentation, dans l’autobiographie de Gabrielle Roy, d’un jeune regard féminin puissant, capable de méduser l’autre, serait-elle, sur ce plan, signifiante, ou plutôt attribuable à une projection, de la part de l’écrivain âgé, sur son jeune moi révolu? Par ailleurs, il faut aussi noter que, non-obstant l’association étroite entre sujet voyant et sujet écrivant, le texte est loin d’exclure les hommes du modèle de connaissance réciproque qu’il propose, en témoigne la touchante scène au théâtre.

Parallèlement, notre analyse suggère l’utilité d’approfondir les rapports déjà soulignés par Ellen Babbly entre regard et perspective narrative, en examinant de plus près, entre autres, ce rapprochement du regard et du silence, de la vision et de la voix qui caractérise presque tous les passages que nous avons examinés. Y aurait-il des liens entre de telles correspondances sensorielles et d’autres choix stylistiques? Sur ce plan, Claude Romney fait remarquer combien l’inversion du sujet, procédé fréquemment employé par Gabrielle Roy, favorise la notation des sensations visuelles et auditives, «accentuant l’impression de vie produite sur le narrataire qui, grâce à l’art de l’écrivaine, devient véritable spectateur et auditeur (Romney, 1995, p. 207). Par ailleurs, Gabrielle Roy elle-même laisse entendre que cette réciprocité opère non seulement entre narratrice et narrataires, mais aussi entre narratrice et personnages. Un passage bien

connu de la préface d'*Un jardin au bout du monde* est, à ce sujet, fort révélateur par l'échange intime de regards qu'il évoque, au cœur du silence:

[...] *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 [...] (Roy, 1975, p. 8)

Une telle vision de la création littéraire, fondée sur un regard réciproque, reliant ici l'écrivain et celle qui allait d'une façon ou d'une autre se (re)trouver comme personnage, serait-elle en même temps «prométhéenne»? Or, tout en évoquant cette image d'un acte créateur divin, usurpé, que notre analyse ne semble point corroborer, Jean Morency note combien, dans *La montagne secrète*, «la faculté de voir et de regarder ne se limite point à l'homme et à l'artiste mais [...] s'étend à la Création entière» (Morency, 1985, p. 12). «[E]n épiaut la nature, précise-t-il, Pierre Cadourai ne fait au fond que regarder des regards qui le renvoient inlassablement à lui-même» (Morency, 1985, p. 12). Il se développerait ainsi «un mouvement dialectique entre celui qui regarde et celui qui est regardé, entre l'homme et la nature» (Morency, 1985, p. 12).

Par leurs échanges de regards entre paysages et êtres humains, plusieurs passages de *La détresse et l'enchantement* confirment effectivement ce que nous sommes tentée d'appeler l'*éco-imagination* de Gabrielle Roy, cette vision moins hiérarchisée, mieux équilibrée d'un univers fait d'appels et d'échos, où le sujet humain ne serait qu'un regard, qu'une voix, parmi d'autres. La réciprocité des regards serait-elle pour autant dialectique, c'est-à-dire susceptible d'aboutir à une synthèse, appelant, exigeant même cette dimension synthétique? Sans doute faudrait-il creuser davantage la notion même de réciprocité que nous avons utilisée au cours de cette analyse au sens plutôt élémentaire d'échange, que celui-ci se fonde ou non sur une relation rigoureusement semblable de part et d'autre³. Sans doute un peu floue, une telle définition de la réciprocité a néanmoins le mérite d'attirer notre attention sur ce qui nous semble être l'essentiel, c'est-à-dire l'établissement, la mise en

valeur, au sens fort du terme, de relations, parfois insolites. Dans le passage où Gabrielle Roy décrit «le beau Jardin de Paris, illuminé comme par un soleil venu droit de [s]es Prairies» (p. 286), les paysages manitobain et parisien sont rapprochés l'un de l'autre, appelés à vivre justement en relation; le texte ne les réduit nullement l'un à l'autre, pas plus qu'il ne cherche d'ailleurs à en fournir une quelconque synthèse. Ce regard qui s'est imposé à nous d'abord par son caractère réciproque, serait peut-être surtout de l'ordre «relationnel», visant moins le synthétique que le synchrétique, au sens d'une appréhension globale indifférenciée, respectueuse de la co-existence d'éléments parfois contradictoires.

Pareil regard chez la critique royenne permettrait-il de mieux comprendre certaines tensions dans cette œuvre de création, perçues souvent comme des oppositions thématiques ou narratives irréconciliables (le cycle manitobain *versus* le cycle québécois, les textes d'inspiration autobiographique *versus* les œuvres réalistes, l'appel du voyage *versus* la nostalgie du foyer)? Devrait-on envisager une lecture *New Age* de l'œuvre royenne, pour mieux apprécier la complexité, voire la modernité, de l'*éco-imagination* qui l'anime?

Enfin, dans sa capacité de mettre et de maintenir en relation des éléments en apparence aussi éloignés que le soleil des Prairies et celui de la Ville Lumière, aussi divers que le jardin soigneusement aménagé d'une culture française consacrée et les fragiles illuminations d'un imaginaire franco-manitobain et canadien-français, dit marginal, ce regard relationnel ouvre de nouvelles perspectives sur toute une série de questions relevant du fonctionnement de l'institution littéraire que l'on n'a pas l'habitude de poser dans le contexte de l'œuvre royenne⁴. Les correspondances intimes que Gabrielle Roy établit entre les paysages parisiens et manitobains seraient-elles surtout une façon subtile de légitimer en quelque sorte le statut littéraire de l'espace canadien? Cette vaste étendue, aussi obscure soit-elle, qui s'offre aux yeux avides de la narratrice de *La détresse et l'enchantement*, saurait-elle s'accommoder de la petite part institutionnelle accordée à ce que François Paré (1992) désigne, dans le titre de son ouvrage sur l'écriture des marges, les «littératures de l'exiguïté»?

Il ne s'agit là que de quelques-unes des questions que soulève le regard réciproque, relationnel, dans le contexte d'une

réflexion encore préliminaire sur les rapports entre vision et création dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Souhaitons que cette réflexion puisse ouvrir à son tour de nouvelles perspectives de recherche, que d'autres rencontres et correspondances nous permettent de rafraîchir notre propre regard parfois «usé», sur cette œuvre dont nous sommes loin encore d'apprécier toute la richesse.

NOTES

1. Pour des perspectives théoriques sur cette question, voir, entre autres, Brodzki et Schenck (1988) et Jelinek (1980). Pour une exploration de la thématique de l'écrivain minoritaire chez Gabrielle Roy, voir Urbas (1992, 1994).
2. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).
3. S'inspirant d'une étude de Jean Paris, Jean Morency distingue, par exemple, entre la vue, principe passif, et le regard, saisie active du monde (Morency, 1985).
4. Cette question commence néanmoins à intéresser les chercheurs. Citons à l'appui plusieurs interventions dans le cadre du treizième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest intitulé justement «La production culturelle en milieu minoritaire» (Fauchon, 1994). Voir à ce sujet Bartosova (1994), Harvey (1993, 1994), MacDonell (1994) et Urbas (1992, 1994).

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.
- BARTOSOVA, Marie (1994) «Reflets du Manitoba dans l'œuvre de Gabrielle Roy», dans FAUCHON, André (dir.) *La production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 297-310. (Actes du treizième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 14, 15 et 16 octobre 1993)
- BENSTOCK, Shari (dir.) (1988) *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 319 p.
- BOURBONNAIS, Nicole (1988) «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», *Voix et images*, vol. 15, n° 1, p. 72-89.
- _____ (1990) «Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix», *Voix et images*, vol. 16, n° 1, p. 95-109.

- BRODZKI, Bella et SCHENCK, Celeste (dir.) (1988) *Life / Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 363 p.
- FAUCHON, André (dir. (1994) *La production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 337 p. (Actes du treizième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 14, 15 et 16 octobre 1993)
- GILMORE, Leigh (1994) *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca, Cornell University Press, 255 p.
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.
- (1994) «Écriture et récupération dans l'œuvre manitobaine de Gabrielle Roy», dans FAUCHON, André (dir.) *La production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 311-319. (Actes du treizième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 14, 15 et 16 octobre 1993)
- JELINEK, Estelle C. (dir.) (1980) *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 274 p.
- LEWIS, Paula Gilbert (1985) «Trois générations de femmes: le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 10, n° 3, p. 165-176.
- MASON, Mary G. (1988) «The Other Voice: Autobiographies of Women Writers», dans BRODZKI, Belle et SCHENCK, Celeste (dir.) *Life / Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, p. 19-44.
- MacDONELL, Alan (1994) «La métaphore du paysage chez Gabrielle Roy», dans FAUCHON, André (dir.) *La production culturelle en milieu minoritaire*, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 321-329. (Actes du treizième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 14, 15 et 16 octobre 1993)
- MORENCY, Jean (1985) *Un roman du regard: La montagne secrète de Gabrielle Roy*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval, 97 p.
- PARÉ, François (1992) *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 175 p.
- ROMNEY, Claude (1995) «L'inversion du sujet chez Gabrielle Roy: effets stylistiques, cohésion et cohérence du discours», 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. 193-210.

ROY, Gabrielle (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 217 p.

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

SAINT-MARTIN, Lori (1990) «Gabrielle Roy: The Mother's Voice, the Daughter's Text», *American Review of Canadian Studies*, vol. 20, n° 3, p. 303-325.

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.

SMITH, Sidonie (1987) *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 211 p.

URBAS, Jeannette (1992) «La recherche d'appartenance chez Gabrielle Roy», dans ALLAIRE, Gratien, DUBÉ, Paul et MORCOS, Gamila (dir.) *Après dix ans...: bilan et prospective*, Edmonton, Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean, p. 91-97. (Actes du douzième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu à la Faculté Saint-Jean, les 17, 18 et 19 octobre 1992)

—— (1994) «La lente reconnaissance d'une vocation», dans FAUCHON, André (dir.) *La production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 331-337. (Actes du treizième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 14, 15 et 16 octobre 1993)

WHITFIELD, Agnès (1990) «Gabrielle Roy as Feminist: Re-Reading the Critical Myths», *Canadian Literature*, n° 126, p. 20-31.

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. 287-296

***La saga d'Éveline* de Gabrielle Roy ou l'inachèvement d'une œuvre¹**

CHRISTINE ROBINSON
Université McGill
Montréal (Québec)

Il arrive qu'un écrivain abandonne un texte à peine esquissé ou même qu'il renonce à achever une œuvre longuement travaillée. Cela fait partie de sa liberté de créateur. On peut penser ici à Stendhal, «maître» de l'inachèvement, qui ébauche et abandonne de nombreux romans et nouvelles (Stendhal, 1968). Plus près de nous, Germaine Guèvremont n'achève pas sa trilogie amorcée en 1945 par *Le Survenant* et dont le dernier volet, nous le savons grâce à la publication d'un chapitre intitulé «Le plomb dans l'aile» (Guèvremont, 1959)², aurait présenté Marie-Didace jeune fille. L'œuvre de Gabrielle Roy aurait pu également s'enrichir d'un roman qui se serait ajouté au «cycle» de *Rue Deschambault* et de *La route d'Altamont*: *La saga d'Éveline*.

S'inspirant de la migration de ses grands-parents maternels du Québec vers le Manitoba en 1881, Gabrielle Roy relate, dans ce récit inédit, l'histoire d'une famille québécoise partie s'établir dans l'Ouest canadien. L'héroïne est la seule fille de cette famille, Éveline, personnage inspiré pour l'essentiel de Mélina Landry, la mère de l'auteur. Ainsi, le roman projeté (Robinson, 1995) aurait d'abord décrit le voyage vers l'Ouest, puis l'installation et la nouvelle vie au Manitoba, avant de

révéler la vie conjugale et familiale d'Éveline après son mariage avec Édouard Tessier, homme établi, d'une quinzaine d'années son aîné.

Ce roman n'a finalement jamais vu le jour. Gabrielle Roy a bien écrit plusieurs versions de sa *Saga* sans pour autant parvenir à en terminer une. Ce qu'il reste aujourd'hui du projet, c'est un volumineux manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale du Canada, parmi les archives personnelles de Gabrielle Roy³. Cet ensemble de manuscrits, dont aucun n'est daté, ressemble à un *puzzle*, mais c'est un *puzzle* auquel il manque des morceaux, et où l'enchaînement des morceaux qui s'y trouvent s'avère hautement problématique.

L'écriture des manuscrits de *La saga d'Éveline* s'échelonne sur une vingtaine d'années. Gabrielle Roy a confié à François Ricard qu'elle y a travaillé en trois temps: entre 1945 et 1950, vers 1955 et en 1964-1965 (Ricard, 1975). Le projet devait certainement lui tenir à cœur puisqu'elle y a consacré passablement de temps et a noirci près de mille pages! En lisant les manuscrits de la *Saga*, on ne peut qu'être frappé par les hésitations de Gabrielle Roy, qui tâtonne longtemps avant de trouver une matière et une forme qui la satisfassent et qui laisse en plan même sa dernière version.

C'est de l'inachèvement de *La saga d'Éveline* dont nous aimerions traiter ici. À partir d'une reconstitution du parcours de l'auteur, nous tâcherons de dégager les différentes formes qu'a prises successivement la *Saga*. Nous pourrions alors montrer en quoi l'œuvre est inachevée, tant sur le plan diégétique que sur les plans générique, formel et narratif. Puis, nous tenterons de répondre – ou plutôt d'apporter quelques réponses possibles – à la question qui se pose inévitablement dans le cas d'une œuvre inachevée: pourquoi Gabrielle Roy a-t-elle abandonné son projet?

LES AVATARS DE LA SAGA D'ÉVELINE

D'après ce qu'elle a dit à François Ricard, Gabrielle Roy envisageait d'écrire

[...] une sorte de fresque historique à grand déploiement, qui aurait raconté – un peu à la manière des sagas scandinaves – la migration des colons québécois vers l'Ouest à la fin du siècle dernier et leur installation dans la Prairie [...] (Ricard, 1975, p. 112)

Selon Marc Gagné, la romancière avait en tête «une longue fresque romanesque où le nombre de personnages aurait été élevé et la portion de temps requise par le déroulement de l'action très étendue» (Gagné, 1973, p. 138); un roman historique donc, qui aurait présenté plusieurs générations d'une même famille.

Si «tâtonnant», si «exploratoire», pour employer les mots de Jacques Neefs (1986, p. 15) à propos de *Lamiel*, l'inachèvement de *La saga d'Éveline* pourrait, dans une certaine mesure, être comparé à celui du roman de Stendhal, puisque Gabrielle Roy, à l'instar de l'écrivain français, change plusieurs fois de cap et explore diverses possibilités.

Entre 1945 et 1950, elle aurait d'abord ébauché une œuvre dans la veine de *Bonheur d'occasion*: un roman à la troisième personne, de forme traditionnelle, c'est-à-dire linéaire et découpé en chapitres, où les dimensions sociale et sentimentale auraient occupé une bonne place. Dans cette première version⁴, elle décrit la société manitobaine à la fin du XIX^e siècle et, plus particulièrement, la colonisation de l'Ouest. L'histoire des amours d'Éveline s'y déploie également; la jeune fille est courtisée par deux prétendants qui se disputent sa main: Édouard Tessier et Donald McGillivray, jeune voisin écossais.

Dans la version suivante⁵, qui date peut-être des années 1950, Gabrielle Roy aurait gardé le même sujet mais changé de forme, optant pour des nouvelles liées, narrées à la première personne, un peu comme dans *Rue Deschambault*. Mais cette forme n'est pas maintenue puisque les trois récits auxquels elle donne lieu sont suivis d'un texte romanesque découpé en chapitres.

Par la suite, le roman sentimental fait place à un portrait de femme: l'auteur supprime le triangle amoureux (Donald n'apparaissant plus comme prétendant d'Éveline) pour se concentrer sur l'apprentissage de l'héroïne, dont elle narre l'histoire d'abord à la première, puis à la troisième personne⁶.

Finalement, sans doute au cours des années 1960, Gabrielle Roy semble avoir finalement cerné son sujet, la migration vers l'Ouest doublée du portrait d'Éveline, et s'être décidée sur la forme qui lui convient, un roman linéaire découpé en chapitres et narré à la troisième personne. En tout cas, elle fait alors dactylographier une version⁷ de la *Saga* par une copiste, obtenant ainsi la mise au net du début d'un roman prometteur.

UNE ŒUVRE INACHEVÉE

La saga d'Éveline n'est cependant pas une œuvre définitive. Les signes les plus manifestes de l'inachèvement du roman sont l'absence de titre et de fin. Gabrielle Roy, en effet, n'a coiffé son manuscrit d'aucun titre, bien qu'elle ait attribué des titres aux nouvelles liées et à quelques parties du roman⁸. *Des pages de nos vies*⁹, titre général figurant sur une page blanche, ne semble pas avoir été retenu par la romancière puisqu'il n'apparaît en tête d'aucun des manuscrits. C'est François Ricard (1992) qui a proposé le titre judicieux de *La saga d'Éveline* pour désigner le roman en chantier. Quant au dénouement de l'histoire, le mystère reste entier, Gabrielle Roy n'ayant laissé aucun plan d'ensemble pour la *Saga*. Dans l'une des versions¹⁰, Éveline atteint la quarantaine. Le dernier chapitre s'achève sur des considérations à propos du vieillissement de l'héroïne. Il est aussi question des enfants d'Éveline, dont Christine, sa dernière-née, qui semble promise à un bel avenir. Gabrielle Roy aurait-elle voulu ainsi donner un récit dont l'histoire s'emboîterait dans celle de *Rue Deschambault*? C'est l'une des fins possibles qu'aurait pu avoir *La saga d'Éveline*: l'annonce du destin de Christine ou, à tout le moins, de son histoire. Achievé, ce roman aurait pu alors constituer le premier volet de la vaste *saga* familiale dont Gabrielle Roy rêvait.

On peut aussi s'interroger sur le genre des textes produits. Y a-t-il parmi les manuscrits de *La saga d'Éveline* l'ébauche d'un roman historique? La première version s'en rapproche un peu puisqu'elle comporte un nombre de personnages assez élevé (une quinzaine) et traite abondamment de la colonisation de l'Ouest. En revanche, l'action ne se déroule que sur quelques années.

Selon Dominique Guérin-Garnett, qui a consacré son mémoire de maîtrise à la *Saga*, la dernière version¹¹ serait l'ébauche du «grand roman historique que Gabrielle Roy envisageait», en raison de sa «séquence temporelle lente et touffue» et de son «vaste champ spatial» (Guérin-Garnett, 1990, p. 39). Or, cette dernière version, par son contenu, nous semble insister surtout sur l'apprentissage d'Éveline. En outre, deux épisodes à teneur historique, celui du prêtre manitobain venu recruter des colons au Québec et celui des démarches à accomplir par les nouveaux arrivants à Winnipeg, sont présents dans les premiers jets mais n'apparaissent plus dans cette dernière version.

Sur les plans formel et narratif, certains des textes les moins achevés sont quelque peu déroutants. Comme nous l'avons déjà signalé, l'ensemble formé par les trois nouvelles liées est suivi d'un texte romanesque de forme conventionnelle, ce qui crée une rupture étrange. En outre, dans ces deux ensembles textuels, la narration est assurée par un «je», enfant d'Éveline, dont le prénom n'est jamais mentionné. Dans un autre texte narré à la première personne du singulier¹², un «e» ajouté à un adjectif masculin transforme le narrateur en narratrice, mais l'identité de celle-ci n'est toujours pas révélée. Est-ce Christine, la narratrice de *Rue Deschambault* et de *La route d'Altamont*? Rien ne nous l'assure, mais ce choix aurait été possible et très plausible.

Pour compléter cet aperçu de l'inachèvement de *La saga d'Éveline*, signalons que les noms de certains personnages varient d'une version à l'autre. On peut même relever quelques flottements onomastiques à l'intérieur d'une même version. Ainsi, dans celle qui présente les enfants d'Éveline¹³, les prénoms des personnages ne semblent pas tous définitivement choisis. Par exemple, le fils aîné d'Éveline et Édouard se nommera tour à tour Léonard, Robert et Alfred.

LES CAUSES DE L'INACHÈVEMENT

Quoi qu'il en soit, l'un des mystères les plus fascinants à propos de *La saga d'Éveline* est sans doute celui du motif qui a poussé Gabrielle Roy à abandonner son projet. Celle-ci s'est montrée fort discrète au sujet de ses textes inachevés. À Donald Cameron, elle exprime sa tristesse de n'avoir pu terminer certaines œuvres, sans toutefois préciser desquelles il s'agit:

There are a few that I have not finished, or that took a wrong direction at one time and they were left there.

[...]

[...] Two or three times it has happened to me. Sometimes I hadn't reached very far in the work, so it wasn't too much of a heartbreak, but on other occasions I had written quite a lot, and I had a feeling of discontent, of unhappiness [...] (Cameron, 1973, p. 132)

Gabrielle Roy parle toutefois de son projet de roman historique à Marc Gagné (1973) ainsi qu'à François Ricard (1975) et leur révèle qu'elle l'a abandonné parce que ce genre n'était pas fait pour elle. L'auteur aurait donc renoncé au roman projeté pour «passer à des œuvres qui lui convenaient mieux» (Ricard, 1975,

p. 113), c'est-à-dire à ce que Ricard appelle des «chroniques», «forme à mi-chemin du roman et du recueil de nouvelles» (Ricard, 1975, p. 117) ou encore, à des récits composites, ensembles de «plusieurs récits autonomes dont la juxtaposition forme peu à peu un autre récit plus large» (Ricard, 1989, p. 28).

En effet, après *Bonheur d'occasion* (1945) et *Alexandre Chenevert* (1954), Gabrielle Roy n'écrit aucun long roman; elle se tourne surtout vers le «récit composite», qui deviendra son genre de prédilection. Or, même si l'auteur a essayé de donner cette forme à *La saga d'Éveline* dans l'une de ses versions, cet embryon de récit composite a lui aussi été abandonné.

L'inachèvement de la *Saga* s'expliquerait donc d'abord par des raisons de nature esthétique: une impossibilité générique à laquelle s'ajoute la difficulté de trouver la forme adéquate, difficulté dont témoignent les tâtonnements de Gabrielle Roy, voilà ce qui aurait empêché l'auteur de mener à bien son projet. Mais l'inachèvement est probablement aussi imputable à d'autres causes. D'ailleurs, comme le dit Claude Lorin, «il n'y a jamais une raison unique pouvant rendre compte à elle seule de l'inachèvement d'une œuvre» (Lorin, 1984, p. 35). Les causes avancées ici restent de toute façon hypothétiques.

Dans une étude récente, François Ricard explique l'échec de la *Saga* par la primauté de plus en plus marquée de l'écriture autobiographique chez Gabrielle Roy. Selon lui, *La saga d'Éveline*

[...] a dû apparaître à Gabrielle Roy comme "l'œuvre de sa vie", comme la "somme" où elle aurait versé tout ce qu'elle était, sa sensibilité, sa pensée, son art, et donné à cette projection totale d'elle-même une forme à la fois immense et définitive [...] (Ricard, 1992, p. 252)

Cependant, soutient Ricard, cette «œuvre de sa vie», l'auteur ne pouvait l'écrire sous la forme d'un «récit "extradiégétique" et "objectif"» (Ricard, 1992, p. 252), tel qu'elle l'avait d'abord projeté pour la *Saga*; elle la réalisera plutôt par un récit autodiégétique, comme *La détresse et l'enchantement*. En effet, au fil des années, Gabrielle Roy s'oriente de plus en plus vers l'écriture autobiographique; aussi n'est-il pas surprenant qu'elle couronne son œuvre par le récit de sa vie.

Pour sa part, Dominique Guérin-Garnett donne une explication que l'on pourrait qualifier de «psychobiographique». Soulignant le point de vue féministe de la *Saga*, elle

établit un parallèle entre la vie de Mélina Roy et le destin (fictif) d'Éveline, toutes deux vouées, par l'ordre patriarcal, au mariage et à la maternité:

Ainsi, l'échec de Gabrielle Roy à accomplir son grand projet de la *Saga* se relie-t-il peut-être au fait que le personnage principal du texte était une fusion de l'auteure elle-même et de sa propre mère. Face à la possibilité que sa propre histoire assume la même forme que celle de sa mère, l'auteure ne pouvait que laisser la quête de Lina inachevée (Guérin-Garnett, 1990, p. 9).

Même si Gabrielle Roy s'est sans doute projetée dans le personnage d'Éveline, elle s'en écarte, sur le plan biographique, à plusieurs égards, notamment en matière de mariage et de maternité. L'hypothèse des histoires identiques de la mère et de la fille apparaît alors peu convaincante.

Des motifs moraux et idéologiques ont peut-être aussi amené Gabrielle Roy non seulement à laisser sa *Saga* inachevée mais aussi à ne pas la livrer au public. Car l'inachevé pose la question de l'autocensure.

La charge féministe de *La saga d'Éveline* est, en effet, impitoyable. Gabrielle Roy y dénonce violemment l'institution du mariage et la maternité obligatoire, comme l'a bien vu Dominique Guérin-Garnett (1990), selon qui cette critique subversive «semble proche de l'inavouable, et suggère une autre raison pour laquelle Gabrielle Roy n'ait [sic] pu achever la *Saga*» (Guérin-Garnett, 1990, p. 79). «Inavouable» est peut-être un terme un peu trop fort puisque, dès 1945, avec *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy critique le sort habituellement réservé aux femmes. «Difficilement avouable» serait peut-être plus juste car, à ce sujet, comme l'a observé François Ricard (1992), la *Saga* va plus loin que l'œuvre publiée. Une œuvre dénonçant aussi ouvertement les modèles féminins les plus valorisés aurait probablement été mal reçue par les lecteurs des années 1940 et 1950. Cependant, à partir des années 1960, alors que le féminisme prend son essor en Amérique du Nord, la publication d'une œuvre féministe comme la *Saga* aurait été envisageable, bien que l'on puisse imaginer l'étonnement qu'elle aurait sans doute suscité.

La présence d'un discours explicite sur la sexualité est également surprenant sous la plume de Gabrielle Roy. La critique (Bessette, 1968; Ricard, 1992; Daviau, 1993; Roy, 1994)

n'a pas manqué de relever le silence entourant la sexualité dans l'œuvre publiée de l'auteur. Alain Roy note une «tendance à l'effacement du désir» au niveau des «contenus manifestes ou thématiques» (Roy, 1994, p. 138) des œuvres royennes; il avance l'hypothèse d'une «censure thématique» (Roy, 1994, p. 138) du désir chez la romancière. Or, *La saga d'Éveline* comporte quelques scènes érotiques et exprime le dégoût de certains personnages féminins, Éveline et sa mère Céline, pour les rapports sexuels. Nous sommes peut-être encore dans le domaine du «difficilement avouable» pour Gabrielle Roy.

Le portrait d'Éveline et Édouard, en tant que couple, est plus poussé dans le roman inachevé que dans *Rue Deschambault*, qui montre bien l'opposition entre les deux personnages (Daviau, 1993) mais laisse dans l'ombre leur vie amoureuse. Dans la *Saga*, Éveline ne semble pas aimer l'homme qu'elle épouse, celui qui la presse de faire son «devoir conjugal». Après plusieurs années de mariage, elle se montre soulagée lorsqu'Édouard cesse de «l'importuner». Malgré quelques moments d'intimité et de tendresse, les époux demeurent des étrangers l'un pour l'autre.

L'hypothèse de l'autocensure pourrait donc expliquer, en partie, l'inachèvement de la *Saga*: Gabrielle Roy aurait refusé de dévoiler sa vision de la condition féminine, de traiter explicitement de la sexualité et de donner une image si noire du couple formé par Éveline et Édouard, personnages qui, on le sait, lui ont été inspirés par ses propres parents.

Cette autocensure ne saurait être cependant de nature idéologique. Pour Gabrielle Roy, la littérature ne devait pas servir à véhiculer des idées ni à se mettre explicitement au service de quelque cause politique ou idéologique que ce soit: «A-t-on remarqué combien peu [les belles œuvres] s'intéressent aux idées – forces changeantes – mais beaucoup aux sentiments» (Wyczynski, 1977, p. 340), écrit l'auteur en guise de «définition idéale du roman». Dans cette optique, elle a peut-être hésité à achever des textes si ouvertement «engagés».

Intéressante à plusieurs niveaux, thématique et formel, entre autres, *La saga d'Éveline* révèle des aspects cachés de l'œuvre royenne. Sa lecture, comme celle de quelques autres inédits¹⁴, nous fait découvrir une Gabrielle Roy plus crue et plus virulente, qui laisse éclater l'émotion brute et des idées subversives.

NOTES

1. La présentation de cette communication a été rendue possible grâce à une subvention de la Faculté des études supérieures et de la recherche de l'Université McGill. Une subvention du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pour l'édition critique des inédits de Gabrielle Roy, projet dirigé par François Ricard de l'Université McGill, nous a également permis d'effectuer nos recherches sur *La saga d'Éveline*.
2. Selon Yvan G. Lepage, Germaine Guèvremont «s'était bien mise à la rédaction du troisième volet de sa trilogie romanesque, après la parution de *Marie-Didace*, en août 1947, ainsi qu'il appert de trois des lettres qu'elle adressa à Alfred DesRochers, en 1948 et en 1950, mais elle ne mena pas cette œuvre à terme» (Guèvremont, 1989, p. 22).
3. [*La saga d'Éveline*], cahiers manuscrits et manuscrits dactylographiés, Fonds Gabrielle Roy, Collection des manuscrits littéraires, Bibliothèque nationale du Canada (BNC), Ottawa: MSS 1982-11/1986-11, boîtes 72, 73, 74. Un particulier, François Ricard, possède également un manuscrit comportant trois morceaux de la Saga: «Un soir... dans la plaine...» (10 p.); «La caravane en détresse» (13 p.); «La photographie» (21 p.).
4. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 72, chemises 8 à 12; boîte 73, chemises 1 à 6.
5. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 73, chemises 7 à 11.
6. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 73, chemises 13 à 15; boîte 74, chemise 1 à 4.
7. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 74, chemises 1 à 4.
8. Les nouvelles liées s'intitulent: «Un soir... dans la plaine...», «La caravane en détresse» et «La photographie» (BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 73, chemise 7). Des parties du roman projeté s'intitulent: «Interlude ou La photographie de famille» et «Les fiançailles et le mariage d'Éveline ou Les conversations sur la galerie» (boîte 73, chemises 13 à 15). On trouve aussi le titre «La traversée» sur une feuille blanche de la chemise 12 de la boîte 73.
9. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 73, chemise 12.
10. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 74, chemises 5 à 7.
11. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 74, chemises 1 à 4.
12. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 73, chemise 13, «Interlude ou La photographie de famille», p. 128.
13. BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 74, chemises 5 à 7.
14. Dans *Baldur* (BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 70, chemises 3 à 10), roman inédit, Gabrielle Roy traite également de la condition féminine et de la sexualité de façon plus explicite que dans son œuvre publiée (Roy-Sole, 1993). Signalons aussi, à titre d'exemple, une nouvelle inédite et inachevée, datée de 1948, qui s'intitule «La première femme» (BNC, Fonds Gabrielle Roy, boîte 71, chemise 16).

BIBLIOGRAPHIE

- BESSETTE, Gérard (1968) *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 315 p.
- CAMERON, Donald (1973) «Gabrielle Roy: A Bird in the Prison Window», *Conversations with Canadian Novelists* (Part 2), Toronto, MacMillan, p. 128-145.
- DAVIAU, Pierrette (1993) *Passion et désenchantement: une étude sémiotique de l'amour et des couples dans l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 198 p.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GUÉRIN-GARNETT, Dominique (1990) *La «Saga» de Gabrielle Roy ou «La fuite de Lina»*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 94 p.
- GUÈVREMONT, Germaine (1959) «Le plomb dans l'aile», *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, n° 4 «Contes et nouvelles», p. 69-75.
- (1989) *Le Survenant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 366 p. [édition critique préparée et présentée par Yvan G. Lepage]
- LORIN, Claude (1984) *L'inachevé: peinture, sculpture, littérature*, Paris, Grasset, 284 p.
- NEEFS, Jacques (1986) «Stendhal, sans fins», dans HAY, Louis (dir.) *Le manuscrit inachevé: écriture, création, communication*, Paris, Éditions du CNRS, p. 15-44.
- RICARD, François (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 192 p.
- (1989) «Gabrielle Roy: petite topographie de l'œuvre», *Écrits du Canada français*, n° 66, p. 21-38.
- (1992) «Les inédits de Gabrielle Roy: une première lecture», dans GRISÉ, Yolande et MAJOR, Robert (dir.) *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 241-256.
- ROBINSON, Christine (1995) «La saga d'Éveline, un grand projet romanesque de Gabrielle Roy», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 7, n° 2, p. 193-210.
- ROY, Alain (1994) «Écriture et désir chez Gabrielle Roy: lecture d'un récit de La Route d'Altamont», *Voix et images*, vol. 20, n° 1, p. 133-161.
- ROY-SOLE, Monique (1993) *En ce pays d'ombre: analyse générique de Baldur, un roman inédit de Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 93 p.
- STENDHAL (1968) *Romans abandonnés*, Paris, Union générale d'Éditions, 408 p. [textes réunis et annotés par Michel Crouzet]
- WYCZYNSKI, Paul (dir.) (1977) *Le roman canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, 514 p. (Coll. «Archives des lettres canadiennes», tome III)

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. 299-311

Deux voyageuses dans l'espace manitobain

DIANE KNOWLER
University of Toronto
Toronto (Ontario)

La vaste étendue de la Prairie a toujours fasciné Gabrielle Roy. L'horizon qui s'étend à perte de vue est omniprésent dans ses œuvres; cet horizon qui, pour citer Carol Harvey, «invite à l'aventure, à la découverte du moi et du monde» (Harvey, 1993, p. 184). Bien que les personnages de Christine dans *La route d'Altamont* et de Luzina dans *La Petite Poule d'Eau* semblent s'opposer sur plusieurs niveaux, ces deux femmes partagent le fameux «mal du départ» (Roy, 1969, p. 185) qui pique quantité d'autres personnages royens. L'espace manitobain est la scène où se jouent les drames des deux femmes; dans cet article, nous allons essayer de déceler d'autres éléments communs au déroulement de leurs voyages.

Tout trajet dans l'espace doit nécessairement être pluri-dimensionnel. Dans les écrits de Gabrielle Roy, le jeu d'oppositions horizontal / vertical offre un champ d'étude très riche. La tâche d'interpréter la sémantique de l'espace manitobain a attiré de nombreux chercheurs, notamment Annette Saint-Pierre (1975), Dennis Essar (1985) et Carol Harvey (1993), mais c'est à partir des observations faites par Dennis Essar que nous allons analyser les voyages de Christine et de sa mère Eveline, et ceux de Luzina et de sa fille Joséphine.

Dennis Essar a établi que les mouvements, horizontaux ou verticaux, servent à faire avancer l'action romanesque. Leur catalyseur peut être un moment d'ennui, d'inquiétude ou d'immobilité forcée, et Essar explique que ce moment arrive très souvent pendant une période de chaleur et pousse le personnage royen au départ. Une remarque de Marc Gagné renforce cette idée; il explique que «le passage d'un univers à l'autre [c'est-à-dire de l'espace intime à l'espace infini, de la maison à la plaine] est maintes fois précédé de quelques instants d'attente [...] [t]oujours l'attente devant un seuil à franchir» (Gagné, 1973, p. 131). Pour mieux préciser le moment du passage, Essar note que, puisque la chaleur estivale atteint son paroxysme au mois d'août, les grands départs sont réservés à l'automne.

Une fois parti, le personnage royen se libère de son ennui et de son angoisse. Si le voyage horizontal représente

[...] l'expansion brute de l'expérience personnelle, [il] est toujours accompagné d'un déplacement sur le plan vertical, qui figure cette fois la transformation du point de vue, de l'attitude [...] (Essar, 1985, p. 52)

Le personnage éprouve donc un changement d'altitude et une transformation d'attitude. C'est Christine, lors d'une conversation avec monsieur Saint-Hilaire dans «Le vieillard et l'enfant» (Roy, 1969) qui mêle ces expressions en lui décrivant la campagne de ses oncles:

[...] c'est une campagne plus haute que par ici. Dans l'attitude, essayai-je d'expliquer.
 – L'altitude, corrigea le vieillard.
 – ... l'altitude, repris-je, et l'air est bon par là, il est vif [...] (Roy, 1969, p. 82)

Comme le suggère Dennis Essar, Gabrielle Roy aurait pu supprimer «ce léger jeu de mots» (Essar, 1985, p. 54), mais elle choisit d'établir de cette manière un lien entre les deux termes. Il est très significatif d'ailleurs que la fillette de huit ans s'exprime déjà ainsi. L'ascension provoque un bouleversement des perceptions, frôlant parfois le vertige, mais aboutissant à une nouvelle connaissance de soi et un point de vue approfondi et enrichi.

Des idées bachelardiennes ont aussi fourni des bases à nos remarques. Gabrielle Roy connaissait bien les œuvres de

Bachelard. Lors d'une entrevue avec Paula Gilbert Lewis, elle a mentionné qu'elle trouvait les œuvres de Bachelard dans le domaine de la rêverie des plus significatives (Lewis, 1981). À l'instar d'Annette Saint-Pierre (1975), Marguerite Primeau (1973), Carol Harvey (1993) et Paula Gilbert Lewis (1980), nous avons appliqué des théories bachelardiennes aux deux livres de Roy. Dans *L'air et les songes*, Bachelard déclare: «On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales» (Bachelard, 1948, p. 18). Le lecteur le croirait né dans la Prairie en lisant un passage tel que ceci:

[...] la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini (Bachelard, 1957, p. 168).

On trouve aussi chez Bachelard un appui des idées de Dennis Essar: «Il est bon, il est sain qu'un enfant ait ses heures d'ennui, qu'il connaisse la dialectique du jeu exagéré et des ennuis sans cause, de l'ennui pur» (Bachelard, 1957, p. 34). Pour ces raisons, nous croyons que l'on peut interpréter ces récits selon les principes bachelardiens sans fausser les idées de la romancière. Dennis Essar a très soigneusement analysé les divers voyages de *La route d'Altamont* selon les étapes ennui-chaleur-départ-montée-vertige-transformation. Nous nous bornerons donc à en esquisser les traits principaux et à y ajouter quelques observations, puis nous passerons à une discussion des trajets dans *La Petite Poule d'Eau*.

Comme introduction au récit «Ma grand-mère toute-puissante», et pour ajouter au portrait de la grand-mère fictive, nous aimerions citer un passage de «Mon héritage du Manitoba». Gabrielle Roy rappelle le souvenir de sa propre grand-mère et ses efforts pour franciser son environnement:

Ainsi en fut-il du village voisin de Somerset où elle devait se rendre pour les achats importants.

Par quelque belle journée d'automne, grand-mère, du haut du buggy, rênes en main, ayant grande allure sous son bonnet noir et dans ses amples jupes étalées sur la largeur du siège, lançait d'une voix ferme à ceux de sa famille:

– Eh bien, adieu! Je vais aux emplettes à *Saint-Moricette* (Roy, 1982, p. 148).

Dans ce passage on trouve l'image de la grand-mère voyageuse, partant seule pour ses achats. Son départ a lieu en automne, donc après l'ennui et la chaleur de l'été. Elle est haut perchée dans le *buggy*; la position élevée lui accorde une autorité imposante. En outre, c'est elle qui tient les rênes, c'est elle qui dirige son voyage. On trouve plusieurs indications de courage, de force et de ténacité: «les achats importants», «amples jupes étalées», «une voix ferme». Elle remplit l'espace physique et sonore. Les étapes de vertige et de transformation manquent dans cette description, mais reviennent dans la fiction chez un personnage plus jeune.

Dans «Ma grand-mère toute-puissante», la vieille femme, dans l'impossibilité de voyager seule, est à peine capable d'accourir à la porte pour voir lesquelles de ses petites-filles sont passées en auto. La jeune Christine, en visite au mois de juillet, s'ennuie. La grand-mère l'envoie au grenier chercher son grand sac de retailles, et ainsi commence la confection d'une poupée qui incorpore les désirs de voyage des deux femmes. Essar pose la question:

[...] Est-ce par une simple coïncidence que l'auteur a choisi de faire débiter le processus créateur par un mouvement d'ascension? On ne peut pas le savoir. Mais ce mouvement de montée est quand même lié au bonheur naissant de Christine [...] (Essar, 1985, p. 60)

L'exploration verticale devient de plus en plus explicite avec chaque nouvelle. «Le vieillard et l'enfant» se situe dans une saison de chaleur atroce et paralysante. Christine quitte sa rue pour chercher l'aventure, montée sur des échasses. Dans une rue avoisinante, qu'elle trouve légèrement en pente, elle manque un pas et tombe devant le vieux monsieur Saint-Hilaire. Nous posons alors la question: «Est-ce par une simple coïncidence que l'auteur a choisi cet homme, du même nom que le mont Saint-Hilaire au Québec, comme catalyseur des aventures de cet été?» C'est la maison de monsieur Saint-Hilaire qui sert de point de départ aux voyages de Christine. Alors, le nom de la montagne lui confère peut-être un degré d'élévation, semblable à celui de sa rue. Cette hauteur produit le vertige nécessaire à la transformation reprise par l'excursion bouleversante au grand lac Winnipeg.

Les étapes proposées par Essar se présentent d'une façon on ne peut plus nette dans «Le déménagement». Tout le long

d'un été chaud, monsieur Pichette, un déménageur, et sa fille Florence partent et reviennent sous le regard jaloux de Christine. Par une journée chaude à la fin de l'été, Christine monte sur la charrette à côté d'eux et ressent un déplacement dans le temps et un bouleversement des perceptions. La transformation effectuée lors de ce voyage en est une de désarroi et de désenchantement. «Christine est obligée alors de reconnaître que la découverte de soi et des autres ne se fait pas toujours sans difficultés» (Harvey, 1993, p. 61).

L'évolution de la découverte intérieure chez Christine adulte se révèle dans la nouvelle éponyme de la collection, où «nous sommes témoins, comme nulle part ailleurs dans l'ouvrage, des merveilles qui naissent d'une montée exécutée au cours d'un déplacement horizontal» (Essar, 1985, p. 58). Les étapes du premier voyage se résument ainsi. Les femmes partent en voiture en septembre, après la chaleur de l'été mais toujours par une belle journée chaude. Mère et fille se lassent bientôt du défilé des horizons plats; Éveline somnole même, car «la chaleur, la monotonie du paysage abattaient malgré elle sa curiosité» (Roy, 1969, p. 199). Christine s'embarque sur une route en pente, et avec l'altitude vient le bouleversement des perceptions, manifesté par l'usage de modalisants par la narratrice: la route «paraissait monter» (Roy, 1969, p. 200); il lui «sembla voir» une chaîne de collines «à moitié transparentes», mais elle est habituée aux «mirages de la plaine» (Roy, 1969, p. 201). Pourtant, les collines deviennent de plus en plus réelles et animées: «le pays se mettait en mouvement, venait en vagues vers moi autant que moi-même j'allais vers lui» (Roy, 1969, p. 202; c'est nous qui soulignons). Dans cette phrase, les lettres «v» et «m» sont plus que les initiales des mots *vallée* et *montagne*; elles ressemblent physiquement aux creux des vallées et aux crêtes des collines. La réalité physique du paysage agit immédiatement sur Éveline. Dans sa hâte de descendre de la voiture, elle oublie les leçons de la civilisation (par exemple, comment ouvrir la portière), et Christine doit la libérer. La montée de l'auto est alors reprise par Éveline qui grimpe jusqu'au sommet «d'une des collines les plus escarpées» (Roy, 1969, p. 205). De ce changement d'altitude résulte une transformation: elle rajeunit, et «la joie de son âme [brille] dans ses yeux» (Roy, 1969, p. 207). Lors de la deuxième visite, l'automne suivant, les femmes traversent les collines en auto,

alors l'effet magique est amoindri mais pourtant présent: les yeux d'Éveline s'emplissent d'une «joyeuse liberté d'âme» (Roy, 1969, p. 229), et Christine a l'impression que sa mère n'a que quinze ans. La troisième visite est précédée d'une année de disputes et d'amertume au sujet des projets de Christine de partir en France. Mais, de nouveau, les étapes du voyage s'établissent: l'été a été chaud; Éveline s'avoue inquiétée par l'idée que Christine vivra de ses économies pendant un an ou deux en Europe. La fille, agacée, répond: «Mais pourquoi donc inquiète? Il ne faut pas t'en faire» (Roy, 1969, p. 243). Ce moment de tension précède la suggestion du départ, mais cette fois, la montée est à peine perceptible; on ne ressent pas de vertige. Comme Carol Harvey (1993) l'a signalé, les collines réfléchissent les relations conflictuelles entre mère et fille. La région joue cependant un rôle important pour les deux femmes: «C'est [...] en ce lieu secret que [...] la mère de Christine retrouvera son passé [...] C'est de là que Christine sortira transformée, et prête à se libérer [...] de la tutelle maternelle» (Morency, 1994, p. 171).

La thématique mère-enfant est également une image princeps dans *La Petite Poule d'Eau*. En ce qui concerne la genèse de cette œuvre, Roy l'explique dans la préface à l'édition scolaire du livre, texte reproduit dans *Fragiles lumières de la terre*. C'était en 1947, lors d'un jour d'été où elle, son mari et des amis traversaient la plaine de Beauce pour visiter la cathédrale de Chartres. Les amis discutaient de l'art gothique, mais Roy ne se mêlait pas à leur discussion. Elle écrit:

[...] 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, 1982, p. 196)

Suite à ce début propice, lors d'une journée chaude, Gabrielle Roy continue le processus créateur en Angleterre «chez une chère vieille amie qui habitait un village de forêt d'Epping» (Roy, 1982, p. 197), sans doute Esther Perfect. Dans *La détresse et l'enchantement*, nous apprenons que Century Cottage est une maison «à un étage et beaucoup plus élevé[e] que la maisonnette de Felicity» (Roy, 1984, p. 378), où Roy habitait à Londres. En haut d'«un escalier un peu raide» (Roy, 1984,

p. 380), Gabrielle trouve la chambre désignée dès sa première visite comme la sienne, dont les deux grandes fenêtres donnent sur les *downs*. Elle en raconte ses premières impressions:

[...] les grandes vagues de terre me parurent encore plus harmonieuses vues de cette petite hauteur que d'en bas. Je les voyais rouler jusqu'au plus loin, recommencer sans cesse dans l'immobilité silencieuse leur course vers l'horizon distant [...] (Roy, 1984, p. 380)

Avec le changement de perspective vient donc une nouvelle attitude, un embellissement du paysage et un bouleversement des perceptions qui lui permet de distinguer le mouvement dans l'immobilité; d'en haut, la terre ressemble aux vagues de la mer. Au terme d'un voyage épuisant depuis Londres, Roy arrive à un abri paisible et calme, où elle retrouve en quelque sorte le grenier de son enfance et ressent le besoin de créer. Elle raconte: «Je m'éveillai l'âme en paix comme jamais depuis [...] le temps des vacances à la ferme, chez mon oncle» et «je découvris en moi, ce matin-là, le vif désir d'écrire, né tout aussi instantanément» (Roy, 1984, p. 391). À peu près dix ans plus tard, suivant l'évocation du souvenir du pays de la Petite Poule d'Eau, les mêmes conditions favorables chez Esther mènent à la naissance des personnages de *La Petite Poule d'Eau*: «un matin, je m'éveillai, connaissant tout à coup les gens que j'aurais aimé rencontrer là-bas. Ce furent les Tousignant» (Roy, 1982, p. 197). Alors, ces paysages et leurs personnages sont nés dans l'esprit de l'auteur en été, avec le nouveau jour, à la fin d'un voyage, dans une chambre du premier étage qui offre une perspective bouleversante de la nature.

Le paysage du Nord manitobain offre également une perspective frappante: il s'étale dans «des cours d'eau reliés les uns aux autres, à ne plus pouvoir les compter, et enfin, dans leur voisinage, une plaine basse, lacustre, de foin haut, de petits arbres, de grands ciels émouvants» (Roy, 1982, p. 112). Pour Bachelard, un caractère presque toujours féminin est attribué à l'eau; il parle de «la profonde *maternité* des eaux. L'eau gonfle les germes et fait jaillir les sources. L'eau est une matière qu'on voit partout naître et croître» (Bachelard, 1942, p. 20). Carol Harvey fait mention de l'importance de Bachelard chez Roy, puis signale la prédilection de Roy pour les images aquatiques en général: «l'eau symbolise l'unité foncière des êtres et des choses. Car l'eau est un moyen par lequel les gens peuvent se

rejoindre» (Harvey, 1993, p. 194). En effet, le personnage principal, Luzina Tousignant, incarne et la maternité et le désir d'unir les êtres humains.

De toute la famille de *La Petite Poule d'Eau*, c'est la mère, Luzina, qui voyage le plus. D'une tournure syntaxique intéressante, Gabrielle Roy la nomme pour la première fois entre deux groupes de termes antinomiques ayant référence à la même réalité: «ce long voyage difficile, souvent dangereux, ce voyage épuisant, Luzina Tousignant en était venue à le considérer comme ses vacances» (Roy, 1980, p. 14). La position de son nom entre ces antithèses résume bien sa capacité de transformer les mauvaises expériences en expériences positives. Pour tous les personnages de *La Petite Poule d'Eau*, d'ailleurs, les voyages fusionnent l'horizontal et le vertical, fournissant en même temps qu'une expérience physique une prise de conscience.

Le premier voyage décrit a lieu au printemps, vers la fin de mars. Il manque donc la chaleur des voyages de *La route d'Altamont* mais, en revanche, l'ennui et l'immobilité forcée d'une femme au terme de sa grossesse dynamisent Luzina et précipitent son départ. La transformation proposée par Dennis Essar (1985) agit ici sur la route et sur les moyens de transport. D'abord, Luzina se sert de plusieurs véhicules différents, utilisés de façons inhabituelles. La rivière de la Petite Poule d'Eau est

[...] suffisamment gelée pour qu'on pût la traverser à pied. La Grande Poule d'Eau, toutefois, était libre vers le milieu de son cours. On se servit de la barque comme d'un traîneau pour franchir l'espace gelé de la rivière [...] (Roy, 1980, p. 18)

Voici donc des transformations sur tous les niveaux; on marche à travers une rivière, puis la barque devient un traîneau. Le chevauchement d'images aquatiques et terrestres convient à merveille à ce paysage qui est moitié eau, moitié petites îles. Mais jusqu'ici, Gabrielle Roy ne traite que du mouvement horizontal: l'arrivée du facteur introduit l'élément vertical.

La monotonie du paysage plat est interrompue par le traîneau de Nick Sluzick:

Au loin, dans l'immense solitude uniforme, apparaissaient un cheval tout suant et, sur le siège d'un traîneau, une grosse boule de fourrure d'où émergeaient de tristes moustaches jaunes [...] (Roy, 1980, p. 21)

Jacques Allard remarque l'acuité de vision étonnante de Luzina, une vue perçante motivée par

[s]a détermination, sa soif d'un nouvel horizon, son désir de fuite [...] C'est que la force qui la projette à la périphérie de son île, est si grande qu'en voyant venir le facteur, elle est déjà dans son traîneau [...] (Allard, 1969, p. 59-60)

Un écho de cette perspective se révèle lorsque Luzina et Nick reviennent, et Hippolyte et Pierre-Emmanuel-Roger voient «[d]e loin [...] le traîneau arrêté et deux formes humaines» (Roy, 1980, p. 38).

Selon les étapes établies par Essar, après l'ennui et la chaleur viennent le départ, puis la montée, le vertige, et ensuite, la transformation. Cette fois, l'ordre des éléments se trouve modifié. Pour aider le voyageur, Sluzick s'arrête devant un petit tertre, une petite éminence qui «représentait le point d'arrêt du transport en commun» (Roy, 1980, p. 106). Cette politesse fait que l'ascension du voyage commence même avant le départ avec lui. Montée à côté de Sluzick, Luzina doit tolérer son mutisme, à part une recommandation «de bien rester à son bout de siège, sans quoi le traîneau eût pu verser» (Roy, 1980, p. 24); une référence à un changement plutôt concret. À la fin de son voyage, Luzina se trouve transformée, et quelle transformation plus merveilleuse que la division d'une personne en deux? Cette métamorphose physique se reflète dans une évolution psychique sur la route du retour.

Après quelques jours à Rorketon, Luzina s'ennuie déjà de chez elle: «Rien ne lui semblait plus chaleureux [...] que cette grise maison isolée qui [...] n'avait à surveiller que la tranquille et monotone Petite Poule d'Eau» (Roy, 1980, p. 26). Son départ précipité suit cette réflexion sur la chaleur humaine et l'ennui. Montée cette fois à côté du marchand Abe Zlutkin, Luzina subit des conditions de voyage extraordinaires, qui font surgir des perceptions inquiétantes. La neige est «complètement emprisonnée [sous une mince couche de glace] comme sous une enveloppe de brillante cellophane», et la route s'étale «bleue, unie, comme un étang figé» (Roy, 1980, p. 29). La fusion du monde naturel et artificiel et des éléments de la terre et de l'eau réfute le comportement normal des objets. Ce vertige se traduit par un bouleversement on ne peut plus littéral: à un tournant, «le traîneau versa, projeta Luzina, sa valise et tous ses paquets à

quelques pieds de la route» (Roy, 1980, p. 30). La transformation qui résulte de cet accident affecte les deux personnages: Luzina se met à bavarder, et Zlutkin répond en lui parlant de sa femme. Pour Luzina, la communication s'accompagne d'un approfondissement de ses sentiments, d'un renforcement de ce qu'elle sait déjà, plutôt que d'un vrai changement de perspective. Ironiquement, c'est pendant le voyage, un des rares moments d'inactivité physique – inactivité relative, puisqu'elle est «cahotée sur la route» (Roy, 1980, p. 31) –, qu'elle a le loisir de réfléchir sur son existence. Elle la trouve étonnante et riche en rencontres: «Aussi le voyage l'avait-elle instruite d'une façon inattendue; il lui avait enseigné que la nature humaine est partout excellente» (Roy, 1980, p. 32).

Si la mère a tellement le goût des voyages, les enfants doivent en être «mordus» à leur tour. Ils reçoivent leur formation dans la berceuse de leur père. Cette berceuse ressemble à s'y méprendre à un train: chargée, entourée de fumée (grâce à la pipe d'Hippolyte), avançant à une allure rythmée, et si animée qu'elle risque de prendre le large. Jacques Allard note qu'il est «remarquable aussi que ce projet [de construire une école] devienne décisif sous le coup d'un voyage, celui d'Hippolyte en berceuse autour de la cuisine» (Allard, 1969, p. 61). Ces expériences d'enfance sont formatives pour les petits Tousignant, surtout dans le cas de Joséphine, comme on le verra un peu plus loin.

Entre les descriptions du voyage en aller et retour de Luzina et de celui en aller simple de Joséphine, Luzina voyage sur place, en rêverie, à un moment significatif. Par une journée «fort chaude pour le mois de mai» (Roy, 1980, p. 68), Luzina se réfugie dans l'école juste avant l'arrivée de la première maîtresse. Elle échappe donc à l'agitation générale qui règne et entre dans l'école silencieuse. Elle choisit de s'asseoir sur la chaise de la future maîtresse, pour «voir un peu ce qui allait se passer dans l'île de la Petite Poule d'Eau» (Roy, 1980, p. 68). À cette fin, elle doit monter sur l'estrade, et l'ascension de cette unique marche déclenche chez Luzina tout un trajet intérieur. Elle voit «le progrès venir à eux» (Roy, 1980, p. 68). La montée lui offre une perspective plus large que normale, accompagnée d'un resserrement temporel, et le résultat chez Luzina est le vertige. La vision étourdissante des étapes franchies en treize ans la pousse à l'action; ne pouvant plus tenir en place, elle

prend le bébé et se poste au bord de la rivière pour attendre la maîtresse. Après cet aperçu de l'avenir, Luzina comprend un peu mieux la signification de son rôle dans l'avancement de la civilisation, mais elle ne se rend pas encore compte des conséquences de ses démarches. La profonde ironie de ses actions, c'est qu'en faisant venir l'instruction à l'île pour le bien de ses enfants, elle va finir par les abandonner aux grandes villes et aux collègues où l'instruction continue.

Edmond est le premier à partir, un jour lorsque «[l']automne était déjà tout proche» (Roy, 1980, p. 133), un moment propice pour voyager. Joséphine est la première fille à partir. Même dès son départ imaginaire, les catalyseurs suggérés par Essar se présentent fidèlement. Il y a d'abord l'ennui: Joséphine s'impatiente lorsque ni sa mère ni son père ne sont capables de définir pour elle un complément indirect; puis la chaleur: Luzina agite son pot-au-feu lorsque Joséphine pose la question épineuse; ensuite, la mère fâchée menace de jeter la grammaire au feu. Ces évocations d'ennui et de chaleur préparent le terrain pour le départ que Joséphine anticipe. Assise dans une chaise de cuisine, elle se voit perchée à côté du facteur, puis roulant de plus en plus vite dans le train vers Winnipeg, ses tresses «balancées par les secousses du train» (Roy, 1980, p. 140-141). L'impression de vitesse et la pure énormité de son jeu imaginaire la laissent «suspendue à travers l'inconnu, un bout de langue avide léchant sa lèvre» (Roy, 1980, p. 141). Le moment de vertige munit donc Joséphine des outils concrets, pratiques pour réaliser sa transformation par l'instruction.

Son vrai départ a lieu un jour assez froid du printemps, alors la chaleur manque, du moins au monde extérieur. À l'intérieur, par contre, Luzina taille la robe de couvent de Joséphine dans la chaleur puisque Hippolyte avait pris ses reniflements pour un rhume et placé sa machine à coudre plus près du poêle. La tristesse de la mère se mêle à l'ennui de Joséphine, grondée par celle-ci pour son entêtement. Le départ se fait, comme d'habitude, avec Nick Sluzick, qui conduit maintenant une vieille Ford «haute sur roues» (Harvey, 1993, p. 32), mais qui n'a pas encore appris à se moucher. Joséphine anticipe la transformation de son voyage et ressent déjà

[...] une toute nouvelle indulgence pour les gens d'ici,
malpropres pour la seule raison qu'ils ne connaissent

pas mieux [...] Sa grande amitié pour le monde allait déjà de préférence aux infortunés, aux ignorants que plus tard elle aurait la mission d'éduquer [...] (Roy, 1980, p. 146)

En effet, la nouvelle perception qui vient à la fille avant son départ se transfère à sa mère une fois que la voiture se met en route.

La Ford «saut[e] par-dessus une grosse motte, dégringol[e] dans un trou d'eau, grimpe sur le bord de la piste» (Roy, 1980, p. 146). Les mouvements d'ascension l'emportent sur ceux de descente, alors Joséphine monte. Les secousses inattendues de la bagnole provoquent un bouleversement sans doute ressenti par les voyageurs et reçu de façon même plus forte chez la mère qui les regarde s'éloigner. Luzina «voyait tout à coup beaucoup plus qu'un détail du costume de sa fille» (Roy, 1980, p. 146). En effet, ce qu'elle voit, c'est le cortège familial que Sluzick avait aperçu, défilant comme pour un enterrement. C'est l'enterrement de ses illusions; elle verra partir un à un les enfants qu'elle a mis au monde avec tant d'amour.

Pour conclure ces remarques, nous aimerions indiquer qu'il reste beaucoup de route à parcourir pour arriver à une analyse exhaustive de la dialectique de l'horizontale et de la verticale chez Gabrielle Roy. Le schéma suggéré par Dennis Essar s'avère très utile pour jalonner une telle étude, comme le sont également les théories de Gaston Bachelard (1957), de Laurence Ricou (1973), de Carol Harvey (1993), d'André Brochu (1988) et de Marc Gagné (1973). Une synthèse des idées de ces cinq critiques et des écrits de Roy elle-même nous fournit toute une gamme d'oppositions: espace ouvert / espace fermé, immensité / intimité, plaine / maison, et bien sûr, le cercle et la droite. Gabrielle Roy, «l'être partagé» (Le Grand, 1965) par excellence, nous a légué un domaine de recherche riche et apparemment inépuisable.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLARD, Jacques (1969) «Le chemin qui mène à *La petite poule d'eau*», *Cahiers de Sainte-Marie*, n° 1, p. 57-69.
- BACHELARD, Gaston (1942) *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 265 p.

- _____ (1948) *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 306 p.
- _____ (1957) *Le poétique de l'espace*, Paris, PUF, 214 p.
- BROCHU, André (1988) *La visée critique: essais autobiographiques et littéraires*, Montréal, Boréal, 249 p.
- ESSAR, Dennis (1985) «Gabrielle Roy et la création littéraire: de l'espace et du temps dans *La route d'Altamont*», dans SAINT-PIERRE, Annette et RODRIGUEZ, Liliane (dir.) *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*, Saint-Boniface, CEFCO, p. 47-66. (Actes du quatrième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 23 et 24 novembre 1984)
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain dans l'œuvre de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des plaines, 273 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 Incurable Nomads», *The French Review*, vol. 53, n° 6, p. 816-825.
- _____ (1981) «"The Last of the Great Storytellers": A Visit with Gabrielle Roy», *The French Review*, vol. 55, n° 2, p. 207-215.
- MORENCY, Jean (1994) *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique: de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche, 258 p.
- PRIMEAU, Marguerite (1973) «Gabrielle Roy et la prairie canadienne», dans STEPHENS, Donald G. (dir.) *Writers of the Prairies*, Vancouver, UBC Press, p. 115-128.
- RICOU, Laurence R. (1973) *Vertical Man / Horizontal World: Man and Landscape in Canadian Prairie Fiction*, Vancouver, UBC Press, 124 p.
- ROY, Gabrielle (1969) *La route d'Altamont*, Montréal, Éditions HMH, 255 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.
- SAINT-PIERRE, Annette (1975) *Gabrielle Roy: sous le signe du rêve*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 137 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. 313-322

La dialectique de la plaine et de la montagne dans l'œuvre de Gabrielle Roy¹

MARIE-LYNE PICCIONE

Université Michel de Montaigne – Bordeaux III
Bordeaux (France)

Vaste, immense, illimitée, la plaine s'étale dans l'Ouest canadien avec l'hégémonique autorité de sa toute-puissance. Mais paysage uni / unique, ne débouchant que sur soi, elle sature le voyageur «immobile à grands pas» (Valéry), bien près de s'écrier à la suite d'Éveline dans *La route d'Altamont*: «Dans toute cette plaine immense, comment se fait-il [...] que Dieu n'a pas songé à mettre au moins quelques petites collines?» (Roy, 1967, p. 169). Demiurge à part entière, apte à re-crée une création souvent imparfaite, l'écrivain peut, justement, pallier les insuffisances de la nature, en coupant court à ses ressassements, en corrigeant ses ratés.

Gabrielle Roy ne s'en prive pas, elle qui ne fut jamais prisonnière d'un réalisme outrancier imposant sa dictature au détriment de la poésie et de la beauté. Aussi, dans son œuvre, l'escarpé n'est-il jamais très loin du plat, le vertical de l'horizontal, la montagne de la plaine. Ces deux réalités, au départ irréconciliables, impriment au texte royen une oscillation révélatrice de «l'être partagé» de celle qui écrivit dans une de ses dernières lettres à sa sœur mourante: «Mon cœur balance tout le

temps ces jours-ci entre ces deux pôles de notre vie, la joie et la peine, l'ombre et la lumière, la pluie et le soleil» (Roy, 1988, p. 213).

Toutefois, s'il est vrai que toute guerre trouve un jour sa paix, toute action son repos, et toute histoire sa fin, il convient de se demander si cette tension perpétuelle n'est pas susceptible de se résoudre en une dialectique qui, selon *Le Robert*, reconnaît «l'inséparabilité des contradictions que l'on peut unir dans une catégorie supérieure». Cette réunion des contraires, cet équilibre toujours espéré, toujours différé, reste sans doute la plus grande utopie de l'œuvre royenne, mais aussi l'impulsion nécessaire à l'élan créateur.

Échos inversés, effets spéculaires, les titres mêmes choisis par la romancière témoignent de la confrontation de la plaine et de la montagne. Si *Rue Deschambault*, indiscutable référent toponymique, suggère doublement vastitude et platitude (rue-champ), *La montagne secrète* semble frémir d'une pulsion ascensionnelle, alors que *La route d'Altamont* réunit en un flagrant oxymore l'horizontalité (route) et une itérative verticalité (Alta-mont).

Cependant, et comme il est naturel pour une Manitobaine ancrant largement ses récits dans un sol familier, c'est à la plaine incontestablement qu'est dévolue la plus grande, sinon la meilleure part. La liste serait longue des adjectifs qui décrivent son infinitude, des attributs qui lui prêtent une sensibilité ou encore des métaphores qui la transfigurent.

Enneigée ou poudroyant sous un soleil de plomb, mais toujours «unie», «rase», «illimitée», «immobile», la plaine apparaîtrait comme l'expression même de la fixité si, au gré du regard qui la scrute, elle ne se faisait versatile, voire capricieuse. Tantôt «mélancolique», «songeuse et triste», elle exhale en une «longue plainte» tout l'ennui d'un pays mal-aimé... et la paronomase, alors, n'est plus simple jeu sonore mais déchirante assimilation. «Dehors, une plainte toujours! C'est le vent de plaine qui souffle ici» (Roy, 1994b, p. 118) songe Martha. Tantôt, au contraire, elle se révèle inhospitalière, vindicative, menaçante même. Tel est du moins le «sombre» visage que lui prêtent les femmes doukhobors de «La vallée Houdou»: «Méchant plaine autour d'elles! Parfois l'on pouvait voir l'une d'elles se pencher,

ramasser par terre un caillou pour le lancer en avant avec violence, comme pour atteindre l'immense pays» (Roy, 1994b, p. 106).

Or, le naïf anthropomorphisme de ces exilées, prises dans une guerre sans merci dont elles miment les vaines escarmouches, n'est pas si loin, au fond, du désarroi d'une narratrice contrainte de multiplier les métaphores, dans son impuissance à dire l'infini de la plaine. Elle-même souligne l'incongruité de ce prurit métaphorique. Ainsi, Christine se demande dans «Le Titanic»:

Mais d'où vient que nos plaines glacées, que nos pauvres plaines gelées ne suffisaient pas à nous donner une assez haute idée de la solitude! Que pour en parler comme il faut, nous autres, gens enfoncés au plus intérieur du continent, nous évoquions l'océan! [...] (Roy, 1980, p. 90)

Si la mer, l'océan – avec leur inquiétante variante, le gouffre – restent des comparants privilégiés participant des principaux caractères de la plaine (solitude, immensité, cruauté), le désert prête tout naturellement la fallacieuse séduction de ses mirages. Ainsi, dans *Fragiles lumières de la terre*, Gabrielle Roy rappelle les «mirages de ces journées torrides où la sécheresse de la route et des champs fait apparaître à l'horizon de miroitantes pièces d'eau qui tremblent à ras de terre» (Roy, 1978, p. 157).

Si diverses que soient les images qu'elle suscite, la plaine est bien «toujours la même» et son unicité n'a d'égale que sa présence. Mais que viennent l'absence et son inévitable nostalgie, la plaine, à son tour, se fait comparant, elle devient le modèle absolu en fonction duquel sont appréhendés tous les autres paysages. Songeons à la place de la Concorde, un des lieux les plus animés de Paris, transformée par la prégnance du regret en plaine abandonnée.

Nous arrivions à la place de la Concorde [...] Cette noble place m'était devenue ce que Paris avait pour moi de plus précieux. C'était un peu de ma plaine natale redonnée à mon âme qui découvrirait ici s'en être languie infiniment [...] (Roy, 1984a, p. 285)

L'uniformité de cette platitude absolue trouve son inévitable contrepoint dans le renflement inhérent à la montagne. En effet, même si les Alpes, les Pyrénées ou les

Rocheuses se profilent parfois à l'horizon du texte, désirables autant qu'inaccessibles, la montagne royenne revêt une acception beaucoup plus large et pourrait se définir comme tout correctif à l'horizontalité, comme toute embryonnaire forme d'élévation. Ainsi, la plus modeste butte se déguise en mont escarpé, pour peu que le sujet regardant se prête au jeu de l'imaginaire. C'est le cas de la narratrice de *La détresse et l'enchantement* et de sa mère. En route vers la ferme de l'oncle Excide, elles attendent impatiemment que culmine le paysage, à l'unisson de leur paroxystique joie:

[...] maman et moi nous nous mettions presque genou en terre, le regard à ras le plus bas de la vitre. Ainsi nous obtenions une vue du mont entier. Elle nous coupait le souffle. Pareille hauteur! Pareil élan! [...] (Roy, 1984a, p. 47)

Las! bien des années plus tard, délestée de sa charge onirique, cette montagne magique révèle son vrai visage, bas, mesquin, inexistant.

[...] Je me trouvai dans un petit coin de pays sans horizon, bouché par des amas de pierres extraites et laissées là en vrac. Mais de montagne, aucune! À la fin, je distinguai tout de même, entre les monceaux de pierre, une butte quelque peu sauvage [...] (Roy, 1984a, p. 47)

À l'inverse, «la Resplendissante» qui bouleverse la vie et l'art de Pierre Cadorai (*La montagne secrète*) participe d'une sublimité dont rend largement compte une litanie adjectivale toute dédiée à la noblesse: «haute», «isolée», «solitaire», «fière», «glorieuse» (Roy, 1994a, p. 78, 79, 81). Il faut, pourtant, nuancer cette indéniable légitimité de la montagne: soumise aux aléas du temps – dans sa double acception –, elle reconnaît, dans une plaintive prosopopée, la relativité de sa propre existence.

Depuis des siècles [...] je suis ici à attendre. Je n'existe vraiment que quelques semaines par année, au plus fort de l'été, lorsque mon front sort enfin des brouillards et de l'infinie solitude [...] (Roy, 1994a, p. 97)

C'est donc à la colline – ou plutôt aux collines – qu'il incombe d'assumer la part montagnaise du paysage royen. Assez escarpées pour suggérer l'élan ascensionnel, assez arrondies pour inviter au repos, elles hantent, omniprésentes et discrètes, la plupart des textes du cycle de l'Ouest: collines du Québec chères à grand-mère Landry («Ma grand-mère toute-

puissante»), collines d'Horizon consolant Sam Lee Wong («Où iras-tu Sam Lee Wong?»), collines d'Altamont qui par trois fois se révélèrent à Christine et Éveline («La route d'Altamont»), collines aperçues par Éveline en route pour la Californie (*De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*), elles ne cessent de surgir inopinément, comme pour témoigner de l'amour que leur voue leur créatrice. En effet, dans une lettre du 30 octobre 1969, Gabrielle Roy redit, une fois encore, les liens intacts qui l'unissent aux collines.

[...] C'était beau ce petit village de Saskatchewan [...] beau, enfin, j'aimais follement la ligne, à l'horizon, si étonnante dans le déroulement de ce pays plat, d'une petite chaîne de collines [...] (Roy, 1988, p. 165)

Or, en évoquant un peu plus loin «cette sorte d'attrance si *étrange* sur nos âmes des collines» (Roy, 1988, p. 165), elle suggère implicitement un mystère générateur de maints questionnements: pourquoi cette compulsive association de la plaine et de la montagne? Et quel est le statut de ces deux entités dans l'imaginaire des personnages?

En fait, les images que véhiculent la plaine et la montagne sont nettement antithétiques, à l'instar des contrastes appuyés de leur physionomie respective. Rectiligne, plane, exempte de toute entrave, la plaine est une invitation à la découverte: découverte du regard scrutant toujours plus loin son insondable vastitude; découverte du marcheur entraîné malgré lui vers un horizon qui sans cesse se dérobe. Mais fidèle au symbolisme diffus de ses descriptions, Gabrielle Roy va plus loin encore, qui donne à toute représentation spatiale des prolongements temporels. Ainsi, la plaine ouverte, la plaine vierge encore est, à l'évidence, la figuration d'un avenir dont elle semble la métonymie. Alors que Martha, au cours de son dernier été, contemple la plaine «absorbée dans un grand rêve des choses à venir» (Roy, 1994b, p. 139), la narratrice de *La détresse et l'enchantement* quittant sa ville natale pour tenter l'aventure européenne associe à la démesure de la plaine l'ambition d'un avenir lui aussi démesuré: «[q]uelque temps plus tard, ce sera le train qui m'emportera, franchissant les espaces vertigineux du pays, et je me vois roulant vers l'avenir prometteur» (Roy, 1984a, p. 196). Mais, finalement, c'est un pseudo-lapsus, une approximative paronomase qui formule avec la plus grande rigueur l'isotopie plaine / avenir dont maintes évocations scandent le texte royen: «J'ai toujours eu besoin, pour travailler,

de faire face à une fenêtre et que cette fenêtre donne sur un aperçu de ciel et d'espace – j'allais dire: d'espérance» (Roy, 1984a, p. 402).

Et il faut ici admirer la pertinence d'une œuvre que ses contours poétiques n'empêchent point d'avoir valeur historique et testimoniale. Car, enfin, cet espace donné à profusion, cet espace si généreusement épanoui n'a-t-il point été, pour des générations de pionniers, le signe même de lendemains qui chantent? Comme le rappelle Monique Genuist: «L'espace ouvrait un avenir à ces gens qui n'avaient connu chez eux qu'un présent fermé par la misère» (Genuist, 1991, p. 109).

Dès lors, on ne peut s'étonner que la plaine soit indissociable d'une jeunesse dont elle est à la fois l'amie, le symbole et le plus beau fleuron. À l'image de la petite Christine, héroïne de la nouvelle «Le vieillard et l'enfant», juchée sur des échasses pour faire reculer les limites de l'infini, les jeunes nés à l'Ouest se sentent pleinement solidaires du pays dont ils ont apprivoisé l'immensité propice au rêve. «Il y avait dans cette immobilité toujours en mouvement [...] une beauté qui, alors que j'étais encore très jeune, agissait sur mon cœur tel un aimant» (Roy, 1984a, p. 52) constate Gabrielle Roy dans son autobiographie. Une telle adéquation comporte son corollaire éminemment prévisible: la plaine n'est qu'implacabilité et laideur au regard des personnages âgés ou tournés vers le passé, telle Marceline Landry, acharnée contre sa «vieille ennemie» «disant que c'était ennuyant à en mourir, que jamais elle ne s'y ferait, que jamais ce ne serait son pays» (Roy, 1967, p. 33). Insoucieux d'une hypothétique adaptation, ces nostalgiques se tournent alors vers les formes escarpées, montagnes ou collines, dont tout un réseau sémantique dit la charge affective. «Chères», «petites», «vieilles», «douces» sont les termes récurrents qui les décrivent ou plutôt – car le flou de ces adjectifs parle plus à la sensibilité qu'à l'imagination – qui les expriment. «Montagnes Humides», «vertes Caucases» (Roy, 1994b, p. 103) pleurées par les Doukhobors, Pyrénées imprimées au cœur du Basque Smouillya («Où iras-tu Sam Lee Wong?»), collines perdues par Sam Lee Wong dans le lointain de son enfance, toujours le relief de ces paysages vallonnés s'associe à un passé recomposé et idéalisé. Or, de toutes les images enfouies dans les dédales du temps perdu, la plus prégnante est peut-être celle du corps maternel dont les contours se reflètent dans les formes arrondies

des cols et des monts. Et ce n'est pas un hasard sans doute si la grosse femme de Michel Tremblay, archétypale figure de la maternité trouve, dans la baie montagneuse d'Acapulco, son miroir et son emblème (Tremblay, 1978). De même, chez Gabrielle Roy, la symbolique maternelle se fait transparente, voire insistante.

Sam Lee Wong, devenu une mécanique à sourire, ne recouvre son épaisseur qu'à travers la vision fugitive de «cimes protectrices» (Roy, 1994b, p. 50) qui peu à peu prennent forme humaine et maternelle: «Parfois [...] renaissait dans le souvenir de Sam Lee Wong le profil des collines [...] Un visage de femme perçait la brume des années» (Roy, 1994b, p. 71). Par un processus identique, Éveline, alors fort âgée, se livre à l'abandon des souvenirs lointains: «Ces collines de nuit rappelèrent à Éveline le visage de sa vieille mère» (Roy, 1984b, p. 41). Il n'est jusqu'aux objets qui ne participent d'une telle identification: l'enfermement, la protection, l'alanguissement dans une circularité enveloppante, en bref, toutes les valeurs maternelles, sont métaphoriquement associées à la montagne. Gabrielle Roy décrit-elle un édredon particulièrement confortable? Tout naturellement, sa douceur se révèle à la fois matricielle et... montagneuse. À Cardinal,

[...] ma logeuse [...] me confectionna un volumineux édredon de plumes. Lorsque je l'étendais sur moi, j'avais l'impression d'être couchée sous une haute montagne pourtant sans poids et merveilleusement moelleuse [...] (Roy, 1984a, p. 111)

La calligraphie elle-même reproduit un schéma similaire: la lettre *m* – lettre de mère et de maman dans la plupart des langues indo-européennes – devient familière aux élèves de la narratrice (*Ces enfants de ma vie*) dans la mesure où elle est censée représenter les contours d'une montagne. «[C]ette lettre [...] plaisait particulièrement aux enfants, peut-être parce que je la présentais comme trois petites montagnes» (Roy, 1983, p. 79).

À la lumière de ces symboles, la nouvelle éponyme de *La route d'Altamont* prend un relief saisissant. L'on se souvient, en effet, que Christine, voyageant en voiture avec Éveline, trouve par un miraculeux hasard le chemin perdu de la montagne Pembina, lieu des origines, espace mythifié et sacralisé de la *saga* familiale. Et, de fait, Christine s'émerveille d'une si heureuse coïncidence et de la transfiguration d'Éveline ravie – au sens fort

du terme – par cette confrontation avec le passé: «c'était depuis la réapparition de collines dans nos vies que je lui connaissais cette attention bouleversante aux voies [*sic*] venues du passé» (Roy, 1967, p. 197). Or, si l'expérience se réitère, aussi heureuse, l'année suivante, le pèlerinage tourne court lors du dernier voyage: la mère et la fille, fortement déçues, croient à une erreur. Christine avoue: «Les collines me parurent moins hautes, moins formées, presque insignifiantes» (Roy, 1967, p. 221), tandis qu'Éveline conclut, dépitée: «Je t'avais dit aussi qu'un jour tu finirais par perdre ma route d'Altamont» (Roy, 1967, p. 224). Le possessif, ici, explique l'échec de ces troisièmes retrouvailles: garante des valeurs ancestrales incarnées par la totémique montagne, Éveline a joué son rôle de transmetteur tant que sa fille a partagé sa vie et ses enthousiasmes. Mais désormais Christine prend son envol, elle «abandonne» – d'un terme récurrent dans le texte – les siens pour courir le vaste monde. Consciente d'une fracture irréversible, Éveline crie à la trahison («Tu finirais par perdre») et culpabilise la voyageuse oublieuse de ses précédentes mises en garde («je t'avais dit aussi»). C'est le triomphe de l'avenir sur le passé, de la liberté sur la fidélité, de la plaine sur la montagne!

Toutefois, ce serait méconnaître la volonté réconciliatrice de l'auteur de «Terre des Hommes, le thème raconté» (Roy, 1978) que de réduire ses textes au simple constat d'une dichotomie inhérente à la nature humaine... et particulièrement caractéristique des personnages que Gabrielle Roy a créés. À l'exemple d'Alexandre Chenevert se languissant du Lac Vert au sein de la foule et de la foule dans la solitude du Lac Vert, la plupart d'entre eux se refusent à un choix, vécu comme une mutilation. Ils veulent tout et tout à la fois, semblables en cela à Gabrielle Roy elle-même qui, maintes fois, proclama son utopique désir de concilier les inconciliables: «on n'avait jamais su chez mon oncle ce qu'on aimait le mieux: le bois de trembles qui nous abritait [...] nous faisait nous sentir chez nous; ou le grand pays étalé qui appelait au voyage» (Roy, 1967, p. 72). C'est donc dire qu'elle ne peut ni ne veut dissocier totalement la plaine de la montagne, inséparables comme l'*animus* de l'*anima*. En effet, la linéarité, l'horizontalité, la dynamique de la plaine inféodée aux valeurs apolliniennes et rationnelles trouvent leur antinomie complément dans la complexité toute lunaire d'une montagne verticale et dédaléenne. Leur convergence,

toutefois, ressemble bien à un point de fuite: elle apparaît comme prévisible, imminente même, mais ne se laisse guère appréhender que dans ses préliminaires. C'est la raison pour laquelle sa seule assise reste le mouvement, non point une mobilité désordonnée mais un élan porté par une grande espérance. Quelques textes relatant des moments privilégiés, où la ferveur s'accompagne de jubilation, rendent compte de ce paradoxe. L'un d'eux, extrait de *La détresse et l'enchantement* est particulièrement révélateur.

[...] je finis par découvrir une autre route pour aller vers cette inexplicable émotion [...] un petit chemin de section montait quelque peu pour aboutir à une légère élévation. De là-haut, la vue sur la plaine environnante était encore plus saisissante [...] Le bonheur vers lequel je marchais était si mystérieux qu'il me semblait que je m'exposerais à le perdre si j'en parlais à qui que ce soit et même si je me l'avouais à moi-même.

[...] Ce petit chemin sans but abordait l'éternité. Je recevais une onde de bonheur inexplicable [...] (Roy, 1984a, p. 52)

Étonnante confidence de la part de la si raisonnable / raisonneuse Gabrielle Roy! Voilà qu'elle renonce à expliquer («inexplicable» est utilisé deux fois dans ces quelques lignes), qu'elle se refuse à communiquer! En fait, le désordre qu'elle relate ici – et il faut entendre par là l'incohérence, le hiatus entre la cause et sa conséquence – semble bien être d'ordre mystique. En réunissant dans une marche solitaire la montagne – ou du moins un de ses humbles avatars – et la plaine, en réconciliant, l'espace d'un instant, ces deux postulats antinomiques, la promeneuse transcende ses propres contradictions dans l'intuition d'une réalité supérieure et ineffable. Son enthousiasme – au sens étymologique du terme – est aussi celui de Pierre Cadourai dont la prosternation traduit l'éblouissement ressenti devant la théophanie triomphante de la montagne: «Pierre, d'un coup d'épaule, se débarrassa du canot, se défit de son sac, se laissa lui-même tomber comme à genoux devant la montagne» (Roy, 1994a, p. 79).

Ainsi, la plaine et la montagne ne sont pas chez Gabrielle Roy de simples décors réalistes, empruntés au relief du pays qu'elle décrit. Elles ne se réduisent pas, non plus, à des symboles chargés d'histoire rappelant les migrations vers l'Ouest et l'étonnement nostalgique des Québécois habitués à de plus

riants paysages. Elles se révèlent plutôt la représentation de deux visions du monde contradictoires, sources de tensions et de conflits dont les personnages royens, dévorés d'inquiétude, entretiennent la douleur. Toutefois, à la faveur d'expériences aussi exaltantes que brèves, ces sœurs ennemies peuvent se retrouver, le temps pour les héros de connaître un intense bonheur, une extase mystique.

Abolies alors les différences, abolis l'âge et ses repères chronologiques puisque la vieillesse et l'enfance se réunissent pour se donner la main. «La fin, le commencement? Tu en poses de ces questions. La fin, le commencement... Et si c'était la même chose au fond!» (Roy, 1967, p. 108).

NOTE

1. Nous n'envisagerons dans cet article que les œuvres appartenant aux cycles de l'Ouest et du Grand Nord.

BIBLIOGRAPHIE

- GENUIST, Monique (1991) «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)
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.
- ROY, Gabrielle (1954) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 373 p.
- _____ (1967) *La route d'Altamont*, Paris, Flammarion, 231 p.
- _____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Les Quinze, 239 p.
- _____ (1980) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
- _____ (1983) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 227 p.
- _____ (1984a) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1984b) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 p.
- _____ (1988) *Ma chère petite sœur: lettres à Bernadette 1943-1970*, Montréal, Boréal, 259 p.
- _____ (1994a) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 185 p.
- _____ (1994b) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 178 p.
- TREMBLAY, Michel (1978) *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 329 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. 323-332

La soif d'évasion chez Mélina-Éveline

ANDRÉE STÉPHAN

Université de Rennes 2 – Haute-Bretagne
Rennes (France)

Regrouper dans une étude globale portrait réel et personnage fictif peut paraître une assimilation bien arbitraire. Mais comment reconnaître la limite entre l'autobiographie sublimée, nécessairement «imprégnée de subjectivité et d'émotion», selon les termes de François Ricard dans son avertissement pour *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984a, p. 8), et les romans d'inspiration autobiographique, en rapport avec le vrai comme des variations sur un thème initial? Nous ne chercherons pas à justifier plus longtemps notre option puisqu'elle a la chance de rejoindre l'opinion de critiques avisés, de Carol J. Harvey notamment, qui conclut son examen en ces termes: «La frontière entre les récits fictifs de Gabrielle Roy et ses récits autobiographiques semble être bien floue» (Harvey, 1993, p. 251). Elle ajoute aussi: «les allusions autobiographiques du cycle manitobain sont tellement nombreuses que Christine est devenue pour beaucoup de lecteurs la réplique de Gabrielle Roy» (Harvey, 1993, p. 260).

La même synthèse est inévitable entre Mélina, mère réelle dans *La détresse et l'enchantement*, et Éveline, son double dans le cycle des récits romancés que sont *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont* et *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*. À l'aide de touches

dispersées et malgré les appellations différentes de Mélina et d'Éveline – que nous adopterons à notre tour par respect du texte –, c'est une image homogène que Gabrielle Roy nous transmet de sa mère, dont on sait bien qu'elle est soucieuse de mettre en valeur la personnalité. Nous en avons retenu le trait à nos yeux le plus saillant: la soif de l'évasion, toujours déjouée mais toujours vive, à l'instar des désirs de tous ceux de sa race.

Gabrielle Roy met maintes fois l'accent sur «ce mal du départ» (Roy, 1967, p. 167) qui a poussé tous ses frères et sœurs à l'éloignement et à l'absence: Adèle, fuyant sa vie manquée dans des postes d'institutrice de plus en plus lointains, vers l'ouest; Rodolphe, fantasque dans sa conduite et ses rêves, finalement échoué à Vancouver; Joseph, voué à une existence errante, qui passait des années sans donner de ses nouvelles; Bernadette, religieuse à la fois retranchée du monde et sauvegardant «son besoin de trotte qu'elle avait chevillé au corps» (Roy, 1984a, p. 166); Clémence, «égaré[e] sur terre» (Roy, 1984a, p. 161), fugitive et négligée; Anna, en proie à la recherche instable du bonheur et enfin partie mourir au bout du monde. Mais plus encore que tous les autres, Gabrielle éprouve l'attraction du voyage et de la découverte. Signifiante est, dans ses œuvres, la richesse du champ lexical consacré au changement, à l'errance, à la liberté, au rêve, tout cela, ressenti avec enthousiasme et remords. Et à cet appel tourmenté s'ajoute en elle le désir, ou plutôt «le commandement» (Roy, 1980, p. 246) d'écrire, qui privilégie la fiction au détriment du réel et isole l'écrivain dans sa propre recherche, «comme une malchance qui éloigne les autres [et le] sépare de presque tous» (Roy, 1980, p. 246). Beaucoup de ses réflexions traduisent le besoin de se disculper de cet abandon d'autrui, qu'elle juge tout autant fautif qu'irrépressible. «Toi aussi donc! [déplore Éveline] Toi aussi tu aurais cette maladie de famille, ce mal du départ. Quelle fatalité!» (Roy, 1967, p. 167). Mais, plus loin, cette même plainte trouve l'esquisse d'une réponse: «S'éloigner! reprend Éveline. Toute ma vie j'aurai entendu ce mot! Dans la bouche de tous mes enfants! Mais à la fin, d'où vous vient donc cette passion?» Christine alors rétorque: «Peut-être de toi» (Roy, 1967, p. 215). De nombreux motifs à résonance métaphorique reprennent, d'une œuvre à l'autre, ce *leitmotiv* de l'évasion: le jeu des échasses, par exemple, qui permet, selon la narratrice, de voir plus loin dans la plaine, ou peut-être dans l'avenir; l'explorateur La Vérendrye que Christine enfant se plaît à incarner; la volée

d'oiseaux en migration, qui attire un jour l'attention de la grand-mère Landry; le ciel maintes fois contemplé à travers une fenêtre; et mieux encore, les cartes murales de l'Ouest canadien, étalées dans le bureau du père, ou bien cette terre en Saskatchewan, longtemps sauvegardée par ses parents comme un espoir de bonheur, et que Gabrielle découvre enfin avec ravissement: «une échappée de ciel ardent, de moisson blonde et d'espace à consoler le cœur» (Roy, 1984a, p. 66). L'arbre au contraire est plusieurs fois l'image de l'élan impossible, d'un frémissement à jamais contrarié.

Sur le déclin de sa vie, Éveline se reconnaît à la fois «trotteuse» et «reste-à-la-maison» (Roy, 1967, p. 204), détectant en elle l'influence contradictoire de ses parents: d'un côté, «le bel aventurier» (Roy, 1967, p. 25), son père, entraîné par son rêve de pionnier; de l'autre, sa mère, déracinée contre son gré et obstinément fidèle aux collines du Québec et à sa maison de l'bas, deux fois refaite à l'identique à chaque étape de son exil.

Les termes «captive», «prisonnière» et «enchaînée» sont en premier lieu les attributs de Mélina-Éveline. Elle apparaît comme définitivement marquée par la vie, figée dans un personnage et un rôle obligatoirement sédentaires auxquels elle ne peut plus échapper. Cette contrainte vient sans doute d'abord de son appartenance à la petite communauté francophone de Saint-Boniface, en même temps assiégée et étouffée d'interdits. Mais elle résulte surtout du poids de ses devoirs familiaux. Aux yeux de son mari, que ses fonctions d'agent colonisateur retiennent souvent loin du foyer et confrontent aux difficultés d'adaptation de ses colons slaves, l'abri de la maison est par contraste le plus grand bonheur. Mais ses enfants, de même, ne la conçoivent que normalement attachée à la routine domestique. Elle est l'image traditionnelle de la femme vouée aux tâches ménagères, dont la moindre escapade risque d'être jugée «un grand péché»; c'est la crainte qu'elle confie au frère André dans «Les déserteuses» (Roy, 1980, p. 119). Il lui est donc impossible d'être autonome: elle n'existe pas pour elle-même et, pire encore, elle se doit d'être contente de son esclavage. Toute tentative d'affranchissement se heurte à l'hostilité d'autrui; elle lui vaut d'être blâmée comme «vagabonde» ou «instable» et lui attire l'ultime reproche: «tu aurais dû naître dans une roulotte» (Roy, 1980, p. 106). Enfin, dernière contrainte: les difficultés financières qui paralysent sa vie et ruinent ses espoirs.

Il existe aussi spontanément, chez Mélina, un certain goût de la stabilité, par besoin de sécurité. Elle apprécie les séjours à la ferme de son frère Excide parce qu'elle y retrouve la constance de la terre et les mêmes travaux «aux mêmes saisons» (Roy, 1984a, p. 189). À l'inverse, c'est pour elle un cauchemar d'imaginer ses enfants éparpillés à travers tout le Canada. Elle déplore le sort de ceux qui sont des nomades, des errants, «à la dérive au fil de la vie» (Roy, 1967, p. 141). Sa maison est un havre, la garantie du noyau familial. Durant de longues années, elle se bat pour conserver sa demeure et se leurre d'y parvenir enfin pour le salut de tous les siens: «Nous allions pouvoir sauver la maison et nous sauver tous, les égarés, les éloignés, les perdus, nous serions encore au moins une fois rassemblés pour être heureux ensemble» (Roy, 1984a, p. 142).

Mais, sur les sacrifices imposés par cette maison trop coûteuse, Gabrielle a un mot accablant: «Elle nous suçait vivants» (Roy, 1984a, p. 127). Finalement, Mélina est libérée par la vente de sa maison, «presque mystérieusement rajeunie tout à coup et prête [...] pour une autre vie plus légère, plus aérienne, presque sans attache autre que celle du cœur» (Roy, 1984a, p. 186). Éveline admet que, dans sa vie, elle s'est sentie «à l'étroit [...] ou à l'étranger» (Roy, 1967, p. 212) et, sans doute, une des meilleures images d'elle-même est celle qui nous la montre, un jour de forte chaleur, réfugiée dans sa cave et regardant le ciel par le soupirail. «Jamais, remarque la narratrice, maman n'avait abdiqué son désir de liberté» (Roy, 1984b, p. 11) et elle a, pour la définir, tout un faisceau de belles formules, évocatrices d'élan et de passion: «une créature du jour» (Roy, 1980, p. 266), «une femme d'inspiration» (Roy, 1967, p. 81), «ardente voyageuse» (Roy, 1967, p. 228), «âme capricieuse et jeune» (Roy, 1967, p. 231), «disponible au monde entier» (Roy, 1984a, p. 12).

Ce «cœur aventureux» (Roy, 1980, p. 130), que reconnaît en elle son amie, sœur Étienne, est en fait un trait congénital, transmis par tous les siens comme un héritage ou une malédiction. La grand-mère Landry, seule épargnée mais victime quand même de cet «instinct migrateur» (Roy, 1967, p. 191), ne manque pas d'en dénoncer les effets sur son entourage, qu'elle accuse d'être «des indépendants, des indifférents, des voyageurs» (Roy, 1967, p. 25) et qu'elle traite un jour de «bohémiens» et de «bandes d'inconnus» (Roy, 1967, p. 195). Cette disposition collective se révèle en particulier dans

la thématique de la marche: «nous étions tous naturellement marcheurs chez nous, aimant nous en aller au pas, le regard ici et là, l'esprit où il voulait, la pensée libre» (Roy, 1984a, p. 11). Et comment méconnaître le surnom de Roberto, neveu d'Éveline, frappé tout jeune de poliomyélite mais qui a pourtant parcouru le monde? On l'appelle «Celui-qui-marche» (Roy, 1984b, p. 79). Restent aussi vivaces et attractives dans l'esprit de Mélina-Éveline les images du long cheminement de la famille à travers la plaine, vers la terre promise. Elle mesure avec lucidité cette propension ancestrale pour le départ et le changement: «je me demande s'il y eût [*sic*] jamais gens aussi naturellement voyageurs que nous tous» (Roy, 1967, p. 148). Même l'époux de Mélina, pourtant soucieux d'une austère stabilité, a connu dans sa jeunesse des rêves de «grands projets» et de «belles réalisations» (Roy, 1984a, p. 41), et dans sa vieillesse morose, il médite encore, tourné vers l'ouest au soleil couchant, comme vers son espoir.

Pour tous, cette «frénésie d'évasion» (Roy, 1967, p. 166) a été stimulée par la misère de la vie, dont l'injustice et les rigueurs ne pouvaient que les exhorter à une précaire libération. C'est fréquemment par la terminologie négative de l'exode que l'auteur définit tous ces destins mouvants: exilés, émigrés, déportés, dépossédés, expulsés même. Mélina n'oublie pas les vicissitudes de ses ancêtres acadiens, et elle en vient à penser que sa race est désormais vouée à un éternel déracinement: «On a peut-être du sang d'errants dans les veines à force d'errer» (Roy, 1984a, p. 27). Christine en conclut qu'on est toujours dans l'attente d'autre chose au Manitoba: de l'hiver sous la canicule et de l'été pendant le froid, des promesses de l'avenir et des séductions du passé, de l'élan vers l'ouest et du repli vers l'est; enfin, une migration incessante.

Marquée d'un tel atavisme, mais régénérée par son ardeur à vivre, Mélina est elle aussi placée entre «deux portes ouvertes» (Roy, 1967, p. 66): la curiosité de l'ailleurs et la vitalité de ses souvenirs. Jusqu'à sa vieillesse, elle garde intact son désir inassouvi de découvrir la beauté et la diversité du monde, avec une préférence pour les vastes horizons de plaines ou d'eaux. On se rappelle le saisissement qui frappe Éveline lorsque, à soixante-treize ans, elle peut enfin contempler l'océan:

[...] elle regarda briller ce lointain uni, immense, sans rides, plus exaltant dans son mystère que tout ce qui l'avait saisie d'émotion pendant sa vie entière. Et

cependant, ce n'était rien; non, rien que de l'uni, de l'infini, le calme parfait.

Alors, ayant suivi son regard et lisant sur son visage l'expression du doute et de l'espérance, le petit Edwin doucement lui pinça le bras et chuchota:

– Oui, *Auntie dear*, c'est l'océan (Roy, 1984b, p. 94-95).

Mais d'autres lieux, par leur simple nom, ont pour elle une connotation charmieuse, comme les Rocheuses, ou Saint-Pierre de Rome, ou bien ces îles qui ont fasciné son frère, Honolulu, les Fiji, et mieux encore «l'île du bonheur, l'île des trésors, l'île des aventures» (Roy, 1984b, p. 13-14). C'est qu'en réalité, Mélina recherche moins la connaissance de terres nouvelles que la griserie du dépaysement, le plaisir de rompre les amarres et d'aiguiser sa «perception de la vie et des choses» (Roy, 1984a, p. 143). En chemin vers la Californie, à la fin de sa vie, Éveline éprouve encore cette impulsion de sa jeunesse: «[l]e seul fait d'être en route mettait en branle ses pensées, les dégourdissait» (Roy, 1984b, p. 17). Mais elle ne se contente pas de cette jubilation. Le voyage est, pour elle, un élan vers les autres, un mouvement de compréhension à l'égard de la communauté des hommes:

[...] Le plus beau du voyage, de tous les voyages peut-être, pensa-t-elle, ce ne sont pas les sites, les paysages, si nouveaux soient-ils, mais bien l'éternelle ressemblance des hommes, sous tous les cieux, avec leur bonté, leur douceur si touchante [...] (Roy, 1984b, p. 34)

Ce n'est pas un hasard si, au terme de son voyage vers Majorique, «le voyageur perpétuel» (Roy, 1984b, p. 71), «l'Utopiste», «le Rêveur» (Roy, 1980, p. 194), elle découvre autour de lui la paix d'une véritable arche de Noé, où se mêlent avec bonheur les races et les traditions.

Toutefois, Mélina n'a guère eu dans sa vie l'occasion de partir réellement sur les routes. À sa soif d'évasion, elle répond surtout par sa faculté à recréer le réel. Elle est ainsi dotée d'une sorte d'aptitude pour le bonheur. Gabrielle n'a pas oublié sa gaieté, ses fous rires. Au plus profond de ses soucis domestiques, elle peut soudain se laisser soulever par un «grand souffle libérateur» et parvenir à «rebondir du malheur jusqu'au plein soleil» (Roy, 1984a, p. 142). Sa «splendide imagination» (Roy, 1967, p. 171), don de famille, est une source inépuisable de confiance et de projets: «Maman était de ces pauvres qui rêvent, en sorte qu'elle eut la possession du beau bien plus que des gens qui l'ont à demeure et ne le voient guère» (Roy, 1984a, p. 12).

C'est en effet la nomenclature récurrente du rêve qui éclaire le mieux le caractère de Mélina: songe, élan, illusion, mirage, chimères... Elle a pu longtemps échapper aux contraintes de sa rude vie en se flattant ainsi de visions utopiques: «Elle était comme une belle, grande rivière, semée, tout au long de son cours, d'obstacles [...] et elle en venait à bout [...] en s'en éloignant par le rêve» (Roy, 1984a, p. 22). On pourrait sans doute retenir comme une vérité générale la phrase de Gabrielle Roy à propos de la fête chez le gouverneur, ce bal dont la perspective a tant réjoui sa mère mais qui finalement l'a évincée dans le ridicule et la déroute: «Le rêve, dans sa tête, bruissait toujours malgré tout» (Roy, 1984a, p. 100). Et elle souligne plusieurs fois que ce dynamisme des désirs était, chez sa mère, le signe d'une inépuisable jeunesse où les vues de l'esprit se font plus exaltantes que le vrai. Même au retour du fameux bal manqué, Mélina se sent encore «tout illuminée par le spectacle de la fête» (Roy, 1984a, p. 101). Il subsiste d'ailleurs dans ces pulsions quelque chose d'un peu flou, à la fois insatiable et imprécis, une exigence intérieure profonde et indéfinie, la tentation irrationnelle d'un impossible recommencement, ce qu'Éveline appelle donner sa place «à la folie» (Roy, 1967, p. 87). À la question posée un jour par son frère Majorique: «De quoi t'ennuies-tu, Éveline?», elle répond: «Je ne le sais même pas, voilà qui est bien fou, n'est-ce pas, Majorique?» (Roy, 1984b, p. 27).

Mais l'attrait de l'évasion chez Mélina-Éveline peut aussi être repli vers le passé. La petite société qui l'entoure est constituée d'émigrés qui tous gardent au cœur la nostalgie douce-amère de leur pays natal: dans *Rue Deschambault* par exemple, Mrs. O'Neill l'Irlandaise, qui s'ennuie si fort de ses «paysages de brume», de «lacs pâles» et de «prairies si mouillées» (Roy, 1980, p. 103), ou Lisa l'Italienne qui dépérit d'être privée de son soleil. Cette fidélité aux attaches ancestrales est même si tenace qu'elle devient pour ainsi dire héréditaire, comme chez le Norvégien de l'autobus vers la Californie, qui revit en esprit une existence de pêcheur qu'il n'a jamais connue:

[...] il sentait [...] comme un goût de sel sur sa langue, comme un ennui de l'océan [...] À plusieurs reprises [...] il donna de beaux détails sur des montagnes qu'il n'avait jamais vues, dont il tenait la vision de son vieux père et qu'il décrivit cependant comme si ses propres yeux s'y étaient posés, de hautes montagnes finement découpées au bord de la mer du Nord (Roy, 1984b, p. 42).

De même subsiste en Éveline le besoin de retourner vers son passé, de revivre sans cesse avec une «effarante nostalgie» (Roy, 1967, p. 147), dit Christine, l'émouvante migration de sa famille vers les plaines de l'Ouest. Mais elle garde plus encore – c'est tout le sujet de «La route d'Altamont» – une sorte de souvenir magique des petites collines du Québec, celles qui avaient été le cadre de la jeunesse de sa mère. C'est le mirage de ces collines, les plus lointaines de sa vie, quittées soixante ans plus tôt, qui lui fait trouver encore «charmantes» et «jeunes» (Roy, 1967, p. 206) les collines du Manitoba; son attachement est tel qu'elle aimerait même y envoyer Christine, comme en pèlerinage. Celle-ci mentionne avec insistance que cette séduction des paysages d'autrefois traduit le besoin profondément humain «de donner la main à son enfance» (Roy, 1967, p. 186).

Pour s'adonner à ces réminiscences, Mélima pratique avec brio l'art de raconter. Gabrielle mentionne qu'elle a été «la Schéhérazade» (Roy, 1984a, p. 143) qui a charmé la famille, qu'elle a su «envoûter» les siens (Roy, 1984a, p. 142), tant par la fertilité de ses conjectures fantasques que par la précision de ses anecdotes quotidiennes, le récit qui a accompagné sa vie étant, bien sûr, celui du grand voyage de son enfance, depuis Saint-Alphonse-de-Rodriguez jusqu'à Saint-Léon, un souvenir sur lequel n'a cessé de jouer son imagination:

Ce vieux thème de l'arrivée des grands-parents dans l'Ouest, ç'avait [...] 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. Maintenant, je reconnaissais à peine la belle histoire de jadis qui avait enchanté mon enfance; les personnages étaient les mêmes, la route était la même, et cependant plus rien n'était comme autrefois (Roy, 1967, p. 193).

Ce don du récit devient un encouragement mutuel. Il stimule l'imagination des auditeurs et les engage à leur tour à raconter leurs propres souvenirs. Au cours du voyage vers la Californie, les passagers succèdent à Éveline pour décrire eux aussi les images de leur passé et, à leur suite, elle se laisse aller aux délices du dépaysement dans une vision quasi proche des côtes de Norvège, des quais de la Seine ou des beautés de Vienne. Ces évocations composites parviennent à suppléer aux voyages impossibles et à créer des liens de sympathie. C'est le bel exemple des ouvriers saisonniers réunis chez l'oncle Cléophas, «émigrés

de toutes sortes», dit Christine, et «conteurs-nés» qui, le soir venu, tâchaient «de se communiquer quelque chose d'unique en chacun d'eux et qui les rapprochait» (Roy, 1967, p. 192).

Le meilleur condensé qu'ait pu donner Gabrielle Roy sur les facultés d'évasion de sa mère est sans doute la nouvelle intitulée «Les déserteuses». Tout y est, de sa servitude et de son indépendance. Nous mettrons seulement l'accent sur la partie finale. On sait que, lorsque naît dans son esprit un projet d'escapade, Éveline est entourée d'un vol de mouettes sur le pont Provencher et, dans la première demi-page, cinq fois sont employés les termes «libre» et «liberté». Au cours du voyage, Éveline va rajeunir et, sur les bords du Saint-Laurent, elle peut encore contempler des mouettes. Mais le retour la fait vieillir de nouveau et, sur le pont Provencher, il n'y a plus d'oiseaux. Une fois à la maison pourtant, elle a le talent de redonner vie à son périple devant la famille assemblée. Même son mari, d'abord hostile, se laisse entraîner par la conteuse; alors, sous le charme des mots, réapparaît le signe des mouettes:

Papa eut une larme à l'œil, qu'il oublia d'essuyer. Timidement, il demanda d'autres détails [...] Et maman les lui donna vrais et touchants. Sur son visage, les souvenirs étaient comme des oiseaux en plein vol (Roy, 1980, p. 138).

Mais cette imagination si fertile s'est quand même altérée chez Mélina, du fait de l'âge, des déceptions et des chagrins. Le miroitement de ses rêves s'est éteint; elle tend à n'y plus voir que leurres et nostalgie. Il est symptomatique que ce pont Provencher, si souvent franchi dans l'allégresse de projets heureux, elle l'ait toujours retraversé «en pauvre» (Roy, 1984a, p. 16), frustrée et humiliée. Tant de rêves inassouvis ne peuvent que lui laisser l'impression d'avoir manqué son existence. Éveline en fait un jour l'aveu:

[...] Jeune, sais-tu que j'ai ardemment désiré étudier, apprendre, voyager, me hausser du mieux possible... Mais je [...] n'ai pas eu beaucoup de temps pour moi-même. Quelquefois encore je rêve à quelqu'un d'infiniment mieux que moi que j'aurais pu être... Une musicienne, par exemple [...] (Roy, 1967, p. 212)

Et cette femme qui fut «si riche de rêves», Gabrielle Roy ne la voit plus guère, sur la fin de sa vie, que «livrée [...] à un vent d'hiver, à un vent de défaite» (Roy, 1984a, p. 191).

Mais une issue subsiste. Gabrielle porte en elle les mêmes dons que sa mère et elle est bien décidée à les faire fructifier. On peut penser que si elle dépeint avec tant de soin les élans brisés de Mélina, c'est qu'elle veut en tirer une justification de son propre destin. En quittant le Manitoba pour l'Europe, Gabrielle subit les critiques de ses sœurs, de Marie-Anna surtout, qui l'accusent de trahir les siens et de délaisser sa mère. Celle-ci, de son côté, est longtemps choquée de cette «folie de [s'] arracher du sol» (Roy, 1984a, p. 198). Mais si Gabrielle éprouve elle-même cet appel comme une désertion, elle cherche à y voir surtout une revanche. D'abord, elle compense les goûts insatisfaits de sa mère pour le voyage et la découverte des lieux célèbres, «nous en ayant parlé jusqu'à nous pousser à l'abandonner s'il le fallait, pour parcourir le monde» (Roy, 1967, p. 134). En second lieu, l'auteur redit maintes fois sa volonté de venger par sa réussite personnelle la misère endémique des siens, de tant de générations brimées, de sa mère surtout, si désireuse de trouver dans le succès de ses enfants une consolation à ses propres échecs. Pour Gabrielle, son évasion est un refus de la routine, du dessèchement, de l'enlissement où a végété sa famille. C'est un dédommagement. Enfin, en menant à bien son talent créateur, elle n'oublie pas le goût des livres qu'éprouvait sa mère, et ses dons de conteuse: «Elle m'avait enseigné le pouvoir des images, la merveille d'une chose révélée par un mot juste et tout l'amour que peut contenir une simple et belle phrase» (Roy, 1980, p. 246).

Or, dans la nouvelle intitulée «Le vieillard et l'enfant», l'auteur laisse entendre qu'on peut satisfaire ses aspirations par personne interposée. Le vieux monsieur Saint-Hilaire confie à la petite Christine son souhait révolu de revoir la plus charmante des villes, Bruges, et à l'enfant soulevée d'enthousiasme, il demande: «[Q]uand tu y seras, penseras-tu un peu que c'est moi qui t'aurai envoyée voir Bruges?» (Roy, 1967, p. 127).

Gabrielle pense à Mélina; elle est consciente d'avoir fait fructifier un don qu'elle a hérité d'elle: celui de l'évasion par l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 274 p.
- ROY, Gabrielle (1967) *La route d'Altamont*, Paris, Flammarion, 231 p.
- _____ (1980) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
- _____ (1984a) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1984b) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 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. 335-350

Les contes pour enfants de Gabrielle Roy

TATIANA ARCAND

Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

«Il me semble, écrivait Gabrielle Roy dans les «Jeux du romancier et des lecteurs», que le premier petit groupe amical a dû, sur terre, se former autour d'un conteur» (Roy, 1973, p. 267). C'est assez dire l'admiration que ressentait l'écrivain pour l'art de conter qui, en plus de donner à l'auditoire le plaisir essentiel de se laisser envoûter par le déroulement d'une histoire, permet d'instaurer la communication en créant des liens entre les humains. Rien d'étonnant, donc, que Gabrielle Roy ait entrepris de conter à son tour, en s'adressant plus particulièrement aux enfants dont elle avait déjà privilégié le rôle dans son œuvre romanesque et semi-autobiographique. Sollicitant l'imaginaire enfantin par le biais d'éléments poétiques et de parcours narratifs appropriés, elle a ainsi donné naissance à une série d'aventures à la fois humbles et singulières de divers êtres. Une étude de ces petites œuvres nous permettra de voir comment l'écrivain «crée» la magie spécifique qui caractérise le conte pour enfants tout en y évoquant les états de l'expérience quotidienne dont même l'enfance n'est pas exempte.

Il s'agit en effet de cinq textes: «Gérard le pirate», *Ma vache Bossie*, *Courte-Queue*, «L'Empereur des bois» et *L'Espagnole et la Pékinoise*. Certains de ces écrits ont été publiés à l'intention

des enfants. D'autres de la série, conçus dans un mouvement autre que celui de la littérature enfantine, contiennent néanmoins des éléments qui ne manqueraient pas d'enchanter les jeunes lecteurs. Tous ces contes, malgré leur diversité, se rattachent nettement à l'ensemble de l'œuvre royenne. Leur présentation sera donc fondée principalement sur leurs liens d'appartenance à certaines grandes œuvres de Gabrielle Roy.

Le premier de la série, intitulé «Gérard le pirate» (Roy, 1940), fait partie de la production de l'écrivain datant de l'époque où elle habitait Montréal. Il s'agit d'un écrit journalistique d'imagination, publié dans *La Revue moderne*, que l'auteur a composé parmi bien d'autres pour divertir le public hétérogène auquel s'adresse ce genre de revue populaire à grand tirage. Cet écrit appartient donc à la période préliminaire de sa carrière, période pendant laquelle elle cherche sa voie tout en sacrifiant à la mode du jour. Pourtant, nous y voyons déjà des traces de nombreux chemins que suivra l'auteur dans ses œuvres ultérieures.

Tout d'abord, «Gérard le pirate» se présente comme un conte pour enfants, le premier que Gabrielle Roy ait écrit, peut-être même sans le reconnaître comme tel. L'auteur-narratrice y relate l'expérience d'un petit garçon, rejeté par les jeunes du quartier parce qu'il n'est pas comme eux, qui cherche une façon de se faire accepter malgré son infirmité. Quel rôle peut-il jouer dans les jeux des enfants, lui qui n'a qu'une jambe? Comment peut-il se faire valoir aux yeux de ses pairs? Que doit-il faire pour intégrer le cercle social dont il est exclu? Gérard se présente comme le type «héros-enfant», devenu symboliquement le centre de l'univers dans ce conte, qui vit les problèmes de l'aliénation et de l'appartenance dans le contexte de l'enfance. À mesure qu'il évolue, cherchant des solutions à ses problèmes, ses détresses et, ultimement, ses joies deviennent celles du jeune lecteur qui, s'identifiant avec le «bon» personnage, suit ses expériences de près et affronte les difficultés avec lui. Comme il se doit dans un conte, le lecteur apprend rapidement que la détresse éprouvée par le héros n'est que transitoire: il suffit que Gérard ait recours à son imagination et qu'il soit accepté pour être heureux. Une simplification, certes, comme on en trouve dans les contes pour enfants, et qui leur transmet le message que, malgré l'adversité, une bonne vie, pleine de consolations, est à leur portée, à condition qu'ils tiennent ferme et n'esquivent

pas le combat. Dans le dénouement de ce conte, tout sera réglé au mieux: le petit héros échappera au moins partiellement à son destin, et la bonté deviendra à la portée de tous.

Ainsi, toute l'histoire de «Gérard le pirate» se fait sur un double registre: celui du monde réel où vit un petit garçon, enfant-victime de la réalité sociale, et celui de l'irréel et du rêve, à la limite de la fantaisie, où nous conduit l'imagination des jeunes. En fait, c'est cette coexistence des mondes réel et imaginaire – caractéristique fondamentale des contes pour enfants – qui fait la richesse de cet écrit parce qu'elle permet une lecture à plusieurs niveaux ainsi qu'un aperçu de maints thèmes chers à Gabrielle Roy.

Premièrement, l'auteur rejette la figuration poétique du monde de l'enfance, selon laquelle cette dernière est toute innocence, pureté et simplicité, et ouvre une fenêtre sur la condition tantôt bonne, tantôt mauvaise, des enfants en général. Gérard, lui, n'a pas la vie facile. Le quartier dans lequel il vit n'est pas précisé, mais il ressemble aux quartiers populaires des grandes villes où se tient le peuple qui ne peut se permettre rien de mieux. Gérard, avec sa mère, est nouvellement arrivé dans le coin: il est de «ceux qui restaient des étrangers aux yeux de la vieille bande. Des gens qui avaient habité un meilleur quartier avant d'échouer dans la sale petite rue» (Roy, 1940, p. 38). Tous les enfants de la «bande» portent des noms de famille italiens: Bernatti, Darino, Castiliano, faisant penser à une situation de ghetto où les immigrants venus d'un même pays se regroupent pour se sentir chez eux dans un pays étranger. La laideur de l'environnement est elle-même signe de la pauvreté, le décor servant à révéler la situation économique précaire des parents et, par conséquent, des enfants qui y habitent.

Déjà marginalisé au niveau socio-économique, Gérard est en plus aliéné du groupe sur le plan personnel. Un petit garçon qui n'a qu'une jambe ne peut pas courir ni participer aux jeux comme les autres. Ce à quoi il excelle – les études, par exemple – ne le valorise guère aux yeux de la bande. Humilié à plusieurs reprises par les jeunes qui se moquent de ses excellents résultats obtenus à l'école, il prend conscience de ce que les autres appellent son infériorité et fait ainsi la connaissance d'un monde où semblent régner la mesquinerie et l'injustice.

Dans cet espace urbain peuplé d'êtres, grands et petits, qui rêvent d'y échapper, c'est l'institutrice qui, d'une part,

aidera les enfants à triompher de la misère omniprésente et, d'autre part, indiquera à Gérard la voie de l'intégration sociale. Il est significatif, d'ailleurs, que Gabrielle Roy nous montre l'institutrice, Miss Evans, enseignant non les mathématiques ou le français, mais l'histoire et la géographie, matières aptes à promouvoir une prise de conscience de la communauté des hommes. C'est donc au cours d'une leçon de géographie que l'institutrice fixe la pointe de son crayon sur un point minuscule de sa carte géographique pour montrer Singapour et réveille ainsi chez les élèves le désir de s'y rendre par radeau. À partir de ce moment, les enfants, se livrant au jeu, ne pensent qu'à vivre dans cet autre monde où ils passent leur temps à construire le radeau qui les amènera dans ce pays lointain. Gérard, de son côté, ne fait que songer à la façon dont il pourrait les rejoindre. Cet élan de fantaisie, fondé sur l'initiative de l'institutrice, est très riche de sens. D'une part, il représente les besoins de fantaisie de l'enfant qui trouve tout à fait naturel de se créer un monde en dehors des contraintes de la vie quotidienne où il peut s'accorder libre jeu. Mais il s'agit aussi, dans cet élan de fantaisie, de la conception qu'a Gabrielle Roy du processus créateur. C'est que l'acte créateur se manifeste chez l'être humain dans les gestes les plus simples. Même l'enfant possède une perception intuitive de l'acte; par le biais des jeux qu'il mène, il s'initie lui aussi aux mystères de la création.

Le rôle de l'institutrice revêt toute une importance. Déjà, par le biais d'une simple leçon de géographie offerte aux enfants, Miss Evans a ouvert une porte qui leur permettait de triompher, ne serait-ce que ponctuellement, de leur misère quotidienne et leur a rendu l'espoir d'un avenir meilleur en faisant miroiter à leurs yeux la possibilité d'une conquête des espaces lointains. Elle sera en plus tout à fait attentive et sensible au dilemme d'aliénation de Gérard, qu'elle s'évertuera à résoudre d'une façon subtile en faisant appel à l'imagination des enfants. À un moment où les élèves sont particulièrement inattentifs, Miss Evans leur propose d'écouter la lecture d'un chapitre de *La chasse au trésor* de Stevenson. À mesure qu'elle lit, les élèves font la connaissance du pirate Long John Silver, avec sa jambe gauche amputée au-dessous de la hanche, et, du même coup, refont la connaissance de Gérard à qui son handicap conférera dorénavant une grande valeur aux yeux de la bande. Car ce ne sera plus Gérard l'infirme, mais Gérard le pirate, le

seul du groupe qui ressemble au personnage du roman et dont on aurait donc besoin pour explorer les mers lointaines. Le soir même, la gloire de Gérard le pirate aura gagné tout le quartier. Grâce à l'intervention de l'institutrice, les divisions créatrices de solitude ont été abattues, et une forme de vie sociale fondée sur la participation et l'égalité a été rétablie.

La leçon proférée ici par l'auteur, c'est que l'école constitue l'espoir. Elle est la seule échappatoire, dira l'institutrice à Médéric dans *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1993a). Les enfants de «Gérard le pirate», par le biais de l'école et plus particulièrement de la lecture, en arrivent à mieux se comprendre les uns les autres, à mesure qu'ils acquièrent une connaissance du monde extérieur. Pour l'ancienne enseignante qu'était Gabrielle Roy, cette doctrine n'est pas étonnante. En fournissant aux jeunes ces biens précieux que sont l'instruction et le soutien moral, l'école devient un moyen d'intégration à la société.

Bien malin celui qui, lisant «Gérard le pirate», aurait pu prévoir *Ces enfants de ma vie*. Pourtant, quand on les considère selon les rapports qu'elles entretiennent, ces œuvres semblent bel et bien appartenir à une même lignée de recherche, la seconde étant annoncée et comme attendue par celle qui la précède. Car de nombreux éléments dont le recueil *Ces enfants de ma vie* est marqué se retrouvent en germe dans le conte. Déjà, un climat de profonde sympathie y règne: l'attention est portée aux êtres plutôt qu'aux concepts, la tendresse enveloppe les plus humbles, et une foi inébranlable en l'être humain se révèle. Déjà, l'institutrice, remplie de compassion pour les êtres dont elle a charge, exerce un empire considérable sur les destins qui lui sont confiés. Déjà, les ombres au tableau de l'enfance sont mises en évidence, la détresse de Gérard servant à montrer la fragilité du bonheur de l'enfant, le cadre de vie des enfants immigrants ou autres faisant ressortir la condition économique de familles pauvres ou d'enfants d'une mère seule. L'intérêt que porte Gabrielle Roy à la vie des enfants et à leur psychologie se manifeste pour la première fois dans ce conte, mais ressurgira plus d'une fois au cours de sa carrière pour atteindre son point culminant dans *Ces enfants de ma vie*, œuvre que «Gérard le pirate» préfigure.

En opposition à «Gérard le pirate» qui fut conçu de prime abord comme nouvelle à sujet sentimental pour une revue, *Ma vache Bossie* se présente comme le premier conte de Gabrielle

Roy pour enfants qui fut publié comme tel en 1976. Mais il ne fut pas conçu ainsi. En réalité, les antécédents de ce texte remontent jusqu'aux années où l'auteur écrivait le recueil *Rue Deschambault* (Roy, 1993b), publié en 1955. Elle disait elle-même, dans une entrevue accordée à Paula Gilbert Lewis (1984), qu'elle avait eu l'intention, en la composant, d'inclure cette histoire dans son recueil semi-autobiographique.

Une comparaison du conte et du recueil ne fait que servir d'appui à cette intention. *Ma vache Bossie* et *Rue Deschambault* présentent tant de parallélismes que l'on ne peut les concevoir autrement que comme proches parents. D'abord, il y a l'impression nette que, comme dans le recueil de récits, l'auteur fait remonter à la surface un pan de vie passée en mettant en vedette une Christine enfant narrant à la première personne un incident qui aurait marqué sa vie à l'âge de huit ans. L'intrigue de *Ma vache Bossie*, présentée en entier par le biais de l'enfant, se déroule rue Deschambault, là où se trouvait à Saint-Boniface la maison de la famille Roy. Le père et la mère, personnages secondaires du conte, ressemblent en tous points à ceux du recueil. Sont aussi mentionnés dans l'histoire ses frère et sœurs, ainsi que la voisine au caractère difficile, madame Guilbert, qui se plaint bien fort d'avoir à subir la présence d'une vache dans la rue, mais qui n'a plus rien contre Bossie dès qu'elle peut acheter son lait, plus riche que celui du laitier, à trois cents de moins la pinte. Ce sont ainsi le maintien d'un décor analogue, la réapparition de la même galerie de personnages ainsi que l'utilisation de la même technique narrative qui nous permettent de rapprocher le conte des récits en y voyant un des pas que fait la jeune Christine dans la découverte du monde.

La question se pose alors: pourquoi Gabrielle Roy décida-t-elle après mûre réflexion d'écarter ce petit texte de son livre? Sans doute est-ce parce que l'écrit n'a pas la profondeur de cette «biographie spirituelle» (Ricard, 1975, p. 96) qu'est *Rue Deschambault*. À l'encontre des événements racontés dans ce recueil, qui se présentent comme des expériences marquantes dans l'évolution d'une conscience narrative, celui de *Ma vache Bossie* ne semble lié à aucune prise de conscience majeure ou révélation intérieure décisive. Il s'ensuit que l'auteur, trouvant l'histoire trop légère et trop humoristique en comparaison avec les autres récits de *Rue Deschambault*, choisit de le publier à part, d'abord en 1963, comme nouvelle intitulée tout simplement «Ma

vache» dans un magazine rural, *Terre et foyer*, et ensuite comme livret de littérature enfantine accompagné d'illustrations en 1976.

Pourtant, c'est justement ce côté léger et humoristique de *Ma vache Bossie* qui convient parfaitement aux jeunes lecteurs et leur offre en même temps un premier contact avec la tendresse et l'aménité qui caractérisent les écrits de Gabrielle Roy mettant en vedette les enfants. Le tout premier paragraphe, présentant une situation insolite pour dire le moins, ne peut faire autrement que surprendre le lecteur tout en l'intriguant. L'entrée en matière est directe, comme elle devrait l'être quand il s'agit d'accrocher les enfants de prime abord. Nous lisons: «Pour mes huit ans, mon père me fit un cadeau extravagant, trop grand pour mes moyens, un cadeau très encombrant: il m'acheta une vache» (Roy, 1976, p. 7). De fil en aiguille, la progression dramatique se dessine à travers des scènes extraordinaires placées pourtant dans un contexte familial des plus ordinaires. Par exemple, la petite Christine, à qui d'ailleurs revient la responsabilité de promener la vache d'un lieu à un autre à la recherche d'une bonne pâture, doit la traquer à chaque fois qu'elle se sauve, que ce soit dans les bosquets bordant la rivière Seine pendant les grandes chaleurs de l'été ou dans les rues de la ville encombrées de voitures et de tramways.

[...] j'eus l'humiliation, raconte-t-elle, de devoir la ramener à travers les autos, suivie par le petit tram jaune qui avait dû ralentir et nous harcelait de son timbre, cependant que le conducteur, de la main, me faisait signe de nous ôter du chemin, moi et Bossie (Roy, 1976, p. 19).

C'est ainsi que l'enfant, devenue vachère malgré elle, fait l'expérience de la responsabilité qui n'est pas toujours facile à assumer.

Il se lie à cette première expérience du monde réel une autre qui intéresserait le jeune lecteur tout en le divertissant: celle de l'argent. Pour la première fois de sa vie, à un âge où l'enfant commence à prendre conscience du pouvoir de l'argent, Christine fait une incursion dans le monde des finances. La situation survient inopinément et non sans être marquée de maintes touches d'humour. C'est que le plus grand tort de la vache est de donner à la famille trop de lait, au point où on ne sait plus qu'en faire. La mère, économisant le lait à l'excès et ne voulant en perdre d'aucune façon, décide d'en vendre. Pour

intéresser l'enfant au commerce – puisqu'il lui faut une laitière pour transporter le lait –, elle fait miroiter les bénéfices des transactions à ses yeux, tout en lui promettant un petit pourcentage des profits. Christine, reconnaissant que la proposition de sa mère est avantageuse, l'accepte et passe tout un hiver perdue dans des études et des calculs, d'une part, apprenant le sens des termes tels que «comptabilité» et «profits rétroactifs», d'autre part, s'enrichissant sur le papier à vue d'œil sans pourtant pouvoir toucher ses bénéfices. Même si la jeune Christine finit par acquérir quelque peu le sens des affaires, elle découvre, à sa grande déconvenue, que le profit qu'elle croyait avoir tiré de la vente du lait de Bossie a déjà été dépensé pour acheter du foin et réaménager son abri, et que sa mère n'a plus d'argent pour lui payer sa part. Son père ayant dû, de son côté, revendre la vache pour une somme d'argent de loin inférieure au prix coûtant, l'enfant est obligée d'accepter la réalité de la situation qu'elle résume d'ailleurs ainsi: «on ne tire pas du sang d'une pierre» (Roy, 1976, p. 44). En fin de compte, sa compréhension et sa générosité l'emportent: à la demande de sa mère, l'enfant l'acquitte de sa dette, ayant bel et bien appris que toutes les affaires dans lesquelles on se lance ne tournent pas automatiquement au profit.

La présence d'un animal dans le conte appelle plusieurs commentaires. Bien que *Ma vache Bossie* ne réponde pas à la définition d'un conte animalier, la vache seule ne suffisant pas ici à faire le conte, il s'en rapproche toutefois puisqu'il intègre un animal comme acteur de premier plan. Un tel choix part du préalable que les enfants aiment les animaux. En fait, il y a bien, dans l'imagination enfantine, une phase où l'animal, compagnon et complice à la fois, lui est nécessaire, car l'enfant a besoin de sentir cette complicité avec une créature qui, comme lui, est quelque peu marginale, séparée du monde humain. C'est devant la bête que l'enfant, encore retranché du monde adulte, peut reconnaître sa véritable nature et se sentir un «petit être humain».

Ainsi, comme il arrive généralement dans les contes, la recherche de soi-même qu'effectue l'enfant n'est pas réduite au contexte de la constellation familiale, mais interroge sa relation aux autres règnes, et surtout au règne animal. L'héroïne mûrit au contact des autres personnages humains du conte, mais elle mûrit aussi au contact de son compagnon animal. Les rapports

qui lie l'enfant à l'animal évoluent et se raffermissent jusqu'à ce que l'héroïne prenne conscience de la pleine valeur de son expérience. Au début, la petite fille n'est pas soulevée de joie par son cadeau, car la responsabilité qui lui revient dès l'arrivée de la vache rue Deschambault lui pèse lourd. Pourtant, si le cadeau lui a été offert, c'est qu'il lui fallait boire un meilleur lait que celui du laitier, trop maigre, et qui jamais ne l'engraisserait. La petite «ingrate» n'en tient aucun compte, cependant, maugréant contre la bête qui lui fait perdre maintes heures d'après-midi ensoleillés. Ce n'est qu'au moment où elle devient consciente de ce que Bossie peut lui rapporter financièrement qu'elle commence à accorder beaucoup plus de considération à la vache, allant jusqu'à la dorloter en lui offrant des plats de la cuisine. Mais c'est surtout la narratrice, en se remémorant – ou devrait-on dire, en imaginant – l'incident bien des années plus tard, qui insiste sur ce que lui a permis de découvrir cette expérience singulière. Nous lisons à la toute fin de l'histoire: «Apparemment, nous étions tous perdants. Pourtant de cela aucun doute, Bossie rapportait...» (Roy, 1976, p. 44). En effet, Bossie a bel et bien rapporté. Car l'enfant-héroïne, par le biais de son compagnon animal, a beaucoup retiré de cette aventure: en traversant certaines étapes importantes de la vie, elle a pris conscience d'elle-même, de sa force et de ses pouvoirs.

Selon cette optique, le conte de Gabrielle Roy s'apparente au conte de sagesse, présent surtout dans les cultures orientales, qui, venant ponctuer certains événements de la vie familiale ou communautaire, vise à orchestrer les rapports de l'être humain avec lui-même et avec autrui. En présentant l'histoire d'une enfant qui doit évoluer bon gré mal gré dans une situation inhabituelle et qui finit par beaucoup ajouter à son savoir de la vie et des êtres humains, le conte, petite graine semée dans l'âme enfantine, peut être d'une grande fécondité puisqu'il offre à l'enfant une meilleure compréhension du monde dans lequel il doit graduellement se tailler une place.

Les trois derniers contes de notre série, à savoir *Courte-Queue*, «L'Empereur des bois» et *L'Espanole et la Pékinoise*, se rattachent sans équivoque à *Cet été qui chantait*, recueil publié en 1972, où Gabrielle Roy, s'inspirant des maints séjours qu'elle avait faits dans Charlevoix au nord-est de Québec, évoque un monde terrestre paradisiaque au sein d'une nature accueillante. Comme l'indique François Ricard dans la préface qui

accompagne la publication de «L'Empereur des bois» (Roy, 1984), tout semble indiquer que ce dernier ainsi que *Courte-Queue* et *L'Espagnole et la Pékinoise* avaient d'abord été conçus dans le mouvement de *Cet été qui chantait* auquel l'auteur les avait destinés. Probablement parce qu'ils ne lui semblaient pas conformes à l'esprit et à l'ordonnance générale du recueil, elle les en a ensuite écartés pour les reprendre ultérieurement sous forme de contes enfantins. *Courte-Queue* a ainsi été publié séparément sous forme de livret en 1979, alors que *L'Espagnole et la Pékinoise* n'a vu le jour qu'en 1986, à titre posthume.

Ce lien entre contes et recueil réapparaît à notre avis dans la dédicace que l'auteur a fait imprimer en tête de *Cet été qui chantait* et dont certains termes sont particulièrement significatifs à cet égard. Nous lisons: «[...] aux enfants de toutes saisons à qui je souhaite de ne jamais se lasser d'entendre raconter leur planète Terre» (Roy, 1993c, p. 7). En fait, les trois contes tout autant que les récits du recueil sont des odes consacrées aux phénomènes terrestres. Paysages, couleurs, parfums, sons, oiseaux, plantes, animaux: tous ces éléments trouvent leur place dans cette recreation de l'atmosphère et des rythmes de la nature en fête. En plus, cette dédicace s'adressant aux «enfants de toutes saisons», il nous semble que la candeur enfantine qui caractérise l'expression à la fois dans les contes et dans le recueil répond à une seule et même intention chez l'auteur. C'est en parlant à l'imaginaire enfantin qui existe en chacun de nous, qu'on soit enfant ou adulte, qu'elle pouvait, dans un monde dont tout nous montre qu'il est en mutation, nous faire voir la nécessité de réinsérer l'humain dans l'ordre naturel et de le relier à ses racines.

Des trois contes à l'étude, *Courte-Queue* et *L'Espagnole et la Pékinoise* seuls peuvent à notre avis être considérés comme de véritables contes pour enfants. Ces récits quasi féériques, rendus par le biais d'une écriture simple, dépouillée, attendrie, offrent un plaisir essentiel à l'enfant: la simple joie de se laisser envoûter par le déroulement d'une histoire et d'être «emporté» par une suite de péripéties présentées comme imaginaires. Dans ce monde enchanté, les personnages humains, avec qui le lecteur adulte aura déjà fait connaissance dans *Cet été qui chantait* – Aimé, Berthe et ses cousins –, font acte de présence mais jouent un rôle secondaire. Ce sont les aventures des bêtes qui retiennent l'attention du jeune lecteur, chaque animal possédant

son langage, sa sensibilité et sa personnalité propres. Ainsi, *Courte-Queue* incarne la tendresse maternelle au point d'adopter tous les petits chats de la ferme quand ils sont délaissés par leur mère parce qu'elle ne peut endurer d'entendre des petits chats pleurer de faim ou de chagrin. L'Espagnole, la chatte «carreauté», au caractère arrogant et à l'esprit indépendant, ne peut supporter au début la présence de la Pékinoise, chienne au caractère vif et espiègle qui vient constamment voler des morceaux du repas de la chatte. Forts de caractère, les animaux acquièrent aussi toute une importance comme meneurs du jeu auquel les personnages humains finissent par se soumettre. L'enfant qui cherche refuge auprès de ces bêtes, comme Delphine et Marinette auprès des animaux de la ferme dans *Les contes du chat perché* de Marcel Aymé, ou Médéric caressant les truites dans *Ces enfants de ma vie*, entre dans un monde où aucune obligation morale ou sociale ne peut ternir la pureté des relations affectives qui se dessinent. Si l'animal fait ainsi, c'est qu'il ne peut faire autrement. Toute entreprise s'y justifie donc de manière fondamentale et chaque action apporte à son auteur un sentiment de plénitude.

En plus, ces bêtes parlent: c'est une merveille pour l'enfant. Tout le plaisir des contes vient de ce qu'il s'y passe des choses fantastiques que l'on accepte comme naturelles. Justement, dans ces deux contes, les animaux conversent entre eux et avec les personnages humains qui les comprennent et leur répondent comme s'ils étaient eux aussi humains. L'importance accordée par l'auteur à ces dialogues à la fois dans les contes et dans le recueil *Cet été qui chantait* répond, nous semble-t-il, à l'intention qu'avait Gabrielle Roy, en composant ces récits, de saisir et de concrétiser en quelque sorte la communication entre l'homme et la nature dans une tentative de réconciliation. Il s'agit d'ailleurs de cette même communication que Colette a obstinément cherchée entre le monde des bêtes et celui des humains, toujours si proche et toujours refusée. Dans le monde de Gabrielle Roy, cependant, cette communication se réalisera dans *Cet été qui chantait*, ainsi que dans *Courte-Queue* et *L'Espagnole* et la *Pékinoise*.

Dans *Courte-Queue*, c'est l'évolution des rapports entre la chatte et Berthe qui illustre l'atteinte de l'harmonie entre l'humain et la bête. La ferme risquant d'être envahie de chatons, Berthe prend la triste résolution de faire disparaître la première

portée de Courte-Queue, malgré la grande affection que cette dernière lui porte. Courte-Queue, le cœur navré, adopte d'autres chatons qu'elle cache dans des endroits mystérieux pour les préserver du même sort. Une lutte fondée sur deux volontés fortes mais opposées gronde en sourdine tout au long du récit:

[Courte-Queue] croyait comprendre que jamais toutes deux ne verraient les choses du même œil. Pour Berthe, il pouvait apparemment y avoir trop de chats, trop de chiens, trop d'enfants de toute sorte peut-être. Tandis que dans l'esprit de Courte-Queue jamais il n'y aurait trop de petits chats. Ils étaient une bénédiction, voilà tout! (Roy, 1979)

L'hiver arrive. En dépit des grandes misères auxquelles Courte-Queue doit faire face toute seule, elle tient ferme, restant à l'écart de la maison de laquelle Berthe sort souvent pour l'appeler. Au milieu d'une tempête féroce qui risque de les ensevelir tous, la chatte ramène les sept chatons à la ferme, tout en se demandant comment elle pourrait expliquer et surtout faire comprendre à Berthe qu'on ne peut sauver un être et en laisser périr un autre. Mais ce ne sera pas nécessaire: «De toute façon, il y a des choses que seuls savent dire les yeux» (Roy, 1979). La ferme résolution de la bête finit par convaincre Berthe, contre toute raison, de garder à la ferme une portée de chatons importune. Le récit se termine ainsi sur l'évocation d'une sorte de pur jardin, un monde parfaitement accordé aux souhaits du cœur et de l'imagination, où toute coupure entre l'homme et son entourage fait place à une «amitié», à une harmonie presque absolues entre l'homme et la bête.

L'Espagnole et la Pékinoise présente une situation analogue, la naissance de la portée de la chatte finissant par rapprocher, d'abord, les deux bêtes qui ne pouvaient se rencontrer auparavant sans s'injurier et, par la suite, les bêtes avec les humains. L'adoucissement du caractère de la chatte, pendant sa grossesse, amène la Pékinoise à changer aussi le sien comme malgré elle. La remarque que se permet en ce moment la narratrice est significative: «C'est ainsi sans doute que la douceur gagne parfois sur la Terre» (Roy, 1986, p. 17). Encore plus important, cependant, la présence des chatons de l'Espagnole réveille un tel amour chez la Pékinoise, qui n'a jamais eu d'enfants, qu'elle ne tarde pas de les adopter en quelque sorte, devenant pour eux une seconde mère qui les «garde» en l'absence de leur vraie mère, leur accordant une affection inépuisable. Vient le moment

où Berthe offre un chaton à sa cousine: effrayées, les deux «mères» s'entendent pour cacher leur famille en-dessous de la galerie de la vieille maison où elles les élèvent ensemble jusqu'à ce que les chatons deviennent assez grands pour en sortir et aller jouer dehors en présence des personnages humains. La vision évoquée à la fin du conte, semblable à celle qui clôt *Courte-Queue*, est celle d'un univers calme et de joie presque parfaite, reposant sur un sentiment de confiance absolue entre bêtes et humains. Comme il arrive souvent dans les contes de fée, le rêve de voir un jour la paix régner sur terre est réalisé, et ce, grâce aux enfants qui, par leur seule présence, ont amené les «adultes», qu'ils soient animaux ou humains, à communiquer entre eux et à s'entendre. Ainsi le dit Berthe, à qui reviennent les derniers mots du conte: «Ce sont les enfants qui ont fait la paix. Un jour peut-être tous les enfants du monde se donneront la main. Et il n'y aura plus jamais de chicane» (Roy, 1986, p. 42).

Malgré cette vision utopique dont les deux contes sont marqués, ces récits ne sont pas vraiment naïfs, car l'innocence que Gabrielle Roy y peint n'est pas présentée comme un état acquis, mais comme un paradis à atteindre. Même dans ce monde quasi féerique où les animaux mènent leur propre jeu et finissent par convaincre les humains du bien-fondé de leur comportement, l'inquiétude, la mésestime, la tristesse et le chagrin existent, nous rappelant dans ce sens ce que visait à exprimer Colette dans les *Dialogues de bêtes*: toutes les créatures s'en vont du même pas d'aveugle, avec les mêmes besoins et les mêmes souffrances, vers des fins incertaines. Le monde des animaux, tel que l'évoquent Colette, et Gabrielle Roy à son tour, est en fait un monde «humanisé», dans le sens où ce qui se passe à leur niveau est conforme à des choses qui se passent aussi dans la vie humaine. Le mal existe donc en tant que principe à partir duquel s'élabore cette vision du paradis où vient régner le bonheur, et il faut le combattre pour que la méfiance et la souffrance cèdent leur place à un courant d'affection et de fraternité qui circule parmi tous ces êtres et leur permet de s'aimer les uns les autres et de se sentir en état d'intime communion.

Cette conquête du paradis ne se réalise pas, cependant, dans «L'Empereur des bois», récit esquissé vers 1970 et repris lui aussi, par la suite, à l'intention des enfants, mais qui se distingue nettement des deux autres contes par le fond et par le style. La

trame narrative elle-même se place dans un tout autre contexte: celui de la conservation des espèces terrestres. Le troupeau des caribous diminuant sans cesse, le gouvernement a pris les grands moyens pour les sauver. Un superbe caribou – l'empereur du titre – a été capturé et enfermé dans un énorme enclos avec maintes biches pour qu'ils refassent la famille sans crainte des chasseurs. Le troupeau, à l'abri de tout danger et ayant l'eau et la nourriture en abondance, pousse à merveille. Les biches, occupées de leurs jeunes, et les jeunes eux-mêmes, nés en captivité, n'en souffrent pas trop. Mais le grand mâle aspire à être libre. L'auteur, partie en excursion avec quelques amis pour rendre visite à l'empereur, est présente le jour où deux jeunes caribous sont relâchés pour repeupler le pays. Dans la toute dernière scène du récit, l'empereur, les voyant partir, fait retentir un long brame pour demander à ses enfants des nouvelles de la liberté qu'ils viennent tout juste de découvrir mais qui lui est depuis trop longtemps interdite.

En fait, nous retrouvons ici un thème philosophique, la perte de la liberté, déjà traité sous forme de conte pour enfants par d'autres écrivains, entre autres par Alphonse Daudet dans son récit intitulé «La chèvre de monsieur Séguin». Une distinction s'impose, cependant. Daudet a recours à toute une affabulation pour intéresser les enfants au récit, ce qui leur permet de pénétrer dans cet autre monde où les animaux ont chacun leur personnalité et créent leur propre destinée par leurs actions. «L'Empereur des bois» ne permet pas ce départ hors des contraintes du vécu. Le récit de Gabrielle Roy reste nettement axé sur le réel de l'expérience quotidienne: l'enfant qui lirait ce conte verrait l'épisode raconté se terminer par le regret, la nostalgie et la tristesse, et reconnaîtrait les contraintes et les interdits du vrai monde. Il n'y a pas d'évasion possible. L'animal, pour le bien-être de sa propre espèce, devient la victime des circonstances et le prisonnier de l'homme, soumis à des lois arbitraires et incompréhensibles. Contrairement aux dénouements de *Courte-Queue* et de *L'Espanole et la Pékinoise*, celui de «L'Empereur des bois» reste une illustration du déchirement et de la solitude. Revêtu en plus d'une langue ultra-poétique, un tel fond serait sans doute plus apprécié par le lecteur mûr, de sorte que ce «conte», en opposition aux autres, s'adresse davantage aux grands qu'aux petits.

Dans leur ensemble, les cinq contes de Gabrielle Roy frappent tout autant par leur diversité que par la richesse de

leur contenu. Curieusement, il n'y en a pas un de la série qui, à l'origine, fut destiné expressément aux jeunes lecteurs. Tous ont été conçus dans un contexte autre que celui de la littérature enfantine, même ceux qui ont été repris à l'intention des enfants. C'est pour cette raison que ces contes peuvent se lire à tant de niveaux. Semblables d'une part au rêve parce que tissés d'une multitude d'éléments imaginaires, ils jouent d'autre part sur la trame du réel, évoquant désirs et peurs, réminiscences et préoccupations quotidiennes, s'adressant par là à tous les âges. Comme d'autres illustres auteurs qui l'ont précédée – Genevoix avec son *Bestiaire enchanté*, Colette avec ses *Dialogues de bêtes* et *Histoires pour Bel-Gazou*, et Saint-Exupéry avec *Le Petit Prince* –, Gabrielle Roy ressuscite l'état d'enfance enfoui en chacun de nous pour nous amener à retrouver le bonheur de l'être réconcilié avec soi-même et avec le monde.

En fin de compte, l'image à retenir dans ce cas est celle d'une femme aux écoutes de son enfance, comme chacun de nous, mais chez qui cette voix de l'enfance parle assez haut pour se former en mots, en phrases, en récits, et avec une authenticité, une pureté telles qu'elles puissent être reconnues par les enfants eux-mêmes. Et ce dédoublement entre l'artiste qui écoute et l'enfant qui dicte devient alors poème.

BIBLIOGRAPHIE

- LEWIS, Paula Gilbert (1984) «La dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 563-576.
- RICARD, François (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 191 p.
- ROY, Gabrielle (1940) «Gérard le pirate», *La Revue moderne*, vol. 22, n° 1, p. 5, 37-39.
- (1973) «Jeux du romancier et des lecteurs», dans GAGNÉ, Marc *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, p. 263-272.
- (1976) *Ma vache Bossie*, Montréal, Leméac, 45 p. (illustrations de Louise Pomminville)
- (1979) *Courte-Queue*, Montréal, Stanké, n. p. (illustrations de François Olivier)
- (1984) «L'Empereur des bois», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 581-588.

- _____ (1986) *L'Espagnole et la Pékinoise*, Montréal, Boréal, 42 p.
(illustrations de Jean-Yves Ahern)
- _____ (1993a) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 p.
- _____ (1993b) *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, 265 p.
- _____ (1993c) *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, 169 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. 351-360

Images de l'enfance dans *Ces enfants de ma vie*

MARIE BARTOSOVA-JACK
Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

Gabrielle Roy considère *Ces enfants de ma vie*, recueil de nouvelles semi-autobiographique où elle raconte les expériences d'une jeune institutrice, comme son «œuvre de maternité». En effet, l'institutrice-narratrice de ce livre joue, pour ainsi dire, constamment le rôle d'une seconde mère de ses élèves, rôle certes exigé, dans une large mesure, par un contexte de pauvreté quasi général, mais assumé avec un amour qui, souvent, se veut passionné.

Lors de la lecture du recueil, il nous est, à maintes reprises, donné de goûter sa rare qualité. Mais, une seule fois, l'institutrice-narratrice explique son secret, c'est au moment de son départ du village dans le récit «De la truite dans l'eau glacée»:

Le temps vint de nous séparer pour toujours, moi et ces enfants que j'avais tenus près de mon âme comme s'ils eussent été les miens. Mais qu'est-ce que je dis là! Ils étaient à moi et le seraient même quand j'aurais oublié leur nom et leur visage, part de moi-même autant que je le serais d'eux-mêmes, en vertu de la plus mystérieuse force de possession qui existe et dépasse parfois le lien du sang [...] (Roy, 1993, p. 181)

Des liens tissés par un tel amour se traduisent fréquemment par des images poétiques qui vont à l'encontre d'autres images de l'enfance: images plus conventionnelles dessinées en général par la société et reprises quand même par l'institutrice-narratrice qui devra les confronter. Les images plus conventionnelles précitées, stéréotypées dans certains cas, apparaissent généralement au début du récit ou dans sa première moitié.

Dans tous les récits, le principal personnage enfantin est évoqué à travers des images descriptives (comportant souvent une part de métaphore ou de comparaison) qui l'assimilent à l'un de ses parents, à son frère ou à ses frères. Une telle assimilation ne manque pas d'être touchante: elle souligne les liens entre les membres de la même famille, liens souvent devenus plus forts à cause des épreuves de l'immigration, et notamment de la pauvreté. Ainsi, Vincenzo, cramponné à son père le jour de la rentrée, est «son image si vivante, aux mêmes yeux sombres et désolés, à l'air souffreteux» (Roy, 1993, p. 11)¹. De même, la mère du petit Clair dans «L'enfant de Noël» porte tout comme son fils un «vêtement sombre [paré] d'un col si blanc que tout à coup on ne [voit] plus que son exquise propreté» (p. 25). Ses yeux ressemblent aussi à ceux de Clair, de sorte que l'institutrice peut la reconnaître: «Les yeux étaient d'un bleu que je reconnaissais, quoique un peu plus pâle peut-être, comme délavé sous l'effet de la vie. Je lui tendis les mains [...] Sûrement, vous êtes la mère de Clair!» (p. 25). D'une façon analogue, la mère de Nil de «L'alouette» a «un doux sourire gêné, de hautes pommettes comme celles de Nil» (p. 41), le petit Émile de «La maison gardée» a les même yeux «vert et or» (p. 102) que son frère aîné André, le héros du récit qui lui sert en quelque sorte de parent et d'éducateur; les yeux de la fugitive mère métisse de Médéric sont ceux de son fils, «d'un violet ombreux plein de rêve triste sous les longs cils sombres» (p. 153).

Mais le choix de ces images, si rassurantes et émouvantes soient-elles, nous suggère aussi que l'enfant – dans bien des cas un petit adulte – partage le mal plutôt caché d'un être proche. Ne pourrait-il pas, pour cette même raison, être condamné à l'existence difficile et misérable de ce dernier? Une telle condamnation, implicite en général, éclate cependant dans le récit «Demetrioïff» dont le héros, un jeune enfant d'immigrants russes, est d'abord annoncé par les images de ses frères. Toutes les institutrices de l'école, sauf l'institutrice-narratrice elle-

même, s'accordent à dépeindre les élèves Demetrioïff comme des êtres presque identiques, ressemblant d'ailleurs à leur père brutal. Ce sont des enfants au visage brun et à l'odeur de la tannerie, enfants réputés pour leur indiscipline et leur échec scolaire. Ne serait-ce pour cette raison que l'on se contente de les appeler Demetrioïff tout court?

– Sûr et certain, reprit Gertrude, qui a vu un Demetrioïff les a tous vus. Il y en a encore deux ou trois grands qui traînent dans les classes des Frères. Seize ans... dix-sept ans... peut-être! Mettez l'un des petits à côté d'eux et c'est le même visage exactement en juste un peu moins coriace. Je n'ai jamais vu enfants sortir à ce point identiques du moule originel (Roy, 1993, p. 56).

De tels stéréotypes ont la vie dure: ils se prolongent à travers le récit, soulignant le poids d'une fatalité héréditaire et sociologique. Même l'image lumineuse des chandails rouges, portés un jour par plusieurs enfants Demetrioïff y contribue: elle ne fait que mettre davantage en relief la ressemblance indéniable entre les membres d'une tribu maudite: «Il [le rouge-clair des chandails] seyait du reste extrêmement bien aux Demetrioïff avec leurs perçants yeux noirs, leur frange de cheveux sombre et leur visage cuit» (p. 62).

Toutefois, la narratrice créera des images qui mineront peu à peu le stéréotype en présentant même les enfants infortunés sous un jour inédit. Très sensible à la vulnérabilité de l'enfance, elle ne manquera d'évoquer celle-ci, à travers des images moins descriptives déjà, telles les synecdoques «une toute petite forme» (p. 15), «la forme menue» (p. 16), «une petite silhouette» (p. 83), «des petites silhouettes, dos tassé, épaules ramassées» (p. 96). Cette même vulnérabilité sera dramatisée à travers une opposition entre, d'une part, les métaphores ou les synecdoques de la petitesse et, d'autre part, les images de l'immensité de la plaine et du ciel manitobains. On remarque cette opposition notamment dans «La maison gardée», au moment où l'institutrice «guette» l'arrivée de ses 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 dessinerait une frise légère au bas du ciel [...] 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 [...] (Roy, 1993, p. 82-83)

Le contraste entre les deux catégories d'images apparaît encore plus pathétique dans le récit final «De la truite dans l'eau glacée», au moment où l'institutrice revoit ses anciens petits élèves par la fenêtre du train; leur fragilité semble crier contre le vaste espace désigné par la métaphore «le quai de l'infini» (p. 182):

[...] Je vis ces petites silhouettes fragiles, si menues contre le ciel de là-bas, m'adresser de grands signes, plus grands qu'eux, comme à quelqu'un qui s'éloigne du rivage, et eux, sur le quai de l'infini, les frères enfants, s'amenuisaient à vue d'œil [...] (Roy, 1993, p. 182)

Les «grands signes» que les écoliers adressent à l'institutrice semblent être contaminés par l'immensité qui, tout comme l'avenir incertain et inconnu des enfants, présente un aspect à la fois auguste et terrifiant (et cela d'autant plus que l'institutrice croit avoir abandonné ses élèves). Par-delà la fragilité, les images de l'enfance précitées révèlent la fraîcheur et l'innocence des enfants qui protègent ceux-ci de diverses sortes d'usure ou de souffrance marquant la vie de leurs aînés.

Cette même idée d'innocence est communiquée d'une manière plus vivante par des images animales et végétales associées à l'enfance. Parmi celles-ci, certaines s'appliquent à l'ensemble des écoliers; en général, elles contribuent à créer une atmosphère de simplicité, de spontanéité et d'échange amical entre l'institutrice et ses élèves. Il en est ainsi dans «L'enfant de Noël», où les enfants, à la veille de Noël, «apport[ent] avec eux [en classe] la bonne odeur de petits animaux à fourrure qui rentrent du froid» (p. 27) ou dans le récit «De la truite dans l'eau glacée» où un enfant, sans le savoir, atténue le chagrin d'amour de l'institutrice par son offrande printanière de chatons de saule, évocateurs de l'innocence:

[...] Un enfant m'avait apporté un bouquet de ces chatons de saule qui n'ont jamais manqué de m'attendrir, sans doute parce que cette jeune vie végétale est la plus proche possible d'une petite vie animale à son commencement. Ne croirait-on pas, en les caressant du doigt, flatter de petits animaux profondément endormis dans leur soyeux duvet [...] (Roy, 1993, p. 174)

Toutefois, la plupart des images animales et quelques images végétales sont associées à un enfant en particulier. Relevant en général de la comparaison ou de la métaphore, elles

nous font apercevoir celui-ci pendant un bref moment. Dans ce contexte, c'est «souvent par le biais d'une comparaison animale que l'auteure fige le geste d'un personnage, révèle son attitude ou résume sa disposition» (Harvey, 1993, p. 176).

Parmi de telles images, il en existe d'anodines, résumant une habileté de l'enfant, comme le sens de l'orientation de Nil dans «L'alouette» qui se dirige, dans l'univers déroutant de son quartier sombre «avec la sûreté d'un chat» (p. 50). La plupart de celles-là, cependant, apparaissent plus significatives parce qu'elles sont nées d'une émotion, émotion trop forte, voire intolérable, et qui suscite chez l'enfant une réaction instinctive. Elles sont révélatrices de sa révolte naïve et touchante contre la réalité trop dure qui l'environne, cette révolte qui en général n'a pas de chance d'aboutir. Dans «Vincenzo», le héros du même nom, effrayé par l'école et obligé malgré tout de rester dans une salle de classe, éprouve, après le départ de son père, un désespoir indicible qui le laisse sans défense: ayant décrit son comportement instinctif, la narratrice le compare alors à «un petit chien perdu» (p. 13). Plus loin, lorsque Vincenzo aura exprimé à l'institutrice – peut-être la seule figure maternelle qu'il connaisse – son amour d'une manière tout aussi instinctive, elle le comparera à un chat: «[...] il grimpa à moi comme un chat à un arbre, s'aidant à petits coups de genoux qui m'enserrèrent les hanches, puis la taille» (p. 16). D'une façon analogue, le petit Clair de «L'enfant de Noël», tout à la joie d'avoir rendu visite à l'institutrice bien-aimée, «s'envoll[e] dans la tempête, cabri bondissant à travers la neige affolée (p. 34).

Quelquefois, ce sont l'institutrice, un autre ou d'autres personnages en général adultes qui, en présence de l'enfant, sont en proie à une forte émotion. Dans ce cas, le personnage enfantin est généralement évoqué par une métaphore animale ou végétale plutôt que par une comparaison du même type: il ne se comporte plus comme un animal ou comme une plante, mais il présente avec eux quelque profonde ressemblance qu'un personnage adulte, capable de la rapide intuition métaphorique, traduira brièvement et efficacement. Aussi, dans «L'alouette», le Principal, l'homme à l'air narquois, transformé pourtant par le chant de Nil, surnomme ce dernier «alouette» (p. 38); le mot fera fortune et sera répété par l'institutrice-narratrice tout au long du récit. De même, lors de sa visite chez les Demetrioïff, cette dernière se rend compte, à cause de l'accueil défavorable des

enfants, de l'extrême jeunesse et de la grande fragilité du benjamin, destiné à devenir son élève: d'où la métaphore «oisillon»: «on me signifiait, me semblait-il, de partir, que je n'avais rien à faire ici, que le temps d'enlever l'oisillon Demetrioïff n'était pas encore venu» (p. 66). Devenu conscient de cette même fragilité et, en outre, du rare don de calligraphie de son fils, le père Demetrioïff s'approche du tableau, «précautionneux, comme pour éviter d'effaroucher un oiseau» (p. 75).

D'une manière analogue, Médéric dans le récit «De la truite dans l'eau glacée» est à plusieurs reprises implicitement comparé à son cheval Gaspard avec lequel il partage l'indomptable passion de la liberté. Par exemple, l'institutrice-narratrice réprimande cette passion de l'écolier distrait par la métonymie suivante: «Je parie [...] que tu galopes avec Gaspard vers ce petit bois qui brûle là-bas» (p. 125). Ailleurs dans le récit, lors de l'évocation de leur visite des collines de Babcock, elle présente elle-même et Médéric, deux amoureux timides et à la fois indépendants, à travers la discrète image symbolique des deux chevaux: «je n'ai jamais si bien vu la plaine, son ampleur, sa noble tristesse, sa beauté transfigurée, que ce matin-là, en selle à côté de Médéric, nos deux chevaux tête contre tête» (p. 136). Plus loin, la naïve confiance réciproque des deux amoureux et leur désir d'attachement sont incarnés par les truites, créatures libres et dociles. Ceux-là les caressent «les yeux dans les yeux» (p. 139) en échangeant «des impressions si ressemblantes qu'elles [amènent] sur [leurs] lèvres un même sourire pareillement heureux» (p. 139). Ce sont en fait les truites qui leur permettent de vivre un moment de leur amour impossible à travers un ravissement tout érotique.

Dans «La maison gardée», l'institutrice-narratrice est profondément touchée par la fragilité du petit André qu'elle sait aux prises avec des difficultés pour ainsi dire insurmontables. Peut-être est-ce l'extrême fatigue de ce dernier qui lui inspire des images végétales plutôt qu'animales, telle cette comparaison de l'enfant endormi à une fleur fragile: «Dans le sommeil, sa tête penchée vers l'épaule, il me fit penser à une fleur ployant sur sa tige trop délicate» (p. 107).

Toutes les images précitées témoignent en faveur de la fraîcheur de l'enfant, fraîcheur qui veut dire aussi malléabilité. Celle-ci ne peut être bien exploitée que par une institutrice sensible et généreuse. Les synecdoques privilégiées de «la petite

forme» ou d'une «minuscule silhouette» sont des images d'incomplétude: il faudra compléter l'image de l'enfant qu'elles représentent. L'institutrice s'acquittera très bien de cette tâche en lui dispensant une formation scolaire essentielle et surtout, une attention toute particulière. Elle l'en estimera digne, car il possède un don; il est lui-même un don qu'elle se doit de faire fructifier.

Le don du petit Vincenzo à l'institutrice, c'est son amour passionné, révélé dès la première journée de classe, après un moment difficile dû à son indiscipline. Un tel amour s'exprime à travers une comparaison évoquant la soumission aveugle: «Il était à mes pieds comme Vendredi à ceux de son maître» (p. 16), ou une comparaison animale laissant entendre un excès d'émotion: «il grimpa à moi comme un chat à un arbre, s'aidant à petits coups de genoux qui m'enserrèrent les hanches, puis la taille» (p. 16). Mais en outre, il se reflète à la fin du récit à travers des images évoquant son regard très intense, telle la double métonymie «il s'abîma, comme on dit, à me manger des yeux» (p. 16). Ces images évoquent le don de l'amour et rien de plus. Elles apparaissent au début du recueil, comme s'il devait s'agir d'un «cadeau» à la fois nécessaire et suffisant pour la rentrée.

Dans «L'enfant de Noël», l'institutrice s'efforce d'atténuer un peu la souffrance de Clair, le «petit garçon aux mains vides» (p. 28) et tout à la fois l'élève modèle, en répétant aux enfants que «leur gentillesse envers [elle] et leur application à bien travailler [lui] étaient le plus précieux des cadeaux» (p. 19). Revêtu toujours du même costume de serge bleu marine avec un col blanc, cet enfant est donc lui-même un cadeau vivant dont la présence quotidienne est rassurante pour l'institutrice. Cette métaphore se chargera d'une nouvelle intensité au moment où Clair prendra une revanche sur sa pauvreté en allant porter un modeste présent à son institutrice à la veille de Noël. Enveloppé de plusieurs chandails et vestes, il n'aura plus forme humaine: il sera en quelque sorte un colis animé. Une fois tous ses chandails et vestes enlevés, «émerge[ra] le petit bonhomme familier dans son costume bleu comme tout neuf au col blanc fraîchement lavé et amidonné» (p. 32). Ce sera le cadeau vivant non seulement de l'élève favori mais aussi de l'enfant de Noël qui, de par sa joie, illumine d'espoir l'existence des personnes solitaires, telles l'institutrice et sa mère âgée.

Dans «L'alouette», Nil, le principal personnage enfantin, ne répand pas la joie grâce à son bonheur enfin mérité, mais grâce à son talent pour le chant. Mis à part par celui-là, il sera fréquemment évoqué par la métaphore de l'alouette, cet oiseau qui, selon les paroles du Principal, allège le cœur par son chant. C'est une image fortement valorisante: tout comme l'alouette s'élève dans le ciel en chantant, l'enfant représenté par cet oiseau peut transcender la dure réalité matérielle pour accéder à une réalité spirituelle dont il sera en mesure de donner le goût même aux vieillards et aux malades mentaux, accablés par leur difficile condition. Mais il est évident que sans sa belle voix, Nil ne serait rien: «lorsqu'il ne chantait pas, il était le dernier de la classe que l'on aurait pu prendre pour une alouette» (p. 41).

De même, Demetrioïff figurerait parmi les derniers des cancres, tout d'ailleurs comme ses frères, s'il ne possédait pas le don de l'écriture; don d'autant plus mystérieux que l'enfant ne saisit guère sa destination. Fort intrigué par un tel élève, l'institutrice-narratrice le compare à un saint anonyme, animé par une foi humble qui, telle une grâce incompréhensible, se reflète surtout dans ses yeux:

[...] Avec ses étranges yeux dont le feu noir était tourné vers l'intérieur, son visage accaparé plutôt que transfiguré, il me rappela ces pauvres petits saints anonymes des iconostases qui adorent de loin le Créateur sans même songer à lui demander de lever les yeux sur eux (Roy, 1993, p. 72).

Cette image valorisante était déjà annoncée par celle d'un petit garçon, «au milieu de l'allée lumineuse, sa tête noire découpée dans du soleil comme un visage d'icône dans son nimbe doré» (p. 65); image prédestinée, inédite, image bouleversante aussi (pour ne pas dire révolutionnaire), car elle défie – enfin! – le stéréotype Demetrioïff.

Dans «La maison gardée», l'institutrice-narratrice valorise le don de la responsabilité du petit André par des images plutôt prosaïques quoique émouvantes, tel le fragment de cette métaphore finale résumant les trop nombreuses tâches de l'enfant:

[...] Une silhouette aux minces épaules un peu projetées en avant parut, lança à la volée sur la neige le contenu d'un seau, en passa l'anse à son bras pour l'avoir libre, attrapa quelques morceaux de bois à brûler [...] (Roy, 1993, p. 112)

Mais, afin d'adoucir l'inévitable stéréotype de l'enfant accablé de graves soucis, elle complète le portrait de ce dernier par quelques touches poétiques, telle cette comparaison déjà précitée de la tête fatiguée d'André à une fleur fragile ou telle la métaphore évoquant, dans le cadre enchanteur de l'automne sur la plaine, la couleur fascinante des ses yeux : «une feuillée de printemps traversée de soleil» (p. 94).

Les dons de l'adolescent Médéric dans le récit «De la truite dans l'eau glacée» se situent, par rapport aux dons précités, dans une tout autre perspective, celle de l'osmose amoureuse, qui est toutefois loin d'être parfaite. Médéric apporte à l'institutrice le don de sa liberté, de sa jeunesse et de son timide amour adolescent, et elle, dans la mesure de ses modestes possibilités, les lui paie en retour. Ces dons appartenant à Médéric ou suscités par lui sont évoqués à travers les métaphores animales déjà citées (le cheval Gaspard, les deux chevaux, les truites), et le don réciproque de l'amour sans avenir est finalement subtilement communiqué à travers l'image allégorique d'un bouquet de fleurs «offert» à l'institutrice par la fenêtre du train en partance. C'est «un énorme bouquet des champs» (p. 184), évoquant la simplicité du jeune couple et son amour de la nature; «léger pourtant tel un papillon, à peine se tenant ensemble dans sa grâce éparpillée» (p. 184), tel l'amour adolescent en apparence inconsistent et léger; toutefois, il ne se défait pas, il s'ouvre «seulement un peu pour [...] révéler des corolles fraîches encore de leur rosée» (p. 184), tout comme Médéric n'a laissé entrevoir qu'un peu de son amour candide. La solidité momentanée de cet amour est encore soulignée par «[u]ne souple lanière d'herbe [qui] l'entourait, nouée en ruban qui l'empêchait pour un instant encore de se défaire» (p. 185). Cependant, le bouquet est périssable: il dit «le jeune été fragile» (p. 185) – le jeune et tendre amour sans espoir – «à peine est-il né qu'il commence à en mourir» (p. 185).

Gabrielle Roy, en tant qu'écrivain, se croyait élue par le destin. Un signe d'élection semble marquer aussi ses jeunes protagonistes de *Ces enfants de ma vie* que la généreuse institutrice juge digne de son dévouement exceptionnel et s'insurge donc sans cesse contre leur mauvais destin. Sa révolte se lit à travers les images poétiques de l'enfance: s'opposant aux stéréotypes qui semblent prédestiner l'enfant à l'existence pénible et monotone de leurs aînés, elle reconnaît l'innocence essentielle de

celui-là à travers les métaphores et synecdoques de la fragilité, puis les comparaisons et métaphores végétales et animales. Enfin, elle va plus loin encore en évoquant, tantôt au moyen d'une métaphore conventionnelle, telle «l'alouette», tantôt originale, telle «l'enfant de Noël – cadeau vivant», le don unique de l'enfant. Et c'est comme si, pour la seconde fois, cet enfant venait au monde.

NOTE

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1983).

BIBLIOGRAPHIE

- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.
- ROY, Gabrielle (1993) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 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. 361-378

La petite fille pas trop «sage» de Gabrielle Roy et de Monique Genuist

MARIE-DIANE CLARKE
University of Saskatchewan
Saskatoon (Saskatchewan)

Dans le cadre de cet article, nous nous proposons d'offrir l'ébauche d'une étude comparative qui visera à juxtaposer l'œuvre de Gabrielle Roy et celle de Monique Genuist, l'une de ses lectrices les plus fidèles. Il s'agira par la suite de situer la voix enfantine focalisatrice de *C'était hier, en Lorraine* de Monique Genuist par rapport à celle qui prend la parole dans deux romans de Gabrielle Roy, *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*.

À la lecture parallèle des trois romans de Monique Genuist, *Exorcismes*, *C'était hier, en Lorraine* et *Le cri du loon*, et des ouvrages royens, nous pouvons noter un certain nombre de correspondances dans le cheminement scriptural des deux romancières. Il est certes évident que l'œuvre de Gabrielle Roy a constitué une étape importante dans la vie littéraire de Monique Genuist. Rappelons effectivement que celle-ci a consacré sa thèse de doctorat à l'œuvre royenne, qu'elle a présenté plusieurs communications et publié plusieurs articles sur les romans de Gabrielle Roy. Son ouvrage critique qui date de 1966, *La création romanesque chez Gabrielle Roy*, témoigne d'un intérêt qui s'est en fait maintenu tout au long de sa carrière.

Nous pourrions d'emblée nous poser la question suivante: les tracés biographiques de Gabrielle Roy et de Monique Genuist se rejoignent-ils? À cette question, Monique Genuist souligne que sa vie n'épouse guère le cheminement royen. Certes, nous pouvons signaler leur expérience commune dans le domaine de l'enseignement; Monique Genuist ayant toutefois poursuivi une carrière pédagogique beaucoup plus longue. Il faut surtout indiquer leur amour similaire pour le théâtre qui pousse l'une à fréquenter des classes d'art dramatique à la *Guildhall School of Music and Drama* à Londres, l'autre à rédiger des articles et un livre sur le théâtre de l'absurde. Sans oublier cette grande passion pour les livres qui leur a insufflé le désir créatif. Tandis que Monique enfant s'isolait dans le grenier parental pour assouvir son goût de la rêverie livresque, craignant de se voir interdire l'accès aux pages romanesques, Gabrielle rapporte dans *Rue Deschambault*: «J'avais été l'enfant qui lit en cachette de tous» (Roy, 1980, p. 245).

Mais il faut surtout mentionner leur soif commune de l'inconnu qui transparait à travers leur univers fictif et qui les a conduites toutes les deux à traverser l'Atlantique¹. Elles partagent l'une et l'autre encore plus viscéralement le sentiment de l'exilé, la jeune Gabrielle ayant souffert par le truchement de sa mère «la nostalgie du Québec» (Genuist, 1966, p. 15) et ayant vécu elle-même l'appréhension du Canadien français et du Québécois dépossédés de son espace, appréhension dont Monique Genuist s'est certainement laissé imprégner dans le contexte de ses recherches en littérature québécoise et franco-manitobaine. Toutefois, Monique Genuist n'a-t-elle pas été confrontée au sentiment de dépossession, à la présence envahissante de l'Autre, auxquels se sont heurtés les Français assiégés de la Seconde Guerre mondiale, de cette guerre que fuit d'ailleurs Gabrielle Roy en 1939²? Mais c'est surtout en Saskatchewan, loin de sa Lorraine natale, que Monique Genuist a connu le même sentiment d'éloignement par rapport à l'espace familial qui constitue une étape indispensable dans le trajet scriptural de Gabrielle Roy. Si Monique Genuist a pu souligner que «[l']attachement à un passé dont on a été soudain coupé et la blessure laissée ouverte après la transplantation [sont] des traits importants chez bien des personnages» (Genuist, 1966, p. 15) royens, c'est précisément parce qu'elle-même en a fait l'expérience douloureuse. Comme Gabrielle Roy,

Monique Genuist se plaît ainsi à nous raconter dans ses romans les lignes fictives d'une longue histoire, celle d'une non-histoire contre laquelle se brisent les déshérités et les déracinés. Tandis que Gabrielle Roy commençait à nous en parler dans ses reportages du *Bulletin des Agriculteurs*, Monique enfant y rêvait déjà, bercée par l'appel du Grand Nord que son père lui ressasait le soir, à travers les aventures d'un Jack London. Romancières, les deux femmes ont finalement décidé de remonter dans le temps et de se remémorer leur passé, l'une au Manitoba et l'autre en France, pour mieux relater le drame vécu par certains minoritaires, entre autres francophones, dont la survie linguistique et culturelle s'avère menacée.

Parce qu'elles ont vécu l'exil, loin de leur terre natale, de leur enfance et de leur passé, les deux romancières ont su par conséquent nous dire l'appétit et le mal de vivre du pionnier d'autrefois et du nomade d'aujourd'hui³. Délaissant les malheurs de Sophie dont elle s'abreuvait adolescente, Monique Genuist devenue canadienne s'est initiée aux déboires d'Alexandre, de Sam Lee Wong et de tous ses clients «esseulés» (Roy, 1975, p. 89), de Smouillya, de Jacob, de Pete Finlinson, de Stéphan et de Martha, et de bien d'autres enfants fictifs de Gabrielle Roy; ce qui l'a amenée à revivre avec plus d'acuité les premières nostalgies de l'immigré et le sentiment douloureux de non-appartenance. Or, à rêver tout bas, avec tous ces personnages royens, de l'Orient, des Pyrénées, du Vieux-Québec, de l'Islande ou de la Pologne, assiégée de plus par ces autres voix étrangères de Gabrielle Roy, les Nick Sluzick, les Ivan Bratislovsky, Monique s'est trouvée à son tour emportée par la soif de créer son propre clan fictif d'amis perdus, de leur accorder, outre les traits de la déficience, un droit à l'existence.

Est né ainsi, sous la plume de Monique Genuist, un Bill qui, dans *Le cri du loon*, traverse «d'un bout à l'autre les pays d'En-Haut» et qui rejoint les Cris du nord de la Ronge pour fuir «la misère de ses compagnons irlandais» (Genuist, 1993b, p. 117). Après avoir compati au sort des Métis à travers les yeux du père Joseph-Marie, le capucin de *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1951), Monique Genuist a fait parler à son tour un dénommé Cliff Littlecrow qui dit souffrir de n'être plus qu'un «Grey Owl à l'envers» (Genuist, 1993b, p. 138). Si nous retrouvons chez Cliff cet appel du Nord qui séduit Pierre dans *La montagne secrète* (Roy, 1971a), il incarne aussi, à l'instar de la mère inuit de *La*

rivière sans repos (Roy, 1971b), le conflit entre les traditions amérindiennes et le monde des Blancs.

Mais cet exil de l'être périphérique s'est amplifié pour traduire chez Monique Genuist, comme chez Gabrielle Roy, le malaise de l'être errant à la poursuite d'un meilleur social ou familial impossible. L'espace fictif de Monique Genuist est ainsi marqué par l'empreinte des ombres égarées qui peuplent le monde royen: à la plainte muette du vagabond de Roy, l'être nomade condamné à une course sans fin vers la plaine «nue et solitaire» (Roy, 1975, p. 58), fait écho celle de Catherine, personnage d'*Exorcismes* qui épouse elle aussi une vie itinérante, se mourant de ne pouvoir «être dans l'instant» (Genuist, 1973, p. 95). Or, face au sentiment de l'exil, les personnages de Monique Genuist rejoignent ceux de Gabrielle Roy qui se laissent envoûter par la vision des «lieux lointains»: après Martha, chez qui les noms des villes inconnues exercent un «douloureux et captivant attrait» (Roy, 1975, p. 212), Catherine situe son vrai bonheur dans les «rares équipées et les longs voyages» (Genuist, 1973, p. 53) d'un autrefois révolu.

Mais cet attrait de l'inconnu, c'est plus particulièrement celui symbolique de l'espace auquel, pour citer Northrop Frye, ne peut échapper tout Canadien⁴. Nous assistons ainsi dans l'œuvre de Monique Genuist à une irruption d'images idylliques liées aux grands espaces de l'Ouest. Celle-ci avoue d'ailleurs avoir été fascinée par la perception de l'Ouest chez Gabrielle Roy: «C'est grâce à Gabrielle Roy que j'ai mieux compris l'Ouest», nous a-t-elle confié en septembre 1995. Elle a de plus ajouté que si elle n'était pas née dans les Prairies, elle en était toutefois amoureuse grâce aux trente-cinq ans passées en Saskatchewan. Cet envoûtement du «Nord mythique, qui attire tous les aventuriers du silence et de la solitude»⁵, Ariane, l'un des personnages féminins de Monique Genuist, l'incarne dans *Le cri du loon*: elle est celle qui se laisse séduire par le cri / *Cree* du Nord, par le «mal d'une présence [paradoxalement] silencieuse au centre de la vaste forêt bleutée de neige» (Genuist, 1993b, p. 156), d'«une présence essentielle» (Genuist, 1993b, p. 61). Nous retrouvons d'ailleurs dans *Le cri du loon* l'animisme des romans royens, cette recherche d'un absolu mythique à travers les tourments et les silences du paysage⁶.

Or, cette vision idéalisée de la nature qui s'associe à l'appel d'un au-delà mystique, confronte le personnage à celle

nostalgique de l'enfance. Car, pour reprendre les paroles de Malcom Cowley traduites par Terrance Hughes: chez l'exilé, «le pays de [l']enfance subsiste, ne serait-ce que dans [son] esprit [...]»; son image, [qu'il] port[e] de ville en ville, [lui] est indispensable» (cité dans Hughes, 1983, p. 127). Chez Gabrielle Roy, si Sam Lee Wong quitte Horizon pour s'établir à Sweet Clover, un autre village de la Saskatchewan, et non pas pour retourner en Chine, c'est précisément parce que ses «collines» de l'enfance «à peine saisissables du fond de son souvenir» (Roy, 1975, p. 65) s'étaient finalement «comme dissoutes» (Roy, 1975, p. 126) dans celles de la Saskatchewan. De même, chez l'Ariane de Monique Genuist dans *Le cri du loon*, se superposent les «paysages familiers» (Genuist, 1993b, p. 77) d'autrefois et ceux du Nord. À la silhouette de l'amant s'associe donc parallèlement celle de la mère d'Ariane: «Lui et Isa, tendres, puissants et noirs, accordés aux pulsations de la terre» (Genuist, 1993b, p. 155). Nous touchons finalement au drame symbolique de l'exilé qui, chez Monique Genuist comme chez Gabrielle Roy, évoque cet être perdu entre un lointain inaccessible et un autrefois irrécupérable qu'illustre de façon particulièrement tragique l'histoire de Jacques dans *L'île au cotonnier*⁷.

Après avoir tracé les voies parallèles des œuvres de Gabrielle Roy et de Monique Genuist, nous nous pencherons plus longuement sur l'étude comparative de certains de leurs romans: de *Rue Deschambault* et de *La route d'Altamont* d'une part, de *C'était hier, en Lorraine* d'autre part. Notons en premier lieu qu'après avoir enseigné *Rue Deschambault* en 1991, Monique Genuist a voulu imiter la structure narrative de cet ouvrage royen: comme Gabrielle Roy, elle a donc rassemblé ses nouvelles pour en constituer un roman. *C'était hier, en Lorraine* a donc ceci en commun avec *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont* de se situer à mi-chemin entre le roman et le recueil de nouvelles, mais aussi de réunir l'autobiographie et la fiction, mariage qui rappelle l'œuvre de Colette, admirée par Gabrielle Roy et lue par Monique Genuist. Toutefois, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est la vision de l'enfance et de l'enfant que privilégient Gabrielle Roy et Monique Genuist dans les ouvrages mentionnés. La redécouverte des personnages enfants de *Rue Deschambault*, de *La route d'Altamont* et de *C'était hier, en Lorraine* nous permettra précisément de faire ressortir leur rôle figuratif et d'indiquer ce qui les rapproche et les distingue.

Indiquons au départ que les deux romancières partagent l'opinion de François Mauriac pour qui «[l']enfance est le tout d'une vie, puisqu'elle nous en donne la clef» (cité dans Hesse, 1985, p. 92). «[C]'est cela la vie: retrouver son enfance», écrit Gabrielle Roy dans *La route d'Altamont* (Roy, 1969, p. 207).

Si nous confrontons le monde adulte et celui de l'enfant dans les romans de Gabrielle Roy et de Monique Genuist, nous constatons que les deux romancières exploitent l'image de l'enfant-complice vers lequel l'adulte se tourne. Christine se compare ainsi à la «fourmi de la fable» (Roy, 1980, p. 25) qui vient «au secours» de sa mère, «la cigale», en lui cédant le contenu de sa tirelire. Elle constate également que sa mère «[l']associe au but de [leur] voyage» (Roy, 1980, p. 60) vers la Saskatchewan, en lui confiant ses inquiétudes concernant le mariage de Georgianna. Elle a même le sentiment que sa mère «[lui] parl[e] assez souvent de telles idées», entre autres de son envie d'être libre, peut-être, pense-t-elle, parce que celle-ci «n'[a] personne d'autre [qu'elle] à qui les dire» (Roy, 1980, p. 99). Le parent de Monique Genuist trouve lui aussi chez l'enfant un complice, un fétiche face au danger. Nadine est ainsi utilisée comme agent d'échange qui permet de faciliter la vente illégale de sous-vêtements que pratiquent les Scherrer pendant la guerre. La petite fille est encore la pourvoyeuse de cigarettes, la médiatrice qui sert de lien entre le père fumeur et le soldat. Lorsqu'après les bombardements, monsieur Scherrer retourne chez lui pour vérifier l'état de sa maison, il prend avec lui Nadine afin de «ne pas risquer d'être pris pour un espion» (Genuist, 1993a, p. 34). La sœur de Christine, Agnès, rejoint elle aussi cette image de l'enfant-sauveur: devenant dans la perspective paternelle l'être qui détient la clef de la vie, l'ange gardien qui «f[ait] revivre [l']âme morte» (Roy, 1980, p. 160) du père après l'incendie de la colonie de Dunrea.

Pourtant, malgré cette fonction essentielle que lui accorde le parent, l'enfant se sent par moments étranger, en exil, dans le monde adulte. Aussi offre-t-il une vision plutôt négative de ce monde des grands. Pour Christine, la vie que lui promet l'adulte est celle évoquée par le surnom «Petite Misère» (Roy, 1980, p. 37) que lui impose son père à la naissance, ou par la «tarte à la rhubarbe» (Roy, 1980, p. 43), cette nourriture «indigeste» (Roy, 1980, p. 45) et «de plomb» (Roy, 1980, p. 44) que son père lui fait avaler un soir. À travers ce surnom et cette tarte, l'enfant

pressent le poids combien lourd de la vie adulte. Chez Monique Genuist, la première apparition de l'adulte est celle, significative, d'un père «au visage hâve de fantôme» qui «tire Nadine dans le froid» (Genuist, 1993a, p. 6). Or, cette apparition fantomatique nous projette dès le départ dans le climat morbide de la guerre qui constitue l'espace temporel du roman de Monique Genuist. Nadine se dit elle-même «[n]ée sous le signe de l'errance», de cette errance que préludent les descentes aux abris, et à la recherche d'une «terre qui ne soit pas d'exil» (Genuist, 1993a, p. 18). Les attentes quotidiennes du monde adulte, ses interdictions et ses restrictions, telles que nous les rapporte l'enfant, répondent précisément à cette notion d'«errance» ou de monde «indigeste». Car, pour l'enfant, l'univers adulte est surtout caractérisé par la souffrance et l'épuisement du travail quotidien. La petite Nadine éprouve ainsi de la pitié pour un père qui «a l'air usé dans ses habits de champ», qui, «le dos toujours courbé», «bine [...] pioche la terre dure» (Genuist, 1993a, p. 20).

De son observation du monde adulte, Christine remarque, quant à elle, que «toutes les grandes personnes [qu'elle a] connues [enfant] [...] paraissaient s'ennuyer» (Roy, 1980, p. 103), qu'elles imposent des tâches elles-mêmes ennuyantes. La nature des premières corvées que, toute petite, Christine doit affronter est ainsi symbolique d'un sentiment d'ennui et de futilité, reflet d'un univers stérilisant:

[...] J'avais aussi sur le cœur quelques-unes des corvées [qu'Odette] m'imposait. Sous prétexte que j'étais assez petite pour m'y glisser facilement, elle m'envoyait sous la table épousseter les grosses pattes toutes en *tournicatages*, en torsades, avec des volutes et des arabesques [...] (Roy, 1980, p. 70)

Cet ennui découle en fait, selon Christine, d'une sorte d'étiquette ménagère définie par la parole maternelle: «des repas servis à l'heure, de l'ordre dans la maison, les mêmes, toujours les mêmes choses aux mêmes heures et de jour en jour» (Roy, 1980, p. 102). Pour Christine, toutes celles qui respectent cette étiquette ne peuvent procréer que l'ennui. Elle remarque plus particulièrement qu'elle s'ennuie auprès de ses trois cousines avec qui elle passe des vacances durant une période de convalescence; car, épousant les règles d'une éducation pieuse et sévère, chacune d'elle a «toujours sa petite tâche devant elle, et,

quand la tâche [est] finie, les pauvresses s'en cherch[ent] encore une autre» (Roy, 1980, p. 52). D'où, selon Christine, le portrait uniforme des trois cousines, petites filles aux «voix pointue[s] et monocorde[s]» (Roy, 1980, p. 51) qui habitent une «maison ennuyeuse» (Roy, 1980, p. 52). Nadine répugne elle aussi d'accomplir les tâches ménagères que ses aînés tentent de lui imposer: aussi préfère-t-elle, au rôle de tante Marthe qui s'adonne aux «travaux de maison et de jardinage» (Genuist, 1993a, p. 82), celui plus marginal de tante Mélanie qui s'associe au plaisir de la lecture et de l'écriture.

Comme le laissent présager les premières corvées de l'enfance, la société adulte promet donc une existence contraignante, douloureuse et insignifiante. Alicia, la sœur de Christine, choisit la réclusion intérieure comme pour échapper à cet univers adulte où «il y a de la peine», dit-elle (Roy, 1980, p. 169). C'est d'ailleurs face à l'existence d'Alicia et à son internement psychiatrique que Christine prend conscience du caractère trompeur et cruel de ce «ils» auquel adhère le groupe parental. Il s'agit d'un «ils» qui ment en prétendant «qu'Alicia n'[a] rien» (Roy, 1980, p. 166) ou qu'elle «[est] bien soignée» (Roy, 1980, p. 172), alors qu'il l'envoie «au loin» et l'enterre «comme on enterre tous les gens» (Roy, 1980, p. 180). Christine en conclut avec amertume: «Est-ce cela l'enfance: à force de mensonges, être tenue dans un monde à l'écart?» (Roy, 1980, p. 166).

Or, ce monde adulte qui offre «si peu de vraie indépendance» selon Christine (Roy, 1980, p. 173) engendre chez l'enfant un mouvement de rébellion. Cette révolte prend la forme chez Gabrielle Roy d'un cri intérieur que pousse la petite fille face au surnom «Petite Misère» choisi par le père: «Ah non! je ne suis pas misère. Jamais je ne serai comme toi!» (Roy, 1980, p. 37). Dans *La route d'Altamont*, la jeune Christine devine d'ailleurs que «si l'on doit l'obéissance à nos parents, on la doit peut-être aussi à certains de nos désirs les plus étranges, trop vastes et lancinants» (Roy, 1969, p. 165). Face au besoin urgent d'indépendance, l'enfant repousse donc le modèle de la petite fille «sage» que le parent lui demande d'imiter. D'où un plaisir de fouiller les endroits interdits, les tiroirs de la sœur Odette, chez Gabrielle Roy, le bas d'une armoire ou un tiroir, chez Monique Genuist. Il s'agit en fait d'un geste impulsif qui reflète non seulement une soif de vivre et d'apprendre, mais aussi le refus

d'accepter le rapport hiérarchique, la fonction subalterne que le parent veut imposer à l'enfant. En outrepassant la réglementation délimitée par l'adulte, l'enfant usurpe du même coup la position de supériorité que celui-ci entend se préserver:

Les objets font exprès de se briser entre ses mains exploratrices. Sans le vouloir, elle [Nadine] découvre des tas de choses bonnes à grignoter, à sucer, mais qui sont, réalise-t-elle trop tard, interdites. Elle ne comprend pas pourquoi, puisqu'on finit bien par les manger un jour ou l'autre (Genuist, 1993a, p. 15).

La «broussaille frisée», qui sert de chevelure à Nadine et qui contraste avec les «longs cheveux lisses» (Genuist, 1993a, p. 9) de la sœur bien «trop sage» (Genuist, 1993a, p. 11), constitue de toute évidence la représentation symbolique de cette révolte intérieure. Nadine est le «sauvage cochon» (Genuist, 1993a, p. 87), «toujours sale» (Genuist, 1993a, p. 11), par opposition à la sœur «propre et soigneuse» (Genuist, 1993a, p. 9) dont se vante la mère. Le goût de l'indiscipline se retrouve dans la fascination qu'exerce sur Nadine le comportement rebelle de Pierre, le petit camarade de classe qui reçoit systématiquement de l'adulte la dénomination désobligeante de «petit voyou» et de «bon à rien» (Genuist, 1993a, p. 104). Plus jeune, c'était aussi le petit Toto, le conteur d'«histoires extraordinaires» et parfois scabreuses, pas du tout «sages», qu'elle préférait au François «bien poli, sage et gentil» (Genuist, 1993a, p. 51).

Le désir de se soustraire du milieu contraignant de l'adulte se manifeste également à travers une propension à l'évasion. André Belleau indique à cet égard que «par son obsession du départ et de l'ailleurs, l'enfant fait signe au non-dit de l'adulte, déjoue sa censure» (Belleau, 1980, p. 50). Chez Gabrielle Roy et Monique Genuist, le regard de l'enfant se tourne ainsi vers l'extérieur, hors des murs de l'interdiction et de la restriction, murs de la maison parentale. Entre autres, Christine nourrit un été le rêve irrésistible de déménager:

[...] J'étais née, j'avais grandi dans la belle et confortable maison que nous habitions toujours et que vraisemblablement nous ne quitterions pas. Pareille fixité me parut, cet été-là, d'une affreuse monotonie [...] Prendre ses meubles, ses effets, abandonner un lieu, fermer une porte pour toujours derrière soi, dire adieu à un endroit, c'était là une aventure [...]
[...]

[...] Être à la dérive au fil de la vie! Ressembler aux nomades! Errer dans le monde! [...] (Roy, 1969, p. 156-157)

Mais l'enfant subit surtout l'attrait des espaces ouverts et champêtres. La petite Christine se plaît ainsi à emprunter avec Alicia «le côté sauvage de [leur] rue» (Roy, 1980, p. 168). Quant à Nadine, elle initie son petit frère à la découverte des «blés», des «bleuets», des «coquelicots» et du «sous-bois moussu aux odeurs de terreau humide» (Genuist, 1993a, p. 89). Plus encore que les champs et les bois, c'est la rivière qui devient pour l'enfant symbole de refuge et de libération. Elle est pour Christine «secrète, sans grand danger» (Roy, 1980, p. 40), et pour Nadine l'amie à qui on peut «parle[r] à voix basse» et «confie[r] ses joies» (Genuist, 1993a, p. 62), cette «fuite illimitée sur les eaux maternelles» (Genuist, 1993a, p. 114). La rivière devient aux yeux de l'enfant un remède contre l'ennui et la monotonie du monde adulte. Chez Monique Genuist, elle traduit de façon significative l'absence de fixité: «rivière aux couleurs et à la vie changeantes selon la saison» (Genuist, 1993a, p. 61), elle est «jaune, profonde et violente aux crues du printemps, verte et glauque sous les aulnes en pluie, ou tremblante de lumière bleue d'été» (Genuist, 1993a, p. 90). Soulignons également que la contemplation des eaux débouche sur le rêve fantaisiste et mouvementé du voyage. Christine se voit «dans une haute caravelle qui atteint les mers du Sud» (Roy, 1980, p. 84), «la mer des Sargasses» et «le cap de la Bonne-Espérance [sic]» (Roy, 1980, p. 85). Nadine, par contre, s'imagine voguant vers les «frontières du nord» (Genuist, 1993a, p. 62), «sur le chaland où bat un pavillon étranger» (Genuist, 1993a, p. 61). D'ailleurs, si Nadine apprécie la compagnie de Maud ou de Pierre, c'est précisément parce que les deux camarades de classe rêvent eux aussi de partir l'une «à la découverte de la mer» pour «s'invent[er] un avenir héroïque dans des pays inexplorés» (Genuist, 1993a, p. 60), l'autre «à l'aventure sur un destroyer tout blanc, en partance vers les Amériques» (Genuist, 1993a, p. 96). L'élévation d'un ballon dans les airs éveille chez Nadine ce même rêve d'une traversée aquatique: celui de «nag[er], libre, à travers l'espace bleu qui glisse comme de l'eau» (Genuist, 1993a, p. 85-86). Autrement dit, les eaux s'associent aux sensations de légèreté et de liberté qui délivrent momentanément l'enfant de l'ennui, de cette pesanteur de «plomb» (Roy, 1980, p. 44) que procréent les normes adultes.

Assaillis par les carcans de la société adulte, l'enfant de Roy et celui de Genuist se sentent «tenu[s] dans un monde à l'écart» (Roy, 1980, p. 166). Ce qui explique sans doute l'attachement qu'ils éprouvent à l'égard de ceux qui se situent en marge de la société: ainsi les petits cancre de la classe, mais aussi les étrangers et les vieilles personnes qui subissent également les assauts des préjugés. Christine et Nadine recherchent en effet la compagnie d'un Noir: il s'agit pour l'une de Jackson, l'employé du Canadien Pacifique qui loue une chambre dans la maison de Christine, et pour l'autre d'un docteur de l'armée américaine rencontré dans la cour de récréation. Les petites filles s'engagent toutes deux à enseigner le français à leur grand protégé, situation qui leur permet de renverser les rôles maître-élève que l'institution scolaire leur impose, partant de pouvoir changer les règles du jeu oratoire. Or, l'apparition de ces étrangers ne manque pas de susciter chez les parents un mouvement de recul tout en déterrants les vieilles croyances superstitieuses et les préjugés qui déforment leur regard normatif: tandis qu'à l'arrivée de Jackson, la mère de Christine exprime un embarras que trahit un «j'aurais presque mieux aimé le voir arriver la nuit!» (Roy, 1980, p. 15), les Scherrer restent «raides et muets devant le grand homme noir à lunettes» (Genuist, 1993a, p. 43). En revanche, la perspective enfantine défie ces Noirs en les plaçant sous une lentille purificatrice: notons entre autres la blancheur de la chemise que porte l'Américain de Monique Genuist et celle des gants, du foulard et des bas qu'offre Jackson. Soigneux et propres, les deux hommes sont de plus perçus par l'enfant comme généreux, la main pleine de cadeaux. Du noir, ils virent donc étrangement au blanc; prouvant ainsi, sur le plan figuratif, leur droit à cette nature chrétienne que leur dénie le Blanc traditionnel⁸.

Le vieillard est lui aussi frappé d'ostracisme dans les deux romans. Nadine retient plus particulièrement les paroles de tante Mélanie se plaignant que neveux et nièces, pourtant n'habitant pas très loin, les «laissent tomber» (Genuist, 1993a, p. 72), elle et sa sœur Marthe. Elle apprend plus tard que tante Mélanie meurt «seule dans sa bicoque où personne n'est plus entré depuis longtemps» (Genuist, 1993a, p. 82). Madame Yègre, la Mère Champignon, vit également «complètement seule», ses enfants l'ayant «fuie» (Genuist, 1993a, p. 131). Le vieillard de *La route d'Altamont*, «toujours si seul en [sa] rue de silence» (Roy,

1969, p. 72), affronte la même situation familiale que celle de la Mère Champignon, puisque tous deux ne voient guère leur fille ou l'une de leurs filles à cause du gendre qu'ils ne peuvent souffrir.

Or, quand l'enfant tente d'explicitier son attirance pour ces vieillards, il évoque un lien pour ainsi dire instinctif entre leur destinée et la sienne. Citons les paroles de Christine à ce propos:

[...] eux, les vieillards, pourquoi auraient-ils été pareillement attirés vers moi? Ne serait-ce pas qu'il est naturel aux petites mains à peine formées, aux vieilles mains amenuisées, de se joindre? [...] (Roy, 1969, p. 68)

Ce lien qui unit les plus jeunes aux plus vieux se traduit au niveau symbolique par des traits caractériels identiques. Nous notons plus précisément chez Monique Genuist une sorte de refus partagé du modèle ordonné et soigneux que prône le parent: si Nadine est qualifiée de «sale» (Genuist, 1993a, p. 11) enfant, de «sauvage cochon» (Genuist, 1993a, p. 87), ses tantes Mélanie et Marthe sont associées au «coin de table pas très propre», au «verre [...] poisseux» (Genuist, 1993a, p. 72), au «désordre» et à la «poussière» (Genuist, 1993a, p. 83). C'est encore, de façon significative, l'enfant et la «vieille femme en guenilles du bout de la rue» qui se disputent sur la place «les beaux ronds de crottin» pour le jardin cultivé (Genuist, 1993a, p. 19). Si la société rabaisse métaphoriquement l'enfant et le vieillard au niveau excrémental, ceux-ci prennent ainsi leur revanche en exhibant une attirance inconvenante pour ce que la norme classifie au rang de l'impur.

L'enfant est de plus fasciné par l'esprit vagabond du vieillard que révèlent une imagination fertile et un talent de conteur, esprit qui rejette de toute évidence les limites normatives de la réalité sociale. Sont symptomatiques à cet égard les premiers propos qu'échangent Christine et le vieux monsieur Saint-Hilaire dans *La route d'Altamont*:

– Tu es à pied aujourd'hui?
 – Oui, à pied, parce que je vais loin.
 Il ne sembla pas le moins du monde étonné par cette logique.
 – Qui es-tu aujourd'hui? me demanda-t-il.
 Ainsi il savait déjà que je n'étais pas souvent seulement moi [...] (Roy, 1969, p. 64-65)

La petite Christine se réjouit ici d'une complicité que permet le vieillard: puisque celui-ci accepte les écarts introduits par l'enfant dans le système de raisonnement et de conventions oratoires défini par la société adulte. L'enfant de Monique Genuist recherche elle aussi chez la vieille femme cette faculté de raconter et de communiquer qu'étouffe le monde parental. Pareil au petit Toto qui lui «raconte des histoires extraordinaires» (Genuist, 1993a, p. 51) et au chenapan de Pierre qui préfère lui rapporter ses escapades ou ses rêves d'aventure que de s'appliquer aux études, la tante Mélanie se plaît à lui narrer «des histoires interminables du passé» (Genuist, 1993a, p. 75). Or, telles les histoires de l'écolier qui ne sont pour l'adulte que bavardage à bannir et à punir, celles des vieilles femmes sont reléguées au rang dévalorisant du radotage. Si madame Scherrer confie à Nadine «la corvée d'aller chercher [...] [chez la vieille Yègre] fraises, framboises, mûres, champignons», c'est précisément, dit-elle, parce qu'elle «n'a pas le temps d'écouter les radotages de la vieille» (Genuist, 1993a, p. 129). Toutefois, il ne s'agit nullement pour l'enfant de bavardage ou de radotage, mais bien de paroles distrayantes et stimulantes à travers lesquelles on peut «apprend[re] la vie» (Genuist, 1993a, p. 51).

Nous devons cependant signaler un point de divergence dans la façon dont la vieillesse est représentée chez les deux romancières. Gabrielle Roy dote les deux vieux de *Rue Deschambault* d'une nature angélique: comme le reflètent entre autres leur «jolie maison pleine de fleurs tout autour» (Roy, 1980, p. 52), petit royaume paradisiaque, ou encore la blancheur de leur pain⁹ et leur «rire sans bruit» (Roy, 1980, p. 53) – absence de paroles qui signifie ici compréhension réciproque et contentement intérieur. Par contre, les vieilles femmes de Monique Genuist acquièrent des traits physiques ou caractériels qui leur donnent une allure de sorcière et, par conséquent, les marginalisent. La Mère Champignon a ainsi le «nez fort», la «main rêche et osseuse aux ongles noirs et cassés», la bouche qui laisse échapper «une sorte de bougonnement menaçant» (Genuist, 1993a, p. 127) ou «une voix aigre» (Genuist, 1993a, p. 126). Tante Mélanie, quant à elle, a la «poitrine abondante, taille et ventre se rejoign[ant]», le «cou énorme, déformé par un goitre monstrueux» (Genuist, 1993a, p. 70). Les gestes et les paroles des deux vieilles femmes évoquent en outre l'univers et le savoir défendus selon les normes traditionnelles. Chez la Mère Champignon, les «paniers», les «guenilles», les «crochets à

vif», les «toiles d'araignée» (Genuist, 1993a, p. 127) qui pendent du plafond bas, ainsi que le jardin où tout «vient à la diable» (Genuist, 1993a, p. 128), créent une atmosphère d'alchimie et de sorcellerie. Madame Scherrer prévient d'ailleurs sa fille que la vieille Yègre «a tout d'une sorcière» (Genuist, 1993a, p. 126). Tante Mélanie rejoint elle-même le monde de la démonologie et du spiritisme puisqu'elle «aime surtout parler en abondance du péché et du Diable» (Genuist, 1993a, p. 78) et qu'«[e]lle voit les morts et parle avec eux, en particulier avec [sa] chère mère défunte» (Genuist, 1993a, p. 80). Or, l'enfant aspire à posséder le même savoir ou pouvoir prohibé: entreprenant entre autres de consulter «tous les livres de prix de sa tante» (Genuist, 1993a, p. 81).

Il est intéressant d'indiquer néanmoins que nous retrouvons chez Monique Genuist deux thématiques que Gabrielle Roy rattache au monde de la vieillesse: celles du chat et du rire. Rappelons à cet égard que Christine compare les deux vieux à «deux chats» qui «se chauff[ent] au soleil» (Roy, 1980, p. 51). Or, nous apprenons dans *C'était hier, en Lorraine* que les vieilles dames Riboudoux ont deux chats, Mistigris et Tigre, et qu'après la mort de Tante Marthe, tante Mélanie «vivot[e] seule», lisant et parlant «à ses mortes et à sa chatte» (Genuist, 1993a, p. 82). L'élément du rire est également lié à la vieillesse dans les deux romans. Ce rire que la perspective enfantine amplifie présente un caractère quasi hypnotiseur, du moins séducteur. Soulignons à ce propos l'insistance avec laquelle Christine évoque le rire des deux petits vieux: lors de sa première apparition, c'est en «riant un peu» que le petit vieux salue l'enfant; c'est toujours «en riant un peu» (Roy, 1980, p. 52) qu'une heure plus tard, il défait le nœud de la corde qui attache la barrière; Christine et le couple âgé passent en outre l'après-midi à se regarder et à «rire sans bruit» (Roy, 1980, p. 53). Quant à la perspective enfantine de Monique Genuist, elle se plaît à noter le rire de tante Mélanie tout en lui accordant une ampleur singulière: à enregistrer les «accès d'un rire inextinguible en cascadelles» (Genuist, 1993a, p. 75) qui coupent les histoires de la vieille femme, d'un «rire en cascade qui fait trembler les triples mentons se pendant dans [son] cou» (Genuist, 1993a, p. 70). Après sa mort, tante Mélanie est de même évoquée «assise sur un gros nuage rose, ri[ant]» (Genuist, 1993a, p. 83) pour avoir leurré ses neveux et nièces en léguant ses biens à la ligue anti-

alcoolique de la Croix-Bleue: «visage épanoui, yeux malicieux, de son rire qui cascade au-dessus de la ville neuve» (Genuist, 1993a, p. 83). Ce rire est de plus dédoublé par celui d'un «jouet en celluloïd», un «gros poussin jaune à lunettes» (Genuist, 1993a, p. 71):

[...] Tante Mélanie [...] en remonte le mécanisme et le repose sur l'étagère; voilà le poussin qui se met à hocher la tête et à glousser en cascades, accompagné aussitôt de tante Mélanie en écho [...] (Genuist, 1993a, p. 71)

La vieille dame semble prendre plaisir à faire poireauter ses héritiers. Elle remonte le poussin en celluloïd et, du fond de son fauteuil, roucoule de rire avec lui (Genuist, 1993a, p. 82).

Autrement dit, par opposition au rire royen qui se veut silencieux et, partant, doux et angélique, celui de Monique Genuist frôle plutôt l'hystérie de par son caractère débordant et quasi incontrôlable, rejoignant ainsi la thématique démonologique. Il s'agit sur le plan figuratif d'un rire qui marque un refus manifeste des limitations imposées par les carcans sociaux. Notons au passage que, pareils à cette hilarité que l'on remarque chez tante Mélanie, le ricanement et le «sourire de sorcière» (Genuist, 1993a, p. 137) de la Mère Champignon, qui traduisent son plaisir de priver ses enfants du droit de posséder les deux pièces d'or qu'elle offre à Nadine, évoquent métaphoriquement le même désir de braver le système traditionnel et institutionnel – entre autres, les représentants de la médecine légale dont la Mère Champignon rejette les remèdes.

Or, l'enfant participe joyeusement et pleinement à ce rire transgresseur. Nadine se laisse ainsi contaminer par le roucoulement euphorique de tante Mélanie, «ri[ant] de la voir rire» (Genuist, 1993a, p. 76) bien qu'elle ne saisisse aucunement le «pourquoi c'est drôle» (Genuist, 1993a, p. 75-76); alors que monsieur Scherrer se contente d'exhiber un «petit rire gêné et forcé» (Genuist, 1993a, p. 71). Le réseau figuratif contribue d'ailleurs à faire ressortir de façon récurrente ce lien entre l'enfant et la vieille femme, et plus particulièrement entre leur penchant anticonformiste. Nous relevons notamment la couleur jaune qui rapproche la marginalité de tante Mélanie et celle de Nadine: couleur du poussin en celluloïd que possède la première et couleur de Tigre, le chat auquel s'identifie la dernière. Pareil au poussin jaune qui brave le monde de son rire, Tigre est en effet l'«animal féroce» (Genuist, 1993a, p. 5) au poil «jaune et

hérissé comme Nadine» (Genuist, 1993a, p. 10) qui refuse de se soumettre et de s'adapter à la vie apprivoisée, réglementée, que lui promet la société humaine normative. Tigre est de plus méchant comme le rire de la Mère Champignon. Autrement dit, il incarne le double rebelle de l'enfant que la mère traite précisément de «mauvaise comme ce sale chat jaune» (Genuist, 1993a, p. 12). Le réseau thématique et figuratif unit dès lors enfant, vieille femme et chat: ce sont les *clowns* jaunes de Monique Genuist qui, à travers leur grimace outrancier, dénoncent l'oppression de la société adulte. Chez Gabrielle Roy, le chat évoque également, au niveau métaphorique, le besoin enfantin de se soustraire de l'univers policé de l'adulte: puisque s'associant aux lieux de refuge marginaux, à la maison où les deux petits vieux se reposent «comme deux chats» (Roy, 1980, p. 51) et à la petite rivière secrète, «verte comme les yeux des chats» (Roy, 1980, p. 40)¹⁰.

Dénonciateur, le regard enfantin de Gabrielle Roy et de Monique Genuist accorde ainsi aux marginaux le droit d'exister. Dans cette optique, l'œuvre royenne choisit la voie de la purification qui vise à élever l'exclu social au delà des barrières catégorisantes. La focalisation enfantine de Monique Genuist qui est celle de la révolte et de l'anticonventionnel marque également la volonté de briser ces mêmes barrières. Néanmoins, d'une vision dénonciatrice qui reste plutôt pacifique et utopique chez Gabrielle Roy, nous passons chez Monique Genuist à une vision provocatrice et activiste. Il s'agit peut-être d'une vision plus proche de la réalité enfantine que caractérisent un élan de vivre et une soif d'affirmer son individualité.

*Est-ce que le monde n'était pas un enfant?
Est-ce que nous n'étions pas au matin?...*
(Roy, 1980, p. 293)

NOTES

1. Il n'est pas sans intérêt de noter que cette attirance de l'inconnu aboutit dans *La route d'Altamont* au départ de Christine vers l'Europe, de même qu'elle aboutit, dans *C'était hier, en Lorraine*, au départ de Nadine vers le Canada.
2. Nous vous renvoyons aux premières pages de *C'était hier, en Lorraine* qui évoquent le retour d'un père qui «ne peut plus défendre la France envahie par les Allemands» (Genuist, 1993a, p. 8-9).

3. Le sentiment de l'altérité exprimé par Gabrielle Roy à travers son œuvre, et notamment dans *La détresse et l'enchantement*: «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), est évoqué de façon moins poignante dans *C'était hier, en Lorraine* de Monique Genuist. Cependant, le Jacques de *L'île au cotonnier*, roman que Monique Genuist publiera en 1996, rejoint de manière plus tragique la fragilité insurmontable de l'être périphérique royen.
4. «There would be nothing distinctive in Canadian culture at all if there were not some feeling for the immense searching distance, with the lines of communication extended to the absolute limit, which is a primary geographical fact about Canada and has no real counterpart elsewhere» (cité dans Hughes, 1983, p. 153).
5. Paroles de Monique Genuist à propos du *Cri du loon*, dans *Le panorama littéraire de l'Ouest canadien*, film documentaire réalisé par Cheryl Soulodre en 1994.
6. Tandis que Martha, personnage royen d'*Un jardin au bout du monde*, «confi[e] son âme» (Roy, 1975, p. 217) au vent et aux herbes, c'est aussi le vent qui, avec le «puissant désir de la forêt» (Genuist, 1993b, p. 129), éveille Ariane au sentiment de la vie: «Sous la paume rude du vent, les arbres reprennent vigueur; sous la peau rugueuse, la sève commence à couler» (Genuist, 1993b, p. 137).
7. Roman de Monique Genuist qui sera publié en 1996.
8. Comme le relève entre autres cette question de la mère de Christine: «Car enfin, oui ou non, demanda maman, un Nègre a-t-il une âme?» (Roy, 1980, p. 17).
9. «le plus blanc [que la petite fille] ai[t] jamais vu» (Roy, 1980, p. 53).
10. Signalons au passage que cette fascination des chats chez Gabrielle Roy et Monique Genuist aboutit chez l'une à la publication du conte *Courte-Queue* (Roy, 1979) – qui reçoit le prix du Conseil des Arts – et chez l'autre à celle, très prochaine, du conte *Paroles de chat*.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEAU, André (1980) *Le romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 155 p.
- GENUIST, Monique (1966) *La création romanesque chez Gabrielle Roy*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 174 p.
- _____ (1973) *Exorcismes*, Paris, La Pensée Universelle, 124 p.
- _____ (1993a) *C'était hier, en Lorraine*, Regina, Les Éditions Louis Riel, 137 p.

- _____ (1993b) *Le cri du loon*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 163 p.
- HESSE, M. Gutrune (1985) *Gabrielle Roy par elle-même*, Montréal, Stanké, 179 p.
- HUGHES, Terrance (1983) *Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux chemins, une recherche*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 191 p.
- ROY, Gabrielle (1951) *La Petite Poule d'Eau*, Paris, Flammarion, 236 p.
- _____ (1969) *La route d'Altamont*, Montréal, HMM, 255 p.
- _____ (1971a) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.
- _____ (1971b) *La rivière sans repos*, Montréal, Beauchemin, 315 p.
- _____ (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 217 p.
- _____ (1979) *Courte-Queue*, Montréal, Stanké, n. p. (illustrations de François Olivier)
- _____ (1980) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 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. 381-394

Gabrielle Roy: ses racines et son imaginaire

VINCENZA COSTANTINO
Universita' di Bari
Bari (Italia)

UNE LECTURE GÉO-LITTÉRAIRE

Les liens existant entre la littérature et la géographie humaine sont indéniables¹. Si l'œuvre qui présente une forte implication autobiographique est une référence obligée pour le développement d'une géographie humaniste (Tissier, 1992), une vraie autobiographie le sera sans doute davantage. C'est là la raison qui nous a poussée à choisir *La détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy comme œuvre à l'appui de notre analyse géo-littéraire.

Paysage et territorialité: voilà les deux mots-clefs empruntés à la géographie, sur lesquels nous allons tisser notre toile. Tout d'abord, nous essayerons de répondre à une première question: Gabrielle Roy, un écrivain conteur ou créateur de paysages? Nous porterons notre attention sur les paysages qui sont «entrés dans sa peau» et qui sont évoqués par une écriture fortement imprégnée d'émotion, traduisant tour à tour les relations fonctionnelles ou fusionnelles de l'écrivain avec les lieux. Gabrielle Roy était-elle une femme enracinée ou déracinée, une aventurière apatride à la recherche de ses racines et de son identité? Comment a-t-elle «construit» son espace de référence?

Comment a-t-elle réagi au sentiment d'inadéquation entre elle en tant qu'individu et son environnement / milieu immédiat? Où s'est-elle identifiée le plus avec les «lieux»? Autant de questions auxquelles nous nous attarderons dans un deuxième temps. En croisant l'imaginaire et la territorialité comme les deux pôles d'une lecture socio-spatiale, nous dégagerons ensuite les approches du «paysage-lieu» et du «territoire», c'est-à-dire les phases de territorialisation, de déterritorialisation et de reterritorialisation de l'écrivain canadien.

ROUTES ET «DÉROUTES» PAYSAGÈRES

Pour être à même de répondre à la première question, il faut s'interroger tout d'abord sur la notion de paysage telle que la géographie la suggère.

Apparu à propos de peinture à la Renaissance, le mot «paysage» désigne une catégorie majeure de la géographie, au point que certains géographes ont pu affirmer que leur discipline était la science des paysages, ou qu'elle devait nécessairement partir du paysage. Il a été l'objet de débats théoriques intenses de la géographie en général et de la géographie humaine en particulier², jusqu'à l'hypothèse assez récente de «mort du paysage» présumée (Mondada *et al.*, 1992). En réalité, il s'agit d'une notion ambiguë et problématique; son ambiguïté renvoie au trait constitutif du paysage qui désigne à la fois une portion d'espace et une manière de voir, un objet et son image, une chose et le nom de cette chose. Une apparence et une représentation: «Seule la représentation les fait paysage» (Brunet *et al.*, 1993, p. 373). Toutefois, précisément grâce à son ambiguïté constitutive et calculée, il demeure «la seule image du monde en mesure de nous restituer quelque chose de l'opacité du réel» (Farinelli, 1992, p. 78). Nous allons donc interroger le paysage comme médiation symbolique qui structure le rapport de l'individu au réel.

Dans sa vie errante, Gabrielle Roy a eu l'occasion de visiter différentes réalités paysagères, au Canada et en Europe. Dans *La détresse et l'enchantement*, des descriptions de paysages urbains alternent ainsi avec de multiples souvenirs de sites naturels parcourus tour à tour par l'habitant, usager routinier, ou par le flâneur, usager de loisir, chacun ayant sa propre perception.

Ce n'est pas seulement la vision de la beauté d'un lieu qui dénonce la présence d'un paysage. Parfois, c'est une sensation particulière ou tout un ensemble de sensations complémentaires liées à un son, ou même à un silence. D'autres fois, ce sont des parfums qui s'exhalent du visible ou même des touchers qui concourent à l'élection d'un lieu. Souvent, le paysage naît de sensations difficiles à définir, donc à classer, car elles vont au delà des référents. C'est la sphère émotionnelle qui est alors concernée. Voilà pourquoi aucune dimension sensorielle ou sentimentale ne doit être sous-estimée dans l'analyse du paysage.

1. Paysages esthétiques

Comment Gabrielle Roy restitue-t-elle la beauté du sensible?

Sans doute le regard a-t-il un rôle prioritaire pour apprécier les éléments multiples qui s'étalent dans l'espace. Le moment le plus favorable ajoute un surcroît de charme, détermine une appropriation du visible par le regard et favorise ainsi son accès à la qualité du paysage.

Par une vision d'ensemble, Gabrielle Roy restitue la beauté des lieux familiers et pourtant discernables parmi d'autres. Ainsi, les petits villages du Manitoba, «attirants», «prenaient[ils] singulièrement le cœur», «avec leur centre invariable [...] cernés d'infini et de silence. Seuls, fragiles au bout de la longue plaine rase» (Roy, 1986, p.146)³. Par un regard à vol d'oiseau, elle esquisse le pays de la Petite Poule d'Eau: «un des lieux du monde les plus enchanteurs»; «un étrange pays mi-terre, mi-eau à trois cents milles au nord de Winnipeg, une basse plaine de joncs, de lacs, de rivières» (p. 210). Par une synthèse admirable, elle donne un aperçu magnifique d'un paysage rural, «notre terre» de Saskatchewan: «une échappée de ciel ardent, de moisson blonde et d'espace à consoler le cœur» (p. 66), où elle se perd dans l'infini. Mais quelle que soit la technique adoptée, ses paysages hétérotopiques ne sont pas représentés par une parole absolue. Ils ne sont pas figés dans l'actuel ni définitifs. À travers ses descriptions reprises dans le temps interviennent parfois des évaluations apparemment contradictoires, conflictuelles comme dans une sorte de guerre de référents.

Quant aux paysages urbains, Gabrielle Roy est fascinée par eux:

[...] À Londres, comme à Paris [...] le plus beau spectacle pour moi fut toujours celui de la ville elle-même, à ses terrasses en marche le long de ses boulevards, ou, telle qu'ici, tournant, tournant, pareille à quelque inimaginable manège auquel ne manquerait aucun aspect de l'in vraisemblable humain (Roy, 1986, p. 309).

Le processus d'appropriation des lieux est le même dans les deux villes. Dépaysée, égarée à son arrivée, elle se trouve englobée dans un espace dont elle ignore toute donnée topographique: «Et enfin, en route vers la Ville lumière [*sic*]! Rue après rue, je ne voyais pourtant que de hautes façades plongées dans une obscurité sévère» (p. 251-252). Cela détermine une perception visuelle discontinue, partielle, fragmentaire d'un espace topologique dont les manques justifient le recours à un autre type de perception, à la sensation de l'imaginaire. D'une séquence à l'autre a lieu la connaissance toponymique de cet ailleurs inconnu, donc l'acceptation et l'appropriation progressive de paysages urbains, explorés à pied ou en autobus, tel cet aperçu de la place de la Concorde, «ce que Paris avait pour moi de plus précieux» (p. 285). Elle maîtrise enfin une perception globale de la ville, que ce soit Londres ou Paris, peu importe: «J'eus le sentiment que c'était à moi, l'étrangère de cœur avide, que la ville [Paris] pendant ce moment s'était livrée plutôt qu'à ses habitants au regard usé» (p. 286).

2. À l'écoute du paysage: ses «pulsations» et ses «haleines»

Le paysage n'est pas statique, il bouge, il se transforme, il respire, il palpite, il vit, il s'exprime à travers un langage allant bien au delà du visible collé à la surface. Là où «[r]ien ne s'[...]agitait, ne bruissait, ne bougeait», là où les arbres étaient «pétrifiés comme par une inexplicable attente», c'étaient des «paysages les plus morts» (p. 109). Les sons et les odeurs constituent la voix du paysage; ils sont le symptôme de sa vitalité, les responsables de ses métamorphoses. Ils peuvent susciter un paysage qui se dérobe à la vue ou même l'évoquer à travers une fonction métonymique, d'où leur intérêt. Les paysages sonores et olfactifs constituent, bien sûr, une forme de paysage inhabituelle mais non moins tentante à déchiffrer: «Les sons font retentir, trébucher un fragment du monde qui, sans ce phénomène d'écho, serait demeuré occulté, in-oui» (Sansot, 1983, p. 74).

Grâce à sa sensibilité aiguë, Gabrielle Roy ressent même les pulsations des beautés les plus humbles, les plus banales: «le

chant de la vague, celui des feuillages, celui d'un oiseau traversant l'espace» (p. 217). Des bruits lointains, «l'aboïement d'un chien, le cri d'une poulie, un chant de coq» (p. 394), facilitent la localisation d'une ferme. «Un léger clapotis» (p. 264) peut représenter le repère spatial pour un promeneur égaré. Le «drelin d'une cloche à main» (p. 47) constitue un support précieux pour évoquer un paysage estompé dans la mémoire. Les parfums des herbes aromatiques fixent l'image de la campagne anglaise (Upshire): «un fouillis de fleurs», «[u]n tenace parfum de menthe» (p. 378). Ou bien, ils soulignent la présence du terroir provençal: «L'air embaumait le thym, la sauge, le romarin» (p. 467).

Des paysages sonores et olfactifs ponctuent l'écoulement des saisons. Le «doux bruit inusité» (p. 335) du tilleul annonce le printemps londonien et contraste avec «le bruit un peu sec» (p. 334) de ses branches nues hivernales. Ils peuvent même exprimer la surexcitation de la ville, le rythme de vie de ses habitants ou certaines activités urbaines. Tel est le cas du paysage ferroviaire parisien ou bien du paysage mercantile londonien:

[...] un marché en plein air tout résonnant tôt le matin des bruits des charrettes à roues de bois apportant les légumes. À côté grouillait l'étal de morue. Les odeurs les plus délicates et les plus déplaisantes s'entremêlaient. L'on ne pouvait pas être cinq minutes sans entendre quelque bruit, la clochette fine du marchand de fleurs poussant devant lui sa voiturette pleine de couleurs les plus vives, le cri du marchand de vitres, du rétameur, du ramasseur de bouteilles. À ces cris modulés, chantés, scandés, l'orgue de Barbarie mêlait souvent sa musique dolente et, parfois, à travers le tintamarre, on croyait saisir au loin quelque son de cloche pieuse venue d'une petite église encluse quelque part entre de hauts murs [...] (Roy, 1986, p. 312-313)

Et puis, il y a le lent récitatif du vent murmuré à voix lointaine, ou encore la voix du silence, un silence qui n'est pas absence mais qui traduit l'immobilité, l'attente, le bonheur, le calme ouaté de la neige, la nuit.

3. Paysages sentimentaux

L'affectivité ou bien l'«affection paysagère» (Sansot, 1983), c'est-à-dire le sentiment d'empathie envers le monde, joue un rôle important dans l'élection d'un paysage. Lors de sa

«restitution», l'écrivain emprunte, bien sûr, ses données au discours géographique pour la mise en perspective du lieu mais, en même temps, il atteint au monde des impressions immatérielles, traduit la gamme des sentiments qui accompagnent et conditionnent la perception d'un site, les impressions subjectives ou spirituelles qui lui font accueillir ou refuser un lieu. Il figure ce qui, d'une réalité spatiale, a retenti dans son âme de spectateur mais aussi, vice versa, il transcrit ses propres projections émotionnelles sur un espace, ce qui lui permet de «créer» un paysage. L'affectivité, projetant des états d'âme sur les choses, est elle aussi constituante du paysage.

Ainsi l'écrivain ajoute-t-il aux variables qualitatives la variable quantitative, liée au sentiment du «temps» qui ponctue les rythmes biologiques de notre existence. Car, si le paysage est support naturel et reflet de sentiments, il est aussi fragment et trace d'un passé humain. Cela justifie la prolifération de paysages autour d'un même site. Chaque élément n'est en effet qu'un signifiant auquel correspond une multitude de signifiés, chacun susceptible de se modifier même en fonction de la dimension temporelle: chaque individu perçoit «son» paysage qui est lié aux états d'âme, aux motivations relationnelles ainsi qu'à la variable temporelle.

Quant à Gabrielle Roy, ses descriptions des mêmes sites, visités et revisités à divers moments de sa vie, offrent un éventail de «lectures» possibles. Sous l'effet du temps, les états d'âme de l'auteur font et défont certains paysages. Tel est le cas, par exemple, de Babcock, «la Montagne» mythique, qui avait coupé le souffle à «l'enfant exaltée»: «Pareille hauteur! Pareil élan!» (p. 47). Elle disparaît à la vue de la «voyageuse aguerrie» (p. 47) quelques années plus tard:

[...] Je me trouvais dans un tout petit coin de pays sans horizon, bouché par des amas de pierres [...] Mais de montagne, aucune! À la fin, je distinguai tout de même, entre les monceaux de pierre, une butte quelque peu sauvage [...] (Roy, 1986, p. 47)

Étant donné que le paysage constitue une totalité, un déplacement d'accent et la modification d'un élément peuvent transformer cette totalité dans sa physionomie d'ensemble (Sansot, 1983). Ainsi un changement imperceptible ou important dans un lieu, qui interrompt ou déstructure l'ordre habituel des éléments, détruit-il une certaine ambiance et apporte un

bouleversement radical dans la perception d'un paysage. La présence des réfugiés en Provence rompt l'équilibre et rend plus fort le sentiment d'incertitude. La fascination fait place à la désillusion: «il me paraissait incroyable d'avoir pu être émue à la vue d'un amandier en fleur» (p. 490).

4. «Bricolage» paysager

Revenons enfin à notre question de départ à laquelle nous avons tenté de répondre à travers nos analyses. En racontant des paysages, Gabrielle Roy crée «ses» paysages. D'ailleurs, la constitution d'un paysage exige la création, et toute création implique des transgressions par rapport au réel. Gabrielle Roy elle-même avoue que «décrire fidèlement une maison [...] une rue ou un petit bistrot [l']ennuierait mortellement» (p. 112).

Elle fait, défait, refait, tapisse, peint, fleurit ses paysages. Et voilà sa recette:

[...] Il me faut dissocier les éléments, les rassembler, en écarter, ajouter, délaissé, inventer peut-être, 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, 1986, p. 111-112)

Elle relate des «géosstructures» paysagères en les passant au crible de sa subjectivité. Elle y transpose ses angoisses ou ses espoirs, ses hiérarchies de valeurs et ses préjugés. En nous les racontant, elle nous raconte elle-même. Elle montre la liaison irréductible existant entre l'objet-paysage et le sujet-observant. Les paysages restitués vivent à travers sa peau, ses regards, ses sensations, ses émotions, ses sentiments. Ils naissent et prennent forme comme de petits tableaux, suivant les humeurs de l'artiste: une tonalité saisonnière, un élément atmosphérique ou une déchirure sentimentale traduisent ou accentuent soit la détresse soit l'enchantement paysager.

Faut-il parler simplement de création ou bien de révélation? Révélation à travers un paysage qui puisse la concerner au plus profond d'elle-même, qui reflète et matérialise les pulsions projetées sur lui et qui sont parfois de l'ordre de l'indicible ou de l'inconscient, elle et un fragment de monde étant étroitement liés. Ses créations / transgressions paysagères dénoncent l'appropriation du paysage de la part de

l'écrivain. C'est donc parmi ces transgressions paysagères, à travers cette « polysémie voluble » des éléments, qu'il faudra choisir ses paysages « vécus », là où il y a, comme le dit Sansot (1983), l'accointance de soi et d'un fragment du monde, une alliance analogique dans l'immensité de l'espace entre des destinées humaines et des fragments de l'être sensible.

PAYSAGE ET TERRITORIALITÉ

Jusqu'ici, nous avons primé un « vu » valorisé par un vécu. Laissons maintenant de côté toute jouissance esthétique et contemplative pour approfondir les effets paysagers de Gabrielle Roy, habitant-usager routinier, et venons-en au problème de sa territorialité.

Selon l'axiome de Claude Raffestin pour lequel « [t]out paysage dissimule, masque, occulte une territorialité car faute d'un langage, d'un code pour la lire, elle est indéchiffrable » (Raffestin, 1977, p. 129), il faut, pour démasquer la territorialité, tout d'abord, la définir. La territorialité est la relation à l'altérité, où l'altérité n'est plus seulement l'Autre, le semblable, mais tout ce qui est extérieur à soi-même : « Il peut s'agir autant d'une "topie", d'un lieu que d'une collectivité, d'un autre être ou encore d'un espace abstrait tel qu'un système institutionnel, etc. » (Raffestin, 1977, p. 130). Cela est traduisible par la formule H r E (Raffestin, 1981), où « H » est l'individu, le sujet en tant qu'appartenant à une collectivité, « r » une relation, et « E » l'extériorité. L'élément essentiel de ce système relationnel est le rapport avec un territoire concret, le lieu, mais aussi avec un territoire abstrait, le système socio-culturel (Costantino, 1985). Les médiateurs de base qui sous-tendent ces relations, personnelles et sociales, sont la langue et le travail.

Quelle est donc la position de Gabrielle Roy par rapport aux deux territoires ? Et encore, son territoire abstrait correspond-il toujours au territoire concret ? En d'autres termes, le système culturel qu'elle adopte correspond-il nécessairement à celui du lieu où elle vit ?

Dès le premier paragraphe de son autobiographie, le thème de fond est lancé ; elle est étrangère dans son pays : « j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure » (p. 11). Suit la description d'une promenade routinière avec sa mère. Ce n'est peut-être pas ce trajet-ci qui lui

donne la conscience de sa condition mais il schématise déjà sa longue errance existentielle. Un déplacement habituel, géographiquement banal, tel que Saint-Boniface-Winnipeg, et pourtant symbolique, représente le premier franchissement des frontières, des limites de son territoire. Au delà, c'est l'espace inconnu et hostile. C'est son *initiation* à la dimension du monde, à la grande «aventure» qui l'attend. Il lui donne la sensation de «pénétrer [...] dans le lointain» tout en restant «à deux pas seulement de chez [elle]» (p. 11).

Le pont Provencher sur la rivière Rouge symbolise le rite du *passage* d'un ici à un ailleurs; il marque la séparation géographique et sociale entre la petite ville française et la riche capitale anglaise: «De toute façon, le pont que nous avons traversé en riches, la tête pleine de projets, nous ne l'avons jamais retraversé qu'en pauvres» (p. 16). Il met en évidence la dualité dramatique existante. Ces «expéditions» lui permettent l'acquisition d'*expérience*, la connaissance du monde extérieur, l'ailleurs: Winnipeg, la grande ville tentante, et aussi celle de ses habitants, les Anglais. En tant qu'*exil* momentanée, ces déplacements entraînent malaise et dépaysement. Elle est reçue en étrangère par la grande ville «arrogante» qui se refuse à communiquer avec elle, ne parlant pas la même langue, et qui l'humilie en la traitant en immigrante: «Nous continuions à parler français [...] à voix moins haute» (p. 13).

Intimidée par le spectacle de la richesse du centre urbain, gênée par la langue, elle en revient, tel le fils prodigue, poussée par le besoin de retrouver l'ambiance du village: «Quelques pas encore, et nous étions chez nous. Nous [...] parlions dans notre langue le plus naturellement du monde, ni plus bas, ni trop haut» (p. 16). L'emploi massif du possessif traduit le besoin de retrouver, après ce «voyage» qui l'avait «secouée» (p. 17), ses propres repères, ses lieux de référence: «notre petite ville», «notre maison», «notre langue» (p. 16). Ce dépaysement trahit déjà son sentiment d'appartenance à Saint-Boniface, la petite ville manitobaine où elle a ses racines. Celle-ci figure le «lieu» de référence, le refuge où se mettre à l'abri des attaques extérieures; c'est un symbole de certitude, de réconfort, de stabilité, de repos. Ce voyage met aussi en évidence que, du point de vue relationnel, elle se situe et s'identifie avec le groupe francophone dont elle ressent déjà l'héritage et partage spontanément la culture et les traditions. Et pourtant, elle n'échappera pas au

conflit existentiel de tout Canadien français déchiré entre un territoire sentimental francophone et un territoire environnant anglophone: c'est là son drame.

Le processus territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation, évident dans ce petit déplacement, correspond, à plus grande échelle, à celui qui aura lieu lors de ses déplacements plus importants tels que Canada-Europe-Canada. Gabrielle Roy supporte mal un voisinage qui la refuse – «nos adversaires anglophones» (p. 75) –, le fait de vivre «en plein chez l'ennemi» (p. 82), la nécessité de renier ses racines, la peur d'être encore «démasqué[e] au premier coup d'œil, peut-être à ce que nous parlions français» (p. 57). Son identité est en question:

[...] Nous étions en quelque sorte anglaises dans l'algèbre, la géométrie, les sciences, dans l'histoire du Canada, mais françaises en histoire du Québec, en littérature de France et, encore plus, en histoire sainte. Cela nous faisait un curieux esprit, constamment occupé à rajuster notre vision [...] (Roy, 1986, p. 71)

Apprendre l'anglais – «afin de nous venger tous» (p. 15) –, réussir dans ses études, cela ne suffira pas à l'intégrer au groupe anglophone: un accent, une intonation trahissant son appartenance feront augmenter son malaise. Sa territorialité vacille lors de la vente de la maison familiale. Elle se retrouve étrangère même chez elle!

Pas intégrée non plus dans le monde du travail, voilà que la hantise de nouveaux horizons s'accroît, le processus de refus de ses racines s'accélère: renoncer à la lutte, nier son identité, «passer du côté anglais, se laisser avoir tout de suite plutôt que d'éterniser cette mort lente» (p. 139). Ses évasions à travers la nature ne lui suffisent pas, et ses retours vers les lieux de l'enfance ne lui apportent que d'ultérieures déceptions. Son malaise profond se transforme en une véritable maladie, le désir de désertir se fait de plus en plus pressant et, avec lui, le processus de déracinement: «m'échapper [...] rompre avec la chaîne, avec mon pauvre peuple dépossédé» (p. 243).

Un nouvel exil, une nouvelle solitude l'attendent à Paris. Tombée dans un Paris «bouillonnant», qui l'étouffe par l'indifférence de ses foules et l'intimide par la hâte des résidents, elle se sent dépaycée; la nostalgie la prend. Difficile de s'intégrer

«chez un peuple en permanent état de guerre interne» (p. 25), là où sa seule amie sera une Canadienne, et ses interlocuteurs les «co-spectateurs» d'une pièce théâtrale! Dans ces moments de détresse les plus profonds, elle projette sur la ville ses lointains paysages manitobains. La place de la Concorde sera un peu sa plaine natale: «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» (p. 285). Malgré des moments d'exaltation, elle se sent de moins en moins à sa place à Paris, incapable de s'enraciner. C'est une ville qui lui échappe:

Paris, pour un rien, un jour m'égratignant, le lendemain, pour un rien aussi, parce que la belle saison s'attardait, parce que le ciel était doux, me faisant patte douce, je ne savais jamais où j'en étais avec cette ville-chat, comme l'a si bien appelé Ionesco [...] (Roy, 1986, p. 283)

Elle reprend ainsi son voyage. La voilà dans le «monstrueux» brouillard londonien, abasourdie par les bruits violents de certains quartiers ou gênée par le silence affolant de certains autres, habitant une «chambre sinistre» (p. 305). Au contexte urbain si peu aimable s'ajoute l'indifférence des gens, donc l'absence de toute forme de chaleur humaine, ce qui provoque une nouvelle angoisse et accentue le dépaysement existant.

Pourtant, des moments enchantés vécus à Upshire lui donnent l'illusion d'avoir atteint le «bon port» (p. 389), au milieu de paysages qui se superposent toujours aux vastes prairies manitobaines: les landes, «[c]es étendues sauvages à herbe rude, sans habitations, sans cultures, hantées par un vent fou sous d'immenses ciels tourmentés me soulevaient d'exaltation» (p. 442). Et surtout, ici, elle se sent appréciée, aimée enfin. Mais son errance continue, à contrecœur cette fois, forcée par son état de santé. Après un bref séjour en Provence, elle en est au point de départ.

Et voilà, la décision est prise: rentrer au pays, le Québec, la terre de ses parents, qu'elle a appris à aimer comme sa patrie. Montréal symbolise l'équilibre retrouvé, synthétise ses pulsions, réconcilie ces deux univers territoriaux. Saint-Boniface et Winnipeg vont coexister à Montréal où ses racines françaises et ses aspirations anglaises pourront vivre sans se heurter. Le quartier francophone de Saint-Henri lui apportera l'air de son enfance et ses «territoires» quittés. Elle n'a jamais perdu sa territorialité originelle.

A-t-elle identifié enfin son port à Montréal? Va-t-elle s'enraciner ici? Elle s'installe dans une maison près de la gare. Est-ce un choix ou un hasard?

[...] Les gares, les chemins de fer, les rails, de longtemps encore allaient m'être un port d'attache, une sorte de patrie, le seul réconfort, si étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, de ma vie alors si errante [...] (Roy, 1986, p. 498)

Tout en éprouvant la joie d'avoir retrouvé sa patrie, elle garde encore dans ses veines «du sang d'errants» (p. 62).

CONCLUSION

Son autobiographie s'arrête à Montréal. Elle avait débuté par le thème de l'errance, elle se conclut en envisageant un nouveau voyage: «le train n'est pas loin! Si la vie devient trop dure, je peux toujours y sauter» (p. 498). Une mobilité spatiale correspondant à une instabilité plus profonde lui rend difficile tout enracinement. Ses déplacements perpétuent, d'une part, la transgression spatiale qui la pousse au delà de la ligne de partage de l'ici vers l'ailleurs; de l'autre, la «transgression» sociale qui la projette vers l'altérité pour se confondre ou pour la rejeter. Ils constituent, au fond, sa fuite d'un «territoire» concret et abstrait où elle se sent encore étrangère, un «territoire» qu'elle refuse à cause du sentiment d'inadéquation; en même temps, ils ponctuent sa recherche sans fin d'une identité. Ces déambulations s'inscrivent à l'intérieur des paysages qui l'ont inspiré, ceux qui, grâce à leur langage universel, sont à même de partager ses inquiétudes. C'est dans ces paysages manitobains qu'elle s'est le mieux enracinée.

Quand elle ne sait plus écouter ce que ces lieux lui demandent de voir, de faire et même d'être, c'est qu'alors la détresse a eu le dessus et qu'un nouveau conflit se déclenche. Elle repart... Elle est, de nouveau, projetée vers un ailleurs, vers une patrie en puissance où une nouvelle nostalgie la poussera à retrouver n'importe où ses paysages canadiens. Enfuie ou exilée, proche ou lointaine, actrice ou spectatrice, familière ou désorientée, elle cherche partout «son» paysage symbolique, une terre qui l'accueille comme un enfant dans son berceau, une terre ayant la beauté un peu irréelle d'un tableau de la Renaissance. Est-ce son esprit «nomade», son âme «tzigane» (p. 54) qui l'empêchent de s'arrêter et de s'enraciner vraiment quelque part?

Comme symbole de ses «racines», il ne lui reste qu'une malle, sa pauvre vieille compagne, encombrante mais fidèle, de toute son errance, à laquelle elle demeurera «si bizarrement attachée» (p. 499). Un petit «chez-soi» où elle a bien caché ses véritables racines!

NOTES

1. Leur intérêt a été mis en évidence dans nos études précédentes (Bailly et Costantino, 1985, 1988; Copeta et Costantino, 1985; Costantino, 1985, 1990a, 1990b, 1991).
2. Aujourd'hui, il existe trois courants de pensée sur la notion de paysage: l'un, lié à la vision systémique; l'autre, suivant la vision historique; et le troisième, suivant la vision phénoménologique, liée au vécu de l'observateur.
3. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1986).

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLY, Antoine et COSTANTINO, Vincenza (1985) «Ambiance de banlieue, un parcours géo-littéraire à travers "Les gommès" de A. Robbe-Grillet», *Actions et recherches sociales*, n° 2, p. 35-50.
- (1988) «Représentations mentales, marqueurs territoriaux et pratiques spatiales: une analyse géo-littéraire» dans BENKO, Georges B. (dir.) *Les nouveaux aspects de la théorie sociale*, Caen, Paradigme, p. 247-258.
- BRUNET, Roger, FERRAS, Robert et THÉRY, Hervé (1993) *Les mots de la géographie: dictionnaire critique*, Montpellier, Reclus, 518 p.
- COPETA, Clara et COSTANTINO Vincenza (1985) «Territorialità-quotidianità, chiave di lettura di un testo letterario: *Bonheur d'occasion* de G. Roy», *Annali Facoltà Lingue*, vol. 6, n° 1, p. 239-272.
- COSTANTINO, Vincenza (1985) «Représentation de l'espace et action: une lecture d'Albert Camus», dans GUÉRIN, Jean-Paul et GUMUCHIAN, Hervé (dir.) *Les représentations en actes*, Grenoble, Institut de géographie alpine et Université scientifique et médicale de Grenoble, p. 39-55. (Actes du colloque de Lescheraines)
- (1990a) «"Spazio" quotidiano dominante e "spazio" alternativo in *Moderato Cantabile* di M. Duras», dans *Quaderni 1*, Bari, Cacucci, p. 53-78.
- (1990b) «Identité et espace: des exemples littéraires», dans BAILLY, Antoine et SCARIATI, Renato (dir.) *L'humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, p. 111-122.

- _____ (1991) «Georges Simenon: un espace complice», dans *Quaderni 2*, Bari, Cacucci, p. 69-99.
- FARINELLI, Franco (1992) «L'esprit du paysage», dans MONDADA, Lorenza, PANESE, Francesco et SÖDERSTRÖM, Ola (dir.) *Paysage et crise de la visibilité*, Lausanne, Institut de géographie de l'Université de Lausanne, p. 74-80.
- MONDADA, Lorenza, PANESE, Francesco et SÖDERSTRÖM, Ola (dir.) (1992) *Paysage et crise de la lisibilité*, Lausanne, Institut de géographie de l'Université de Lausanne, 379 p.
- RAFFESTIN, Claude (1977) «Paysage et territorialité», *Cahiers de géographie de Québec*, vol. 21, n^{os} 53-54, p. 123-134.
- _____ (1981) *Per una geografia del potere*, Milano, Unicopli, 269 p.
- ROY, Gabrielle (1986) *La détresse et l'enchantement*, Paris, Arléa, 505 p.
- SANSOT, Pierre (1983) *Variations paysagères*, Paris, Klincksieck, 165 p.
- TISSIER, Jean-Louis (1992) «Géographie et littérature», dans BAILLY, Antoine et al. (dir.) *Encyclopédie de la géographie*, Paris, Economica, p. 235-255.

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. 395-410

Identité et altérité dans l'œuvre de Gabrielle Roy

YANNICK RESCH

Institut d'études politiques
Aix-en-Provence (France)

Comme tous les écrivains qui se penchent sur leur vie et que mobilise un projet autobiographique, Gabrielle Roy a cherché à retrouver, dans les aléas de son existence, des façons permanentes d'être et de penser qui allaient lui donner le sentiment de son identité¹, c'est-à-dire le sentiment d'une continuité temporelle, au delà des changements ou des altérations de son moi. Nombreuses sont les caractéristiques qui servent à définir l'identité; il n'est pas dans notre propos de les aborder toutes. Nous choisirons celle qui, dans l'œuvre autobiographique, fait l'objet d'un traitement particulier et qui a pu être la cause d'une inquiétude dans l'ancrage identitaire et menacer le sentiment d'une cohésion personnelle. Nous allons donc aborder le sentiment de l'identité à travers le rapport à l'autre et dans le sentiment d'appartenance à un groupe social.

Gabrielle Roy, de par ses origines et ses expériences de vie qui l'ont amenée à se situer et à se définir comme Canadienne française du Manitoba, a eu à gérer cette identité communautaire dans sa réflexion sur son identité individuelle. Le discours qui en résulte établit des rapports étroits entre identité et

altérité; il témoigne d'une visée idéologique qui se démarque des discours et pratiques qui ont longtemps prévalu sur l'étranger. Cette «déviance» du discours montre que cette romancière réputée classique n'a pas manqué de manifester sinon des audaces d'écriture du moins une liberté de pensée qui la place dans certains domaines en avance sur son époque. C'est cette modernité que nous voudrions cerner au plus près de l'écriture en posant comme hypothèse que le regard porté sur l'autre est avant tout lié au regard que Gabrielle Roy porte sur elle-même. La découverte qu'elle fait de sa propre «altérité» est non seulement une dimension importante au cœur du projet autobiographique, dans la reconstruction de son identité, mais aussi dans le rapport qu'elle tisse avec autrui.

Les travaux sur la vie et l'œuvre de Gabrielle Roy entrepris par François Ricard nous ouvrent la voie, mais nous rappellerons pour mémoire que certains critiques ont déjà posé des jalons dans l'aptitude de l'œuvre à marquer ses distances par rapport aux modèles existants. Que ce soit, selon Andrée Stéphan (1991) ou Patricia Smart (1988) analysant *Bonheur d'occasion*, le discours sur la nature, comme l'a montré Antoine Sirois (1989), qui, loin de véhiculer l'idéologie agriculturiste qui rattachait le héros à un espace national, offre un caractère mythique perçu au terme d'une quête initiatique. Que ce soit la dimension réaliste des premiers romans dont on a souligné qu'ils étaient traversés par une écriture de femme qui donne à lire autrement le réel, en portant un regard d'avant-garde sur la femme québécoise. Que ce soit une tonalité qui travaille le texte, qui montre une écriture beaucoup moins lisse qu'elle n'en a l'air et que Jacques Brault nomme *l'écriture intimiste*.

[...] L'écriture intimiste travaille dans l'espace minimal d'une fracture psychique où la moindre distance est ressentie comme un éloignement infini. C'est là, en état de malaise et de bien-être, que la tonalité intimiste se pose en hypothèse stylistique. Elle essaie de faire voir et entendre le lointain à proximité, mais pour y parvenir, elle doit s'éloigner du proche. Brisure, blessure, faille, lézarde, cassure, tous ces mots correspondent et suggèrent que les fantasmes intimistes tourment comme des flammèches autour d'une béance des ténèbres [...] (Brault, 1989, p. 396-397)

Il nous semble qu'il montre là, à travers l'inscription d'une dialectique du proche et du lointain, l'originalité d'une écriture caractérisée par une continuelle tension entre l'adhésion et la distance.

Moderne, Gabrielle Roy l'est encore par la place qu'elle a faite au personnage de l'étranger. Dans une étude antérieure, nous avons analysé comment le terme d'étranger (Resch, 1991) donnait lieu à une configuration sémantique originale à une époque où ce mot soulevait haine et hostilité. Cette dialectique de l'identité et de l'altérité apparaît très clairement dans le texte autobiographique qui clôt l'ensemble de son œuvre, *La détresse et l'enchantement*. Le premier chapitre sera le point de départ de notre réflexion.

La détresse et l'enchantement commence avec une question inaugurale:

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? Ce ne fut pas, malgré tout, au cours du trajet que nous avons tant de fois accompli, maman et moi [...] pour entrer dans Winnipeg, la capitale, qui jamais ne nous reçut tout à fait autrement qu'en étrangères [...]
(Roy, 1984, p. 11)

Cette question que soulève la narratrice met en jeu la notion d'identité dans sa dimension sociale. Les souvenirs qui vont constituer l'histoire de sa vie prennent appui sur l'image qu'elle se fait de sa place dans la société à travers le regard que lui portent les autres. Or, ces autres introduisent une relation d'exclusion. Sous le regard d'autrui, elle se sent mise à l'écart d'une population à laquelle elle croyait appartenir («mon pays») tout en étant renvoyée à une catégorie d'individus qui lui semblent être perçus de façon péjorative comme l'indique le mot «espèce» («espèce destinée à être traitée en inférieure»). Les paragraphes qui suivent montrent que ce statut est lié à un espace. Cet espace est délimité par une frontière symbolique concrétisée par le pont qui relie Saint-Boniface à Winnipeg. On notera aussi que, sous sa plume, le sentiment de cette identité sociale perçue comme négative, parce que dévalorisée, entraîne des changements psychologiques, des altérations d'identité, et conduit à des réactions agressives de la part de la mère. Mais cette perception est différée. La question posée au début du récit ne porte pas sur le pourquoi ou le comment de l'identité différentielle, elle porte sur le *moment* de cette prise de conscience. La question est d'ordre temporel: «Quand donc ai-je pris conscience [...]?» La réponse à cette question ne peut être donnée à ce moment-là de l'enfance. La narratrice la trouvera plus tard dans sa vie.

À cette époque de sa vie, la différence ressentie ne s'accompagne pas d'un sentiment de valeur, d'une image dévalorisante mais, au contraire, d'une expérience plutôt originale, celle d'un sentiment de dépaysement, lié à l'étrangeté de parler la langue française là où l'on parlait l'anglais, étrangeté qu'elle retrouve chez les immigrants qu'elle entend parler en une autre langue, le seul sentiment d'inquiétude étant lié à une transgression dans la dépense d'argent que vont entraîner les achats. Il lui faudra, en effet, renouveler l'expérience pour saisir sa singularité et en découvrir la permanence. La narratrice anticipe sur le récit de ses souvenirs pour se porter plus avant dans l'avenir et évoquer sa venue au Québec où elle rencontre une situation analogue à celle qu'elle décrit à propos des sorties à Winnipeg avec sa mère. L'identité sociale est formulée à travers la nomination de la communauté, du terme «espèce» on passe à «Canadienne française»

[...] 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).

Le chapitre s'achève sur un retour au contenu de la question inaugurale en reprenant l'idée que c'est la répétition d'une situation identique qui lui révélera sa singularité. Cette révélation tardive se fait dans le sentiment d'une ressemblance, d'un rapprochement avec autrui, avec la communauté canadienne-française du Manitoba. Le *nous* remplace le *je* du début du récit:

[...] Pourtant ce ne sont pas ces voyages de Saint-Boniface à Winnipeg, si éclairants fussent-ils, qui m'ouvrirent enfin pleinement les yeux sur notre condition, à nous Canadiens français du Manitoba. Cela s'est fait en une autre occasion, beaucoup plus dure (Roy, 1984, p. 17).

C'est adulte, après quelques années d'enseignement à Saint-Boniface, qu'elle éprouve le sentiment de son identité sociale, singulière à partir du sentiment de différence par rapport à autrui, et qu'exprime un mot autour duquel se déploie tout un réseau sémantique, «étranger», qui va définir l'identité dans son rapport à l'altérité. Le terme va réapparaître au gré de ses voyages, proches comme au Québec ou lointains comme en France. Une première remarque s'impose. L'écrivain lie dans son écriture le rapport à l'étranger au rapport à l'espace,

entraînant une dialectique du proche et du lointain qui renverse les équivalences habituelles: «familier = proche» et «étranger = lointain» en une autre équivalence «étranger = proche» et «familier = lointain».

On constate en effet que la sensation de dépaysement éprouvée lors de ses promenades à Winnipeg lorsqu'elle était enfant est liée à un brouillage des repères géographiques: «pénétrer, à deux pas seulement de chez nous dans le lointain» (Roy, 1984, p. 11)², brouillage qui se retrouve dans les repères culturels. Au Québec comme en France, donc dans un espace linguistique commun, on la maintient à distance. À Montréal, elle est considérée par ses compatriotes francophones comme «[s]ympathique, parlant comme nous autres, mais pas tout à fait de la famille» (p. 140); à Paris, elle pense que son accent fait rire (p. 275). La langue et la façon dont elle la parle font problème et contribuent, dans la permanence de cette situation, à définir et fixer le sentiment d'une identité sociale infériorisée. On remarquera que cette définition se fait à travers des modèles sensoriels, ici un modèle auditif: la langue, l'accent, tout comme l'on perçoit péjorativement l'étranger. À Londres, son accent est traité de «barbare» (p. 323) lorsqu'elle récite un texte en anglais. C'est parce que cette expérience s'est répétée que lui vient à l'esprit, alors qu'elle suit des cours de théâtre à Londres, une image lointaine de son enfance lorsqu'elle récitait Shakespeare en anglais et que s'affirmait sa singularité de francophone à apprendre le mieux possible l'anglais:

[...] La timidité et ma détresse m'avaient reflué au loin de ma vie. J'avais réintégré mon enfance. J'étais toujours en classe à l'Académie Saint-Joseph. L'inspecteur nous épiait. Sœur Agathe m'avait suppliée: "Lève-toi et sauve la classe" [...] (Roy, 1984, p. 322)

La relation d'exclusion dans laquelle la plonge son appartenance à la communauté francophone du Manitoba la conduit à rechercher une compensation, à établir, de son côté, des relations d'appartenance ou d'inclusion. C'est à travers le regard qu'elle porte sur autrui que le statut d'étranger prend une valeur positive. De l'autre au je et du je à l'autre s'établit un va-et-vient entre éloignement et rapprochement, qui crée dans l'œuvre un jeu de motifs tout à fait singulier.

Prenons quelques exemples dans *La détresse et l'enchantement*: «un subtil sentiment d'être tous ensemble des

étrangers [...] nous unissait parfaitement» (p. 183); «[c]et étranger près de moi, pendant deux heures et demie me devint plus proche que tous les êtres que j'avais connus jusque-là» (p. 280). Ces phrases font écho à toutes celles qui décrivent les souvenirs d'enfance où elle voit l'étranger participer à la vie de la famille. Que ce soit le rassemblement le soir aux veillées dans «Les deux nègres» de *La rue Deschambault* ou dans la dernière nouvelle de *La route d'Altamont*, des gens venus de tous les coins du Canada pour travailler trouvent quelque chose d'unique en chacun d'eux qui les rapproche. Il s'établit entre la narratrice et ces étrangers un climat de confiance et de considération qui facilite la communication et la libération de la parole. Mais quel est donc cet autre beaucoup plus proche de la narratrice que les membres de sa parenté?

LES FIGURES DE L'ALTÉRITÉ

1. L'étranger, l'inconnu

La configuration thématique dans laquelle l'écrivain place l'autre favorise des rapprochements entre les termes «l'inconnu», «l'étranger», «l'immigré» et confère à cette altérité un ensemble de valeurs communes. Perçus hors de toute frontière dans leur solitude, leur absence de liens, ils sont des figures de liberté et d'aventure. Ne pourrait-on pas comprendre dans ce sens l'analogie qu'établit la romancière à propos d'Alexandre Chenevert entre l'image qu'il se fait de lui-même et celle de l'étranger, lorsqu'il décide de partir au Lac Vert? «Ce fut le premier plaisir d'Alexandre dans la solitude: découvrir en lui autant de promesses d'inconnu que chez un étranger» (Roy, 1979, p. 207).

Pour la narratrice, l'autre, qu'il soit un individu croisé au hasard d'une rencontre ou un étranger venu d'ailleurs, est toujours quelqu'un qui, dans sa singularité, a quelque chose à donner, quelque chose à échanger. Et c'est probablement parce qu'elle reconnaît en elle-même sa propre étrangeté que l'autre lui est si proche au point de ne plus lui paraître un étranger. En effet, elle évoque, à plusieurs reprises, un comportement identique qui la pousse à vouloir partager une émotion esthétique ou une joie passagère, tout en prenant conscience de sa singularité à ne pas percevoir la réciproque sur les visages qui l'entourent.

[...] Mon émotion fut si vive que je me tournai de tous côtés pour en retrouver des reflets sur les visages qui m'entouraient, oubliant qu'un instant auparavant j'avais été parmi eux comme une pestiférée. Je ne vis que mines lasses et mornes, absorbées par des soucis ou les mauvaises nouvelles d'un journal déployé. Personne que moi n'avait apparemment entrevu la glorieuse enfilade au moment de son embrasement. J'eus le sentiment que c'était à moi, l'étrangère de cœur avide, que la ville pendant ce moment s'était livrée plutôt qu'à ses habitants au regard usé [...] (Roy, 1984, p. 285)

D'où, nous semble-t-il, ce constat, qui prend valeur de combat pour sortir du repli ethnique tout au long de son œuvre, qu'à savoir reconnaître en soi la part d'étrangeté, on devient capable de reconnaître que l'on est tous des étrangers (Kristeva, 1991). N'est-ce pas ce qu'elle veut dire dans «Mon héritage du Manitoba»?

[...] si j'entends dire par exemple à propos d'une personne habitant seulement quelques milles plus loin peut-être: "C'est un étranger...", je ne suis pas libre de ne pas tressaillir intérieurement comme sous le coup d'une sorte d'injure faite à l'être humain.
Il n'y avait plus d'étrangers dans la vie; ou alors c'est que nous l'étions tous? (Roy, 1978, p. 156)

Quelle est donc cette étrange altérité, cette «inquiétante étrangeté» pour reprendre le mot de Freud que tente de comprendre Gabrielle Roy dans sa quête d'identité, qui lui permet d'accueillir l'autre, comme une projection d'une partie d'elle-même?

2. Les «chercheurs d'horizon»

L'image de l'autre commence avec l'interrogation qu'on porte sur soi à travers le regard où nous place autrui. Perçue comme n'appartenant pas au groupe dominant, la narratrice va rapprocher son statut de minoritaire de ceux qui viennent d'ailleurs. Ce point de départ donne lieu à un thème fort présent dans toute l'œuvre, celui du *nomadisme*. Dès le premier chapitre, un lien est établi, à travers le sentiment de la langue, entre le terme d'étranger qui fait référence au statut auquel se sent reléguée la narratrice et celui d'immigré, statut donné par la narratrice à ceux qui parlent une autre langue que la sienne. Cette étrangeté qui les réunit trouve, dans le chapitre suivant, une explication à travers le terme d'«errants» (p. 27). Est

étranger non seulement celui qui vient d'ailleurs mais celui qui ne s'ancre pas. Préoccupée par la question de la patrie, la fillette cherche à comprendre l'histoire de sa famille. Et la réponse sera donnée par la mère qui relate le voyage des grands-parents maternels, cette marche vers l'Ouest sur laquelle elle ne cessera de revenir et dont elle referra indéfiniment le récit. À travers ce discours, la mère crée une analogie entre leur sort et celui des nomades: «On a peut-être du sang d'errants dans les veines à force d'errer, dit maman. Pourtant, maintenant, personne plus que moi n'aimerait être fixé une fois pour toutes» (p. 27). Remarque qui fait écho à celle que prononce la mère dans la nouvelle «Le déménagement», très symbolique sur ce plan, dans *La route d'Altamont*: «on doit tenir ça de famille. Au fond, je me demande s'il y eût gens jamais aussi naturellement voyageurs que nous tous» (Roy, 1985, p. 164), et qui explique que la fille, Christine, habitée comme lui dit sa mère par cette maladie de famille, ce «mal du départ» (Roy, 1985, p. 185), rêve d'«[être] à la dérive, au fil de la vie [...] Ressembler au nomade!» (Roy, 1985, p. 157).

C'est cette image du voyageur sans attache, de l'errant en marche sans destination précise, de l'étranger de passage que l'écrivain s'approprie pour formuler sa singularité. D'abord, en établissant une continuité à l'intérieur de la famille. Que ce soit la visite au cimetière des membres de la famille Landry, tous des «errants» (p. 62), que ce soit à Phoenix où, allant voir sa sœur Anna et rejointe par une partie de la famille, elle se compare à un «petit groupe de nomades [...] assez semblable à ces Mexicains pauvres échoués autour de nous et, au fond, à tant d'Américains errants» (p. 163), que ce soit, enfin, au cours de ses différents voyages comme à Montréal,

[c]ette atmosphère d'errance, de Babel et de tournoisement insensé ne me déplaisait pourtant pas. Elle convenait à mon état d'âme et m'était certainement plus proche, plus amie que ne l'aurait été une de ces tranquilles petites rues où habitent depuis des années les mêmes gens d'allure paisible [...] (Roy, 1984, p. 500)

Tout de cette atonisation de départ et de voyage que je trouvais dès ce soir-là à Montréal était bien de nature à me retenir, car longtemps elle constitua ma seule patrie, me consolant en quelque sorte de n'en avoir pas d'autre, me soufflant que nous ne sommes jamais que des errants et qu'il est mieux de ne rien posséder si l'on veut du moins bien voir le monde que nous traversons en passant (Roy, 1984, p. 502-503).

Ce thème du nomadisme si présent dans *La détresse et l'enchantement*, qui fait de la narratrice un personnage itinérant, en continuels mouvements, ne présente aucun trait négatif. Il est signe de liberté de pensée, de curiosité insatiable pour l'inconnu, d'humilité devant les connaissances qu'offre la vie. «Longtemps j'ai voyagé sans boussole. Mais aussi, pour la traversée de la vie, que vaut une boussole?» (p. 300). On peut analyser de la même façon le comportement de la mère de la narratrice dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (Roy, 1988) qui part dans le Sud, en Californie, à la suite d'un mot énigmatique de son frère.

La référence à ce thème favorise une rêverie heureuse sur l'espace perçu non comme un lieu qui sépare et divise, mais qui permet au contraire le rapprochement entre les êtres, développe la proximité de pensée et crée une solidarité entre les étrangers. Là encore, le voyage est source d'enthousiasme, de rencontre, d'enrichissement humain. Que ce soit la mère dans la nouvelle «Les deux nègres» qui dans la méfiance environnante ose affirmer que «les étrangers sont rarement aussi étrangers qu'on le croit» (Roy, 1980a, p. 21), que ce soit le père dans «Le jour et la nuit» qui parle de «ses» immigrants «en accentuant le possessif en sorte que ce mot: immigrant, plutôt que de signifier des étrangers, prenait une curieuse valeur de parenté» (Roy, 1980a, p. 270).

L'écrivain confirmera dans *Fragiles lumières de la terre* l'apport de ces expériences familiales et la richesse humaine qu'apportait le Manitoba comme terre d'accueil,

[...] cette toile de fond du Manitoba où prenaient place les représentants de presque tous les peuples, tout cela enfin de compte me rendait l'"étranger" si proche qu'il cessait d'être étranger [...] (Roy, 1978, p. 155)

L'importance que prend dans l'œuvre romanesque le thème de l'étranger nous conduit à être d'accord avec François Ricard lorsqu'il dit que presque tous ces personnages sont «de quelque manière errants, voyageurs ou exilés, de fait ou de désir» (Ricard, 1985, p. 112). Des personnages de *Bonheur d'occasion* à ceux de *La Petite Poule d'Eau*, en passant par l'extraordinaire voyageur qu'est le peintre Pierre Cadorai dans *La montagne secrète* (Roy, 1994), la merveilleuse vieille Éveline, dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, qui rêve de traverser la vie en voyageur, tous désirent, à un moment ou l'autre de leur existence, avoir une identité poreuse, ouverte vers l'avenir,

semblable à ceux qui ont largué les amarres, le regard tourné vers un destin inconnu. Ces personnages romanesques rejoignent la narratrice, Christine, habitée par «le mal du départ» (Roy, 1985, p. 185), qui rêve de «ressembler au nomade» et contribuent à fixer, dans *La détresse et l'enchantement*, l'identité de l'écrivain; identité qui sera retrouvée au terme d'un processus d'identification au modèle parental.

LES FIGURES DE L'IDENTITÉ

La visée de l'œuvre conduit l'écrivain à rechercher le sens de son existence à travers un projet un peu utopique, celui de participer à l'élaboration d'un monde réconcilié, d'atteindre «le cercle enfin uni des hommes» (Ricard, 1976). Si l'on se porte aux dernières phrases de *La détresse et l'enchantement*, c'est en effet la tâche que Gabrielle Roy entreprend dans son projet d'écriture; elle reconnaît y avoir été conduite grâce à sa mère qui lui a ouvert les yeux sur un peuple qu'elle lui a appris à aimer et à connaître. Que ce récit autobiographique commence et s'achève dans le souvenir maternel donne à penser que c'est par l'intériorisation du modèle maternel que l'écrivain peut donner un sens à son existence et retracer le continuum de sa vie. À un degré moindre, nous le verrons, c'est aussi dans une identification au modèle paternel.

1. L'identification à la mère

Si, dans un premier temps, les souvenirs font affluer en elle tout ce qui l'opposerait à ses parents, l'écriture autobiographique va entraîner le souvenir des similitudes de situation, qui aboutiront à une identification lorsque les parents seront morts. Tout se passe comme si la reconnaissance de la distance vécue comme une libération (Christine quitte sa mère pour voyager) laisse, au niveau de l'écriture, le champ libre à la proximité, à la fusion.

Maman, à cette époque, allait sur ses soixante-sept ou soixante-huit ans. L'âge que j'ai maintenant, alors que je prends le temps enfin de m'interroger sur ce qu'elle a pu ressentir d'infini chagrin. Tout cela est bien curieux. Il semblerait que l'on ne rejoint vraiment ses gens que lorsqu'on atteint l'âge qu'ils avaient, alors qu'à côté d'eux, on ne comprenait rien à leur vaste solitude [...] (Roy, 1984, p. 143)

Parmi les éléments qui contribuent à donner à l'écrivain une vision unitaire des membres de sa famille et qui lui

permettent de s'en sentir solidaire, c'est l'aptitude de tous à recréer ou à retrouver des îlots de bonheur dans une situation matérielle extrêmement dure qui marquait au quotidien la vie de chacun. Cette aptitude est pour la narratrice de *La détresse et l'enchantement* une source d'étonnement: «Comment, si souvent malheureux, pouvions-nous aussi être tellement heureux?» (p. 45); et la réponse commence par lui être donnée dans le comportement de sa mère capable de surgir allégée de ses soucis, lumineuse et gaie aussi rapidement qu'elle pouvait devenir sombre, accablée de pensées moroses: «Comment donc était-elle faite, et que je voudrais parfois arriver comme elle à rebondir du malheur jusqu'au plein soleil!» (p. 142). C'est cette image qui lui revient à la mémoire lorsqu'elle l'évoque racontant le bal chez le gouverneur:

[...] Elle riait, elle riait d'un rire qui paraissait ne contenir aucune amertume, aucune aigreur, seulement la franche gaieté d'un être qui sait porter sur soi un regard de parfaite et douce lucidité (Roy, 1984, p. 101).

Elle la revoit dans son souvenir «la tête renversée, la bouche grande ouverte de rire, les yeux brillant des larmes de la gaieté, rajeunie à ne pas le croire, en plein milieu de ses peines» (p. 143). Or, la mère parvient à sortir de sa misère grâce à ses dons de conteuse, qui l'éloignent de la triste réalité. Mais l'essentiel pour la narratrice est son pouvoir de captiver ses enfants, que ce soit en les entraînant dans ses rêves, que ce soit en racontant des «histoires vraies» sur le grand voyage de la famille, et ce goût qu'elle lui transmet de «raconter» (Wiktorowicz, 1992, p. 83). L'identification sur ce plan s'accompagne d'un renversement des rôles. À son tour, elle devient celle qui raconte, mais aussi celle qui est capable de donner de la joie à sa mère: «C'est vrai au fond que j'ai beaucoup fait rire ma mère» (p. 144).

La similitude implique une répétition dans le temps et la référence à toute une lignée. Ce n'est pas seulement elle, la narratrice, mais sa mère qui fait la même réflexion à l'égard de sa propre mère comme elle l'indique dans *La route d'Altamont*. Alors que jeune, elle se reconnaît dans son père, «[c]'est avec l'âge mûr que je l'ai rejointe, ou qu'elle-même m'a rejointe, comment expliquer cette étrange rencontre hors du temps» (Roy, 1985, p. 226).

Au delà de la fusion qui donne à l'écrivain le sentiment de permanence en prolongeant l'héritage maternel, en assurant la

continuité, cette identification intériorise l'image de la mère, amène l'altérité à devenir identité. Par ailleurs, elle favorise aussi l'accès au rôle parental. À son tour, la narratrice engendre la mère.

[...] 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. Dès lors, elle habite en nous autant que nous avons habité en elle avant de venir au monde [...] (Roy, 1985, p. 227)

La maturation est donc nécessaire à la perception du sentiment d'identité. La nouvelle, «Le déménagement» (Roy, 1985), est symbolique à cet égard du cheminement de l'écrivain. Au départ, Christine qui ne rêve que de voyage s'oppose aux arguments et à l'inquiétude de sa mère. Elle va cependant la rejoindre en pensée à la fin du récit quand elle découvre la nostalgie de celle-ci pour l'inconnu et l'aventure et sa capacité à faire revivre en elle la joie en racontant le voyage de sa famille. C'est à cette altérité qu'elle peut s'identifier. Et, effectivement, une nuit, elle rêve qu'elle est à la place de sa mère dans le chariot:

[...] Je m'identifiai à ma mère, enfant couchée, comme elle l'avait conté, dans le chariot, alors qu'elle regardait voyager au dessus de sa tête les étoiles des Prairies – les plus lumineuses des hémisphères, disait-on (Roy, 1985, p. 164).

Cette figure «autre» de la mère chargée d'enfants, de soucis, de dettes qui aliènent sa liberté, mais capable de prendre malgré tout au moins une fois la route – Luzina qui prend ses «vacances» (Roy, 1980b, p. 14) annuelles dans *la Petite Poule d'Eau* en est le versant le plus réconfortant – est bien celle à laquelle la narratrice s'identifie lorsqu'elles se rejoignent par la narration. C'est en racontant son histoire que la mère donne à la narratrice enfant le goût des mots, le sentiment qu'à travers eux se fixent les moments de vie. Or, la mère ne raconte bien qu'une chose, qu'elle enrichit chaque fois de détails nouveaux, le grand départ, le voyage de la famille du Québec vers l'Ouest.

2. L'identification au père

Il en est de même avec le père, dont l'image tant qu'il est en vie se résume à celle d'un vieil homme soucieux, sombre, aimant la solitude et le silence. Regardant une photo de lui jeune, la narratrice ne voit que l'image d'un étranger. Elle rejette

comme étant la projection des angoisses de son père le surnom de «Petite Misère», qu'il lui a donné. C'est à sa mort qu'elle prend conscience de tout ce qu'elle lui doit et de tout ce qui la rattache à lui: le même immense besoin d'affection, la même difficulté à le formuler devant la peur de se la voir refuser.

Tout comme pour l'identification à la mère, elle ne peut formuler le sentiment d'appartenance que plus tard, après que se soit établie par la voix du père une autre similitude qui rétablit la continuité entre celui-ci et son propre père. Survient à ce moment du récit le souvenir où, alors qu'elle lisait un livre, son père lui avait raconté que, quand il avait son âge, son père à lui était arrivé pour lui enlever brutalement et jeter ce livre, l'unique qu'il possédât, au feu.

Il faut à la narratrice creuser ce visage du père à la recherche de son passé, image que, seule, semble bien connaître celle qui fut parmi ses enfants, son meilleur public, la petite Agnès, notamment dans la nouvelle «Le puits de Dunrea» (Roy, 1980a). Cette image renvoie à la sociabilité de son père auprès des immigrés, image d'une joie de vivre parmi ceux qu'il avait aidés à s'installer sur les terres arides de l'Ouest canadien et qu'il rendait proches de lui avec l'emploi du possessif, qui prenait dans sa bouche une valeur de parenté, «[m]es «immigrants» (Roy, 1980a, p. 270).

C'est au carrefour de ces deux filiations que se situe l'écrivain dans son projet autobiographique, que l'on peut déceler explicitement dans l'un de ses écrits. Il s'agit de la nouvelle de *Rue Deschambault*, «Le jour et la nuit», où les deux figures parentales sont associées à des figures temporelles, la mère liée au jour, le père à la nuit. Cette double temporalité diurne et nocturne offre à l'écrivain deux voies non pas antinomiques mais complémentaires où s'engagent sa vie et son œuvre: «J'hésitais moi-même entre le jour et la nuit [...] J'étais partagée entre ces deux côtés de ma nature qui me venaient de mes parents divisés par le jour et la nuit» (Roy, 1980a, p. 268-269).

Il s'agit bien de rendre à la mère ce sentiment d'appartenance au réel, ce souhait de posséder les choses avec l'aube; ce qui peut rappeler Colette et Sido qui ont en partage l'attachement à «la naissance du jour». Mais il s'agit aussi de rendre au père, mal connu et peut-être mal aimé, une

propension à laisser l'esprit partir en toute liberté quand arrive le soir, «le temps [...] de quelque chose de plus vrai peut-être que la logique» (Roy, 1980a, p. 269). Le crépuscule est l'heure privilégiée des promenades de Christine qui, comme son père, aimait se promener en direction de l'ouest. Loin de s'opposer, les modèles parentaux se rejoignent dans leur aptitude à faire voir à la narratrice enfant la richesse de leur vie au Manitoba en raison de la diversité de la population qui peuplait ce territoire. Tous deux savent raconter, faire voir et faire partager la grande aventure de la famille, qui leur aura donné une ouverture d'esprit peu commune à l'époque:

J'en arrive à cerner l'essentiel, au fond, de ce que m'a apporté le Manitoba. Les récits de mon père, les voyages auxquels nous conviait ma mère, cette toile de fond du Manitoba où prenaient place les représentants de presque tous les peuples, tout cela en fin de compte me rendait l'"étranger" si proche qu'il cessait d'être étranger [...]
(Roy, 1978, p. 155)

Notons que l'écrivain, éprouvant le besoin de faire référence à cet héritage parental, établit ainsi une continuité, une durée dans le sentiment identitaire qui lie le passé au présent. Cela lui permet par ailleurs de justifier ses nombreux départs, source cachée de déchirement ou de culpabilité.

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 (Roy, 1984, p.182).

L'œuvre autobiographique permet, nous semble-t-il, à travers la reconquête identitaire, de mieux comprendre le regard porté sur l'autre. Résumons-en les points forts: d'abord, Gabrielle Roy a été contrainte à s'interroger sur les causes qui perturbaient son ancrage identitaire et à découvrir, en raison du souvenir de situations répétitives d'angoisse, que ces causes étaient liées à son statut de minoritaire; ensuite, cherchant à retrouver les éléments qui permettaient de stabiliser et de valoriser le sentiment de son identité, elle a retrouvé le sentiment d'une filiation, d'une permanence par rapport aux modèles parentaux dont les caractéristiques essentielles étaient le goût de l'errance, du nomadisme, de l'ouverture à l'inconnu. En fonction de cette revalorisation identitaire, l'autre, l'étranger,

l'immigrant ou tout simplement l'inconnu, a été moins perçu comme source de menace que proche de l'image que Gabrielle Roy avait d'elle-même. De cette façon, l'œuvre s'est libérée de tout discours nationaliste qui revendiquerait l'homogénéité de la race et l'ancrage identitaire qui particularise, isole et exclut. À travers la dialectique de l'identité et de l'altérité, Gabrielle Roy a tenté de répondre à une visée existentielle: vivre dans un monde d'êtres humains non point semblables mais solidaires.

NOTES

1. «Le sentiment de l'identité demeure tant que le sujet (individu ou groupe) parvient à donner aux changements et aux altérations le sens de la continuité» (Mucchielli, 1986, p. 53).
2. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1989) «Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy)», *Voix et images*, vol. 14, n° 3, p. 387-398.
- KRISTEVA, Julia (1991) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 293 p.
- MUCCHIELLI, Alex (1986) *L'identité*, Paris, PUF, 127 p.
- RESCH, Yannick (1991) «Figures de l'étranger», dans PICCIONE, Marie-Lyne (dir.) *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 75-85. (Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, qui a eu lieu les 13 et 14 mai 1987)
- 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.
- _____ (1985) *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 195 p.
- ROY, Gabrielle (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Les Quinze, 239 p.
- _____ (1979) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Stanké, 397 p.
- _____ (1980a) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
- _____ (1980b) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Stanké, 289 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1985) *La route d'Allamont*, Montréal, Stanké, 266 p.

_____ (1988) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 p.

_____ (1994) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 185 p.

SIROIS, Antoine (1989) «De l'idéologie au mythe: la nature chez Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 14, n° 3, p. 380-386.

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.

STÉPHAN, Andrée (1991) «Attraites et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy», dans PICCIONE, Marie-Lyne (dir.) *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 57-65. (Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, qui a eu lieu les 13 et 14 mai 1987)

WIKTOROWICZ, Cécilia (1992) «Fonctions et signification du narrataire autobiographique chez Gabrielle Roy», dans FRÉDÉRIC, Madeleine (dir.) *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle*, Bruxelles, Centre d'études canadiennes (Université Libre de Bruxelles), p. 77-92. (Actes du séminaire de Bruxelles, qui a eu lieu les 16 et 17 mai 1991)

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. 411-424

Gabrielle Roy et son œuvre: personnages en quête d'une identité

PAUL BARIL

Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

L'axiome selon lequel tout écrivain est tributaire de son milieu s'applique indubitablement au cas de Gabrielle Roy et de son œuvre. Les expériences qu'elle a eues, les joies et les peines qu'elle a éprouvées lors de ses années passées au Manitoba, ont eu une influence marquante sur son œuvre.

En effet, Gabrielle Roy vit le jour à une époque où la province du Manitoba, vieille d'à peine quarante ans, subissait des bouleversements et des transformations qui allaient modifier à jamais son paysage politique et social. Bien que l'*Acte du Manitoba* (1870) ait conféré à la langue française le même statut que celui accordé à la langue anglaise, des mouvements démographiques de grande envergure avaient réduit la proportion de parlants français à guère plus de dix pour cent de l'ensemble de la population de la province. Une immigration massive provenant aussi bien de l'Ontario que des pays de l'Europe de l'Est avait aussi réussi à diminuer l'importance relative de la communauté francophone. Ce fut une époque où les droits linguistiques des Canadiens français du Manitoba étaient remis en question. Dès 1890, malgré maints appels

auprès des plus hautes instances politiques et juridiques, on avait, à toutes fins pratiques, éliminé l'aspect confessionnel des écoles manitobaines pour créer des écoles que l'on disait neutres et où la langue d'enseignement était l'anglais. Au moment où Gabrielle Roy entreprenait ses études primaires, en 1916, l'Assemblée législative du Manitoba votait une loi qui rendait illégaux l'enseignement du français et l'enseignement en français (Foucher, 1985). Presque aussitôt, la communauté canadienne-française réagit à la situation en fondant l'Association d'éducation des Canadiens français du Manitoba (AECFM). Cette association avait pour but de préparer et de superviser un programme d'enseignement en français pour toutes les écoles où la clientèle était de langue maternelle française. Étant donné que le *Department of Education* permettait l'enseignement du français et de toute autre langue dite étrangère, à raison d'une heure par jour en dehors des heures de classe, un réseau d'écoles se développa où on enseignait le français, l'histoire et le catéchisme en français. Même si, pour se conformer à la loi scolaire, toutes les activités durant la journée scolaire devaient se dérouler en anglais, les enseignants, complices de la communauté, s'évertuaient à utiliser le français autant que possible. Or, le gouvernement contrôlait la situation en envoyant ce que l'on appelait des inspecteurs d'écoles pour évaluer ce qui se passait dans les classes. Gabrielle Roy elle-même le souligne dans *La détresse et l'enchantement*:

Quand la provocation n'était pas trop visible, le Department of Education fermait les yeux. Pourvu que les élèves fussent capables de montrer des connaissances de l'anglais, à la visite de l'inspecteur, tout allait plus ou moins. Nous étions toujours, évidemment, exposés à un regain d'hostilité de la part de petits groupes de fanatiques qui tenaient pour la stricte application de la loi. Pendant quelque temps courait la rumeur qu'un enquêteur était sur le sentier de guerre. La consigne était alors, ce personnage ou quelqu'un du School Board surgirait-il à l'improviste, de faire vivement disparaître nos manuels en langue française, d'effacer au tableau ce qui pouvait rester de leçons en français et d'étaler nos livres anglais. Cela se produisait sans doute dans certaines écoles et même probablement dans la mienne avant mon temps, mais pour ma part je n'eus connaissance d'aucune visite aussi dramatique. Toutefois le danger était bien réel et il exaltait nos âmes. Nous le sentions rôder autour de nous; peut-être nos maîtresses en entretenaient-elles quelque peu le sentiment. Puis il s'éloignait, et alors reprenait

notre sourde guérilla usant peut-être mieux notre adversaire qu'une révolte ouverte. Parfois je me demande si cette opposition à laquelle nous étions en butte ne nous servit pas autant qu'elle nous desservit. Livrés à nous-mêmes, si peu nombreux, il me semble que c'est la facilité qui nous eût le plus vite perdus [...] (Roy, 1984, p. 70-71)

Toutefois, ni les enseignants ni leurs élèves ne se faisaient d'illusions: tout ce qui comptait, c'étaient les matières qui étaient enseignées en anglais; celles enseignées en français n'avaient aucune importance lorsqu'il s'agissait d'accéder à un niveau scolaire supérieur ou d'obtenir un certificat d'études.

De toute façon, pour passer nos examens et obtenir nos diplômes ou brevets, il nous fallait nous conformer au programme établi par le Department of Education et par conséquent apprendre en anglais la plupart des matières: chimie, physique, mathématiques, et l'histoire en général. Nous étions en quelque sorte anglaises dans l'algèbre, la géométrie, les sciences, dans l'histoire du Canada, mais françaises en histoire du Québec, en littérature de France et, encore plus, en histoire sainte. Cela nous faisait un curieux esprit, constamment occupé à rajuster notre vision. Nous étions un peu comme le jongleur avec toutes ses assiettes sur les bras (Roy, 1984, p. 71).

Ces tiraillements continuels entre la volonté de s'exprimer dans sa langue et la nécessité de transiger en anglais dans toutes les situations importantes de la vie se retrouvent dans les personnages des romans de Gabrielle Roy. Dans *La Petite Poule d'Eau*, par exemple, nous voyons les relations inégales que Luzina entretient, avec les fonctionnaires du gouvernement, dans sa démarche pour obtenir l'embauche d'un enseignant pour l'éducation des enfants Tousignant. Ayant obtenu l'assentiment des autorités responsables, elle doit suggérer un nom pour l'école. Et c'est Hippolyte, son mari, qui lui propose le nom approprié: «Si on appelait notre école, l'école de la Petite Poule d'Eau, Luzina!» (Roy, 1950, p. 58).

Hélas, même si ce nom est destiné à identifier une école où tous les enfants sont de langue française, les choses ne sont jamais aussi simples.

[...] 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 les affaires: *Water Hen S. D. n° 2-678!*

[...] "C'est pas le nom que j'ai choisi. Ils m'ont changé mon nom", se plaignit Luzina.

[...]

[...] En anglais leur poule d'eau était tout à fait méconnaissable. Mais elle avait trop reçu du gouvernement pour ne pas ravalier son désappointement [...] (Roy, 1950, p. 59-60)

N'étant pas de nature militante, Luzina ne cherchera pas à faire changer l'idée des fonctionnaires; elle va se soumettre tout bonnement à leur volonté. En cela, elle est à l'image de plusieurs autres personnages de Gabrielle Roy, sinon de la romancière elle-même, et se soumet en maugréant quelque peu mais ne poussant pas plus loin sa réaction.

Heureusement, la première institutrice à venir à l'île de la Petite Poule d'Eau fut mademoiselle Côté, une Canadienne française qui réussit fort bien à s'adapter à la situation. Elle avait le grand avantage de parler la même langue que la famille Tousignant et de partager leur culture. L'année suivante, le *Department of Education* décide d'envoyer une institutrice unilingue anglaise à la Petite Poule d'Eau. Celle-ci croyait fermement, à l'instar de plusieurs de ses compatriotes d'ailleurs, que le plus grand cadeau qu'elle pouvait offrir à la famille Tousignant était de contribuer à son assimilation à la culture anglaise. En fait, elle voyait d'un très mauvais œil leur acharnement à maintenir leur langue.

[...] D'après elle [Miss O'Rorke], le gouvernement ne pouvait pas être plus mal payé de ses bontés que par cette famille Tousignant: favorisée comme elle l'était par un gouvernement anglais, elle entendait rester française. Où pouvait-on trouver pire en fait d'ingratitude? "Le gouvernement est anglais, la province est anglaise, se tuait à expliquer Miss O'Rorke; vous devez vous mettre avec la majorité et la volonté générale" [...] (Roy, 1950, p. 100)

Quel contraste pour les enfants Tousignant que d'entendre tout d'abord mademoiselle Côté faire l'éloge des héros de la Nouvelle-France et puis, par la suite, subir les exaltations de Miss O'Rorke qui s'évertuait à glorifier les héros anglais aux dépens des premiers.

[...] Le cœur de Miss O'Rorke, solitaire et peu aimable, battait d'une excessive loyauté envers l'empire britannique et, particulièrement envers le Royaume-Uni, sauf l'Irlande catholique, où elle n'avait jamais mis les pieds.

Animée d'une passion tout aussi déraisonnable, Mademoiselle Côté en avait fait rayonner la folie autour d'elle, Mademoiselle Côté avait laissé derrière elle des noms de personnages aussi loin des Tousignant que la lune. Cavalier de la Salle, La Vérendrye, Radisson, Frontenac, le mauvais intentionné Bigot; tous, même les méchants, avaient droit à un souvenir fidèle. Peut-être Mademoiselle Côté conservait-elle l'avantage d'être venue la première dans l'île. Quelle chance de soulever les imaginations, Miss O'Rorke pouvait-elle avoir avec son acte de capitulation, la défaite des Français, ses Pères de la Confédération et son Dominion of Canada? De plus, elle commit l'imprudence de s'attaquer aux héros de Mademoiselle Côté. Le général anglais, Wolfe, avait bel et bien battu, selon ses dires, le Montcalm de Mademoiselle Côté, lequel, en Français qu'il était, vint à la bataille en jabot de dentelle et poliment offrit à son ennemi de tirer le premier (Roy, 1950, p. 101).

Ce n'était ni plus ni moins qu'une confrontation en règle entre les deux pôles qui devaient désormais faire partie de la vie des enfants Tousignant: d'une part, la fierté de leur langue et de leur culture avec la complicité des héros de la Nouvelle-France et, d'autre part, l'importance de bien apprendre l'anglais pour pouvoir assumer leur place au Manitoba.

La thématique du déchirement entre la fidélité à son héritage et la nécessité d'accepter d'évoluer en anglais en milieu minoritaire revient à maintes reprises dans *La détresse et l'enchantement*, ainsi que dans les romans d'inspiration autobiographique, tels que *Rue Deschambault* (Roy, 1966) et *La route d'Altamont* (Roy, 1969). C'est un sentiment de gêne, d'embarras, voire même d'humiliation, qui vient à la surface lorsque Gabrielle Roy ou certains de ses personnages rencontrent la désapprobation réelle ou imaginée des gens faisant partie de la majorité. Cet état d'âme a son origine très tôt dans la vie de la romancière alors qu'elle franchit la rivière Rouge, cette barrière imaginaire qui délimite, en quelque sorte, l'enclave francophone de Saint-Boniface de la majorité anglophone de l'autre rive.

[...] Nous atteignons l'avenue Portage, si démesurément déployée qu'elle avalait des milliers de personnes sans que cela y parût. Nous continuions à parler français, bien entendu, mais peut-être à voix moins haute déjà, surtout après que deux ou trois passants se furent retournés sur nous avec une expression de curiosité. 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. Au reste, je m'étais moi-même retournée fréquemment sur quelque immigrant au doux parler slave ou à l'accent nordique. Si bien que j'avais fini par trouver naturel, je suppose, que tous, plus ou moins, nous nous sentions étrangers les uns chez les autres, avant d'en venir à me dire que, si tous nous l'étions, personne ne l'était donc plus (Roy, 1984, p. 13).

Lorsque le contact se faisait avec les gens de l'autre côté de la rivière, il s'agissait de choisir la façon de réagir, de se préparer un plan d'attaque. D'une part, il était possible d'accepter tout simplement de se fondre dans la masse et de communiquer en anglais, ou encore d'afficher sa différence en insistant pour s'exprimer en français. Il va sans dire que, dans le contexte du début du siècle, la communauté francophone n'était pas encore entrée dans l'ère de la revendication et qu'il fallait beaucoup de courage pour adopter cette seconde possibilité.

C'était à notre arrivée chez Eaton seulement que se décidait si nous allions oui ou non passer à la lutte ouverte. Tout dépendait de l'humeur de maman. Quelquefois elle réclamait un commis parlant notre langue pour nous servir. Dans nos moments patriotiques, à Saint-Boniface, on prétendait que c'était notre droit, et même de notre devoir de la faire valoir, qu'à cette condition nous obligerions l'industrie et les grands magasins à embaucher de nos gens (Roy, 1984, p. 13).

Cette atmosphère de tension, de malaise que ressentait Gabrielle Roy s'estompe cependant lorsqu'elle franchit à nouveau le pont Provencher pour se retrouver parmi les siens. Ce sont des sentiments de bien-être et de sécurité qui l'envahissent. Elle retrouve, sur la rive droite de la rivière, un havre, un refuge où elle se sent à l'aise pour assumer à nouveau l'identité qui lui est propre.

Quelques pas encore, et nous étions chez nous. Nous n'étions pas nombreux dans la petite ville pieuse et studieuse, mais du moins avions-nous alors le sentiment d'y être d'un même cœur. Déjà maman et moi parlions dans notre langue le plus naturellement du monde, ni plus bas, ni trop haut comme à Winnipeg où nous étions commandées par la gêne ou la honte de la gêne. D'autres voix s'élevaient en français autour de nous, nous accompagnant [...] (Roy, 1984, p. 16)

Nous arrivions à notre maison, rue Deschambault. La retrouver intacte, gardienne de notre vie à la française au sein du pêle-mêle et du disparate de l'Ouest canadien,

devait nous apparaître chaque fois une sorte de miracle, car à la dernière minute, nous nous hâtons vers elle [...] Toujours nous revenions vers elle comme d'un voyage qui nous aurait secouées [...] (Roy, 1984, p. 16-17)

Le moment critique dans la vie d'une personne en milieu minoritaire survient lorsqu'il lui faut quitter la sécurité de son environnement pour s'aventurer sur un terrain nouveau où elle sera confrontée à l'incompréhension, sinon à l'hostilité de la majorité. Pour Gabrielle Roy, ce fut en 1928, l'année de son entrée à la *Winnipeg Normal Institute*, une institution entièrement anglophone, où seulement quelques francophones s'étaient inscrits pour obtenir un brevet d'enseignement.

[...] De notre école, dirigée par des religieuses de langue française, où malgré tous les obstacles semés sur notre route nous finissions par vivre un peu comme chez nous, voici que nous passions dans un établissement strictement de langue anglaise [l'École normale] [...]

Mais nous ne passions pas que d'une langue à l'autre – nous passions surtout d'un climat à un autre. De notre petit monde où les sœurs nous avaient peut-être surprotégées, tenues trop souvent à l'abri de la réalité, nous entrions, autant dire, dans la gueule du loup.

Là, nous avaient laissé entendre nos maîtresses les plus nerveuses, notre foi et notre fidélité à notre passé allaient être mises à rude épreuve. Nous aurions à faire montre d'une inébranlable volonté. Plus encore, en plein chez l'ennemi, nous aurions le devoir par nos qualités profondes, notre conduite exemplaire, notre excellence en toutes choses, de témoigner en faveur de notre collectivité. Et même, si l'affrontement avec l'adversaire se révélait inévitable, il nous faudrait y faire face courageusement (Roy, 1984, p. 81-82).

Lorsque les circonstances dictaient à Gabrielle Roy un contact plus étroit avec le milieu anglophone, il s'avérait souvent nécessaire pour elle d'adopter une attitude plus circonspecte. Elle devait mesurer l'impact que ses réactions auraient sur les autres intervenants qui, il va sans dire, occupaient ordinairement une position d'autorité sur elle. Les conseils quelque peu condescendants offerts par le docteur Mackintyre, directeur de la *Winnipeg Normal Institute*, à l'occasion de l'entrée de Gabrielle Roy dans cette institution, en sont un exemple typique:

Il me fit ensuite remarquer que, puisque notre groupe français n'était pas nombreux, mieux valait sans doute ne pas alerter le monstre du fanatisme qui sommeille d'un

côté comme de l'autre. Qu'il ne voyait qu'un chemin à suivre pour nous: être excellents en toutes choses, toujours être meilleurs que les autres.

– Travaillez votre français. Soyez-lui toujours fidèle. Enseignez-le quand l'heure viendra, autant que vous le pourrez... sans vous faire prendre. Mais n'oubliez pas que vous devez être excellente en anglais aussi. Les minorités ont ceci de tragique, elles doivent être supérieures... ou disparaître... Voyez-vous vous-même, chère enfant, me demanda-t-il, une autre issue à votre sort? (Roy, 1984, p. 84-85)

Non seulement il fallait briller par son intelligence, mais aussi il importait au plus haut point de cacher son identité et de chercher à passer inaperçu au sein du groupe de normaliens. Cependant, Gabrielle Roy, à l'instar de plusieurs de ses concitoyens, réalisait que la seule façon de préserver sa langue et sa culture, c'était de lutter sans arrêt, de s'imposer, de résister contre vents et marées à la vague anglicisante qui la menaçait de toute part.

Mais Saint-Boniface presque tout entier gagne son pain à Winnipeg, ou, tout au moins, dans un monde de langue anglaise. De toute nécessité, il faut ici, pour gagner sa vie, connaître l'anglais. Presque tous ont à devenir bilingues. Est-ce à dire pour cela que le français soit négligé? Non, certainement, mais de plus en plus, la lutte est vive et difficile. Car la vie se joue sur deux plans distincts: l'anglais, le jour, au travail, pour les affaires; le français, le soir, en famille, comme en un havre. Ce n'est donc pas surprenant que le Manitoba français perde chaque année un peu de ses forces vives [...] (Roy, 1978, p. 116)

Cette lutte de tous les instants que Gabrielle Roy devait livrer menait inexorablement à un sentiment de découragement, de désenchantement, voire même de désillusionnement. Le choix qui s'imposait était de mener le combat ou encore d'accepter la défaite et prendre la voie facile de l'assimilation.

Je n'étais pas sans m'apercevoir que notre vie en était une de repliement sur soi, menant presque inévitablement à une sorte d'assèchement. Le mot d'ordre était de survivre, et la consigne principale, même si elle n'était pas toujours formellement énoncée, de ne pas frayer avec l'étranger. Il me semblait sentir s'échapper de moi tous les jours un peu plus de force vive.

[...]

On eût dit parfois que nous vivions dans quelque enceinte du temps des guerres religieuses, quelque Albi assiégée

ou autre cité malheureuse protégée de tous côtés par des défenses, des barbacanes, des interdits [...] Un jour ou l'autre devait se présenter à chacun de nous l'inévitable tentation: passer du côté anglais, se laisser avoir tout de suite plutôt que d'éterniser cette mort lente; ou alors s'en aller respirer l'air natal (Roy, 1984, p. 139).

Le thème de la patrie, un endroit où l'on peut vivre en toute quiétude la plénitude de ce qu'on est, revient à plusieurs reprises dans les écrits de Gabrielle Roy. Il faut se souvenir qu'elle représentait la première génération qui avait vu le jour en terre manitobaine, et ce, du côté paternel aussi bien que du côté maternel. Elle descendait de ces colons aventuriers qui, pour des raisons économiques, avaient laissé le Québec pour aller s'établir au delà des Grands Lacs, dans l'immensité de la Prairie canadienne. L'exode de Québécois vers la fin du XIX^e siècle avait été occasionné par une récession économique qui sévissait alors au Québec. Ces Québécois se dirigeaient ordinairement vers la Nouvelle-Angleterre pour trouver du travail dans les usines. Peu de temps après leur arrivée, plusieurs d'entre eux étaient recrutés par le père Lacombe ou encore par des agents d'immigration dans le but de venir s'établir dans les terres de l'Ouest canadien. Gabrielle Roy le signale dans *La détresse et l'enchantement*:

[...] On m'avait souvent relaté qu'alors il [son père] poursuivait l'idée que les Canadiens français devraient venir en grand nombre dans l'Ouest, en dépit de toutes les difficultés, prolongeant le Québec jusqu'à l'autre bout du pays, en sorte qu'y serait réalisé cet heureux équilibre entre le français et l'anglais que l'on s'attache tellement aujourd'hui à obtenir. Il venait tout juste de fonder l'une de ses plus belles colonies, Dollard, en Saskatchewan, composée presque uniquement de compatriotes qu'il avait fait venir du comté de Dorchester où il était né, au Québec, ou rapatriés des États-Unis [...] (Roy, 1984, p. 41)

Il s'ensuivait, très souvent, une fois établi sur une ferme dans l'Ouest canadien, un sentiment de désillusion du fait que la situation politique du groupe francophone avait évolué au point où il avait été marginalisé par rapport à la majorité anglophone. Il s'installait alors, dans ces communautés, un profond ennui accompagné d'une grande nostalgie du pays perdu.

- Alors c'est le Québec notre patrie?
- Oui et non, dit maman. C'est embêtant à préciser. Puis elle poursuivit: Il y eut discussion entre nous. Les uns

disaient: "On se fera ici. Nous sommes déjà à moitié Américains. Nos enfants parleront anglais. C'est la sagesse. À rouler toute notre vie, nous n'arriverons à rien." Mais d'autres tenaient pour tenter l'aventure au Québec: "Ce sont là-bas nos frères. Nous parlons la même langue. Nous avons la même foi. Allons nous mettre entre leurs mains" (Roy, 1984, p. 26).

Cependant, pour plusieurs francophones, la possibilité de retourner respirer l'air natal n'allait pas de soi. Bien qu'originaires du Québec, ils avaient néanmoins développé des racines en sol manitobain; ils y avaient vécu et ressenti des joies et des malheurs qui seraient désormais partie intégrante de leur être. Un départ occasionnerait un nouveau déchirement.

[...] Plus elle [la mère de Gabrielle] vécut et plus la confiance en son cœur l'emporta sur la circonspection. C'est en elle que se conjuguerent le mieux les deux grands attachements d'âme de notre famille: pour le Québec où elle était née et dont elle avait les riches souvenirs qu'une ardente imagination enfantine peut avoir retenus; pour le Manitoba où elle avait grandi, aimé, souffert [...] (Roy, 1978, p. 148-149)

Néanmoins, le prix qu'il fallait payer pour se tailler une place enviable en sol manitobain était très élevé. Pour plusieurs immigrants, il ne semblait pas possible de maintenir la langue et la culture de leurs ancêtres, tout en s'assurant une situation financière adéquate. Ces derniers se demandaient si cela en valait vraiment la peine.

Gageure insensée! Une vie matérielle si difficile déjà à assurer, plus d'enfants qu'il n'aurait été raisonnable d'en avoir, et maintenant cet acharnement chez tant des nôtres à l'époque, en dépit de tout bon sens, au sein de presque tout un continent parlant anglais, à conserver les mots par lesquels passent d'une génération à l'autre la continuité, l'âme d'un peuple. Et le surprenant, c'est qu'ils relevèrent ce défi peut-être mieux qu'il n'est aujourd'hui relevé par leurs descendants qui pourtant, en un sens, sont infiniment mieux pourvus (Roy, p. 1978, p. 150-151).

Ce dépaysement que ressentait Gabrielle Roy lui permit cependant de mieux apprécier les autres nationalités qui l'entouraient. Sa très grande sensibilité envers ces immigrants, qui avaient laissé leur pays de l'Europe de l'Est pour venir s'établir au Manitoba, provenait du fait qu'elle comprenait pleinement, pour l'avoir vécu, les difficultés qu'ils éprouvaient en tant qu'étrangers dans un monde qui ne partageait ni leur

culture ni leur langue. Elle aussi avait perçu les regards furtifs, les expressions désapprobatrices des passants lorsqu'elle s'adressait à sa mère dans sa langue maternelle. Elle comprenait aussi l'importance de rester fidèle à elle-même, d'exprimer sa réalité. Fascinée par le courage et la détermination de ces nouveaux immigrants qui affichaient un air digne et résolu à l'occasion de leur arrivée à la gare centrale de Winnipeg, elle était émerveillée par ce spectacle coloré que représentait le défilé de ces gens venus d'au delà des mers, vêtus comme ils l'étaient, dans les costumes caractéristiques de leurs groupes ethniques.

[...] Il n'était que d'aller flâner dans la gare du Canadien Pacifique ou à ses abords pour apercevoir en un rien de temps des femmes en fichu blanc, le regard si loin perdu en arrière que c'était sûrement à l'autre bout du monde; puis des familles entières portant baluchons, le regard également opaque d'ennui, assises en rond sur leurs caisses, à attendre on ne savait quoi; des patriarches à longue barbe enveloppés dans de curieuses pelisses, que suivaient leurs familles étirées en files étroites sur les larges trottoirs comme dans un défilé de montagne. Toutes ces choses, je les ai dites et redites et ne peux faire autrement que de recommencer chaque fois qu'il est question du Manitoba, car pour moi ce spectacle des dépayés qu'il m'a offert toute jeune est devenu inséparable de mon sentiment de la vie (Roy, 1978, p. 154).

L'intérêt de Gabrielle Roy pour les immigrants provenait d'une part du fait que son père avait été, pendant plusieurs années, agent d'immigration: sa tâche consistait à aider les nouveaux immigrants à s'établir sur les «concessions» ou *homesteads* qui leur avaient été vendus à prix modique par le gouvernement canadien. À plusieurs reprises, Gabrielle Roy avait eu l'occasion de discuter avec son père des expériences des nouveaux arrivants, de leurs réussites et de leurs déboires. L'enthousiasme et l'empathie qu'exprimait son père à l'égard des immigrés en ces occasions n'ont pas été perdus. D'autre part, dans son rôle d'enseignante de la première année à l'école Provencher, au plus fort de la dépression des années trente, Gabrielle Roy s'était vu confier d'année en année des groupes d'élèves composés principalement d'enfants provenant de familles d'immigrants. L'on y retrouvait des noms tels Davison, De Wit, Demetriooff, Hastings, Haughey, McLeod, Madden, Stapleton, Fremchuk, Kryminski, Wrulkowski, San Fillipo, Tascona, etc. Ce n'était ni plus ni moins qu'une Société des Nations en miniature (Roy, 1977). Si, comme institutrice,

Gabrielle Roy s'est évertuée à établir et à maintenir un contact avec les parents de ses élèves, en tant que romancière, elle s'est surtout intéressée au combat qu'ils durent livrer pour maintenir leur identité, malgré les nombreuses difficultés qu'ils ont eu à surmonter. Cet intérêt s'étend à toutes les nationalités qui cherchent à sauvegarder leur culture. Dans son recueil *La rivière sans repos*, elle évoque, en se servant de la voix de Ian, le combat des Inuit pour maintenir leurs coutumes ancestrales, face à la modernisation et face aux valeurs culturelles que l'on cherchait à leur imposer.

Aux yeux de Ian c'était là une concentration insensée de vie humaine. Il n'aurait pu y passer une nuit de plus sans risquer l'étouffement. On lui avait dit qu'il était un vieux réactionnaire acharné à combattre ce qui faisait avancer les hommes, et peut-être était-il ainsi, mais qu'y pouvait-il? Son âme était triste à mourir de ne plus se sentir à sa place dans ce monde (Roy, 1971, p. 248).

Cette attitude de Ian reflète probablement l'état d'âme de Gabrielle Roy elle-même, lorsque, à Montréal, suite à son retour d'Europe en 1939, elle devait décider de son avenir ainsi que de l'endroit où elle choisirait de s'établir. C'était, il n'y a aucun doute, une période extrêmement importante dans sa vie. Elle devait, à ce moment-là, peser le pour et le contre: s'établir définitivement dans la patrie de ses ancêtres ou retourner vivre auprès des siens dans les plaines du Manitoba. Dans son autobiographie, *La détresse et l'enchantement*, elle nous donne une idée des choix qui se présentaient à elle, tels qu'elle les percevait.

Ici [Gabrielle résidait alors à Montréal] je n'avais ni soutien, ni certitude d'emploi même le plus modeste, ni même une main amie pour se tendre vers moi à l'occasion. Mais saurais-je, maintenant que je connaissais mieux, vivre dans cet air français raréfié du Manitoba, dans son air raréfié tout court? Car si c'était déjà une sorte de malheur d'être né au Québec, de souche française, combien plus ce l'était, je le voyais maintenant, en dehors du Québec, dans nos petites colonies de l'Ouest canadien! Ici du moins, en marchant, toute solitaire comme je l'étais, j'avais sans cesse à droite et à gauche recueilli le son de voix parlant français avec un accent qui m'avait peut-être paru un peu lourd après celui de Paris, mais c'étaient paroles, c'étaient expressions des miens, de ma mère, de ma grand-mère, et je m'en sentais réconfortée (Roy, 1984, p. 502).

Ce choix qui semblait être tout à fait normal aux yeux de la romancière ne faisait cependant pas l'unanimité parmi les siens. Ainsi, dans une province comme le Manitoba où le nombre de francophones est déjà très limité, une nouvelle défection ne peut faire autrement que de susciter une certaine amertume.

[...] Tout départ, étant donné notre petit nombre, était ressenti comme une désertion, un abandon de la cause. Ma sœur Adèle portée aux gestes excessifs, aux paroles théâtrales, m'accusa de trahir les miens [...] (Roy, 1984, p. 211)

Si on s'en tient à ses propos dans *La détresse et l'enchantement*, il semble évident que Gabrielle Roy avait effectivement opté pour une vie où elle pourrait développer ses talents créatifs dans une atmosphère qui lui semblait plus propice. Elle avait l'impression que le dynamisme et le sentiment de complicité qui avaient existé dans la communauté franco-manitobaine, à la suite de la promulgation de la loi interdisant l'enseignement du français dans les écoles, allaient s'atténuer à la longue et que, inéluctablement, ses compatriotes du Manitoba allaient accepter de s'assimiler. Pour sa part, Gabrielle Roy décidait alors de ne pas se battre, ou tout au moins, de s'éloigner du front, pour continuer la lutte sur ce qu'elle considérait son propre terrain, le Québec. Cela ne représentait aucunement une brisure avec le passé, mais plutôt une constatation des possibilités limitées qui se présentaient à elle et à la carrière journalistique à laquelle elle aspirait dans un Manitoba où le français lui semblait en perte de vitesse.

Aussi inattendu que cela puisse paraître aujourd'hui, je dois au Manitoba d'être née et d'avoir grandi dans un milieu de langue française d'une exceptionnelle ferveur. Sans doute était-ce la ferveur d'un frêle groupe fraternellement resserré pour faire front commun dans sa fragilité numérique et son idéal menacé. Peut-être, comme la flamme de la mèche donnant au maximum, cet enthousiasme ne pouvait-il indéfiniment se maintenir. Mais sa clarté brilla... assez, en tout cas, pour enflammer certaines vies (Roy, 1978, p. 153).

En résumé, Gabrielle Roy, dans ses écrits, jette un coup d'œil nostalgique sur ses années vécues au Manitoba. Plusieurs de ses personnages vivent, tout comme elle-même, les problèmes caractéristiques d'une communauté d'immigrants. Ce sont des gens qui ne se sont jamais véritablement considérés

comme citoyens à part entière de leur province adoptive. Le sort qui leur est dévolu est celui d'être d'éternels étrangers, quel que soit le lieu où ils choisissent d'habiter.

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? Ce ne fut peut-être pas, malgré tout, au cours du trajet que nous avons accompli maman et moi, alors que nous nous engagions sur le pont Provencher au-dessus de la Rouge [*sic*], laissant derrière nous notre petite ville française pour entrer dans Winnipeg, la capitale, qui jamais ne nous reçut tout à fait autrement qu'en étrangères. Cette sensation de dépaysement, de pénétrer, à deux pas seulement de chez nous, dans le lointain, m'était plutôt agréable, quand j'étais enfant. Je crois qu'elle m'ouvrait les yeux, stimulait mon imagination, m'entraînait à observer (Roy, 1984, p. 11).

Malgré une certaine ambivalence à l'égard de son chez-soi véritable, Gabrielle Roy demeure, au fond d'elle-même, au cours de toute sa carrière de romancière, Manitobaine jusqu'à la moelle des os. Autant elle déplore la situation linguistique qui prévaut dans sa province natale, autant elle admire passionnément les plaines qui la composent et les gens qui l'habitent. Québécoise d'adoption, elle n'en demeure pas moins une Manitobaine véritable, une ambassadrice sans pareil qui rehausse l'image de sa province natale au delà des frontières et même au delà des mers.

BIBLIOGRAPHIE

- FOUCHER, Pierre (1985) *Les droits scolaires constitutionnels des minorités de langue officielle du Canada*, Ottawa, Conseil canadien de la documentation juridique, 436 p.
- ROY, Gabrielle (1950) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Beauchemin, 272 p.
- _____ (1966) *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 260 p.
- _____ (1969) *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 255 p.
- _____ (1971) *La rivière sans repos*, Montréal, Beauchemin, 315 p.
- _____ (1977) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 212 p.
- _____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Les Quirze, 239 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. 427-435

Les sortilèges de la voix chez Gabrielle Roy

NICOLE BOURBONNAIS
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario)

On ne retrouve que peu d'indices de musique savante dans l'œuvre de Gabrielle Roy; rares sont les mentions de compositeurs, d'interprètes ou d'œuvres musicales classiques. En revanche, à plus d'une reprise, la romancière convoque un instrument bien spécifique, celui de la voix, dont les modulations, qu'elles soient chant, cri ou murmure, ne laissent pas d'exercer une puissante et mystérieuse fascination sur les personnages, plus particulièrement sur la narratrice.

Ici et là, dans l'œuvre semi-autobiographique, des voix prenantes, inoubliables, retentissent, telle la «ravissante voix» du petit Nil, «claire, frémissante», (Roy, 1983, p. 41) ou la voix chantante de l'Italienne, «douce [...] comme un gazouillis» d'enfant (Roy, 1980, p. 215), ou encore le «chant profond du lac» (Roy, 1966, p. 119), la voix mélodieuse de l'alouette des prés. Et qui ne se souvient de la «mince voix éclatante» (Roy, 1980, p. 243) de ces petites chanteuses que sont les grenouilles de l'étang? D'emblée, l'on constate que cette voix-chant n'est ni cultivée, ni travaillée. Loin d'être celle d'un grand artiste, elle émane de la nature, de l'eau, du vent, des oiseaux ou bien, elle est un don naturel d'enfants ou d'êtres considérés comme primitifs, tels les deux nègres de *Rue Deschambault* dont les voix

[...] se lançaient en d'admirables variations [...] elles s'échappaient de toutes nos fenêtres ouvertes, elles roulaient en même temps que des reflets de lune sur nos pelouses frémissantes (Roy, 1980, p. 33).

À cette constante d'une voix sans artifices, don inné de la nature, s'ajoute le retour régulier d'un même schéma temporel. Surgissant d'abord dans le présent de manière étrange et inopinée, la voix envoûtante s'empare de l'être, le tire de son isolement et de sa torpeur pour opérer une sorte de résurrection. Mais, invariablement, la voix remonte le cours du temps pour renouer avec l'origine. Oscillant entre ces deux registres temporels, la voix, dans son épiphanie, apparaît comme un puissant facteur de fusion.

Bien que racontée après coup, dans le souvenir de la narratrice, la scène vocale n'en est pas moins saisie dans son retentissement immédiat. C'est au moment où elle est entendue que la voix se fait provocatrice. Si la «musique aiguë» (Roy, 1980, p. 243) des grenouilles revient chaque été pour durer presque tout l'été, c'est lors d'une soirée bien précise – «ce soir-là», notation répétée deux fois dans le texte – qu'elle fera apparaître aux yeux de Christine «ces immenses pays sombres que le temps ouvre devant nous»: «[l]es grenouilles avaient enflé leurs voix jusqu'à en faire, ce soir-là, un cri de détresse, un cri triomphal aussi... comme s'il annonçait un départ» (Roy, 1980, p. 244). Percutant, le cri saisit l'être et l'ébranle. Son intensité se traduit tant dans le caractère éclatant ou singulier de son timbre que dans l'immédiateté de ses répercussions. Christine ne décèle-t-elle pas un «ordre baroque» dans ce cri qui fend l'air et suspend le temps: «Ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire [...] J'écrirais. C'était comme un amour soudain qui, d'un coup, enchaîne un cœur» (Roy, 1980, p. 244). La musique de la voix déclenche non seulement l'émotion la plus vive mais la volonté d'agir, de créer, de se lancer dans l'inconnu. Puissant levier, elle exerce une action transitive. Ne voit-on pas la vieille mère de l'institutrice, qu'un accident a rendu presque infirme, se décider à marcher de nouveau? À l'immobilité insoutenable, la chanson surprise du joyeux petit chanteur a substitué une vision de liberté. Découragée l'instant d'avant, la mère «partit elle aussi, prit son envol, survola la vie par le rêve» (Roy, 1983, p. 50). Le même «courant de surprise» viendra secouer les malades mentaux, tristes et apathiques: «Dès les premières notes s'établit un silence tel celui d'une forêt qui se recueille pour entendre un

oiseau quelque part sur une branche éloignée» (Roy, 1983, p. 55). Ils ne pourront supporter que cesse la voix merveilleuse qui déchaîne en eux un «terrible bonheur» (Roy, 1983, p. 56), une frénésie proche du délire. Après sa «journée de splendeur» au grand lac Winnipeg, la petite Christine ne sera jamais plus la même. Ce qui l'a frappée peut-être plus que tout, ce sont les diverses voix entendues, la «petite phrase» chuchotée du lac (Roy, 1966, p. 144) qui revient lancinante, le «cri d'oiseau étrange, à faire peur» (Roy, 1966, p. 132) ou même les paroles du vieillard «dont le son, si je n'en pénétrais pas tout le sens, me plaisait comme me plaisait la musique symphonique» (Roy, 1966, p. 122). On comprend que cette expérience unique «s'engouffr[e] en [elle] comme un chant impérissable qu'[elle] ne cesserai[t] peut-être jamais plus d'entendre quelque peu» (Roy, 1966, p. 152). Dans un moment d'élection, la mystérieuse résonance de la voix arrache l'être à sa contingence pour le projeter en avant, vers le rêve et le renouveau.

Et, pendant un bref instant, elle annule le temps destructeur. Ce n'est pas un hasard si ce sont souvent des personnages de vieillards qui se retrouvent régénérés par la voix roborative. Lorsqu'à l'hospice «jaillit dans cette fin de jour, comme du brillant matin de la vie, la claire voix rayonnante de Nil» (Roy, 1983, p. 53), les vieilles personnes semblent rajeunir: «Je ne reconnaissais plus les vieillards. Au soir sombre de leur vie les atteignait encore cette clarté du matin» (Roy, 1983, p. 53). Il arrive aussi que la loi contraignante qui fragmente les heures et les jours s'efface sous le charme de la voix-chant. L'inspecteur oublie momentanément sa mission de censeur pour «parti[r] au loin d'une rêverie heureuse» (Roy, 1983, p. 42). Quant au Principal, la «voix captivante» de Nil a vite raison de son ton narquois et de son autorité: «je vis apparaître chez lui aussi, à ma grande surprise, une expression de rêve heureux comme s'il avait perdu de vue qu'il était un directeur toujours occupé à diriger son école» (Roy, 1983, p. 42).

À la fois corporelle et intangible, la voix se soustrait au sens et au *logos*. Elle donne accès à la bienheureuse folie, propice à la libération. Il est à noter que, le plus souvent, les paroles de ces chants ou de ces voix sont incompréhensibles, soit qu'il s'agisse d'une langue étrangère (les chants ukrainiens ou les airs d'opéra de l'Italien), soit que l'auditeur-enfant n'en saisisse pas le sens ou que les éléments de la nature, bruissement du vent, voix liquide de l'eau, en soient à l'origine. Les sortilèges de la

voix se situent hors du champ du savoir, dans la zone de l'imaginaire et du désir intemporel. Ils sont d'autant plus puissants qu'ils sont insensés, qu'ils font entrer l'auditeur dans une sorte de délire divin, d'ivresse rédemptrice de sa condition de mortel.

Mais si le jaillissement de la voix provoque une déchirure dans le temps par où s'infiltre le rêve, si fugitif soit-il, d'un lendemain meilleur, il ramène aussi invinciblement à ce passé commun à tous qu'est l'enfance. En effet, tout se passe comme si le chant dans l'œuvre royenne naissait de l'enfance même, celle de l'individu comme celle de l'humanité. C'est en compagnie des enfants que l'institutrice entend l'alouette des prés, son «sonore chant glougloutant» qui fait entrer le jeune André dans «un ravissement égal au [sien]» (Roy, 1983, p. 107). Même lorsqu'il ne chante pas, l'enfant est associé à la voix musicalisée. Si le petit Clair porte un «vêtement un peu sombre [...] relevé par un col blanc rabattu» (Roy, 1983, p. 20-21), n'est-ce pas parce que la mère se serait inspirée d'une image montrant un «groupe de Petits Chanteurs en vêtement sombre à col blanc souple» (Roy, 1983, p. 21)? L'image de l'eau primordiale s'ajoute à cette équation qui s'établit entre la voix et l'enfant, pour rappeler les premiers temps du monde. Écoutant «la petite phrase du lac [...] plaintive et douce» (Roy, 1966, p. 144), Christine est renvoyée à la nuit des temps, et monsieur Saint-Hilaire lui rappelle qu'elle est «chanceuse d'être seulement au commencement» (Roy, 1966, p. 137). Ainsi, d'entrer sans cesse en communion avec l'enfant, la voix enracine ses rêves au creux de l'origine. N'en assure-t-elle pas la transmission? Que chante le petit Nil sinon des chants ukrainiens que lui a appris sa mère: «Il chantait le doux pays perdu de sa mère qu'elle lui avait donné à garder» (Roy, 1983, p. 56).

Rien d'étonnant donc à ce que la musique vocale émane aussi de la nature, source de vie, lieu par excellence de la création.

Avec ce seul groupe d'arbres comme instrument, l'air avait inventé tant de sons réjouissants pour l'âme [...] Souvent les arbres [...] avaient fait claquer leurs feuilles comme des castagnettes en une lointaine fête de jeunesse [...] (Roy, 1975, p. 205-206)

La narratrice, fascinée par la «musique étrange» des grenouilles, s'exclame: «jamais je n'ai entendu appel plus fort vers l'enfance, vers ses joies un peu sauvages» (Roy, 1980, p. 243). Issue d'êtres

purs, non entamés par les ravages du vieillissement, la voix ramène au temps originaire où tout est bonheur. Qu'elle fuse de l'enfant joyeux et libre ou de la nature sauvage, la voix ouvre l'accès à un espace vierge, à un temps naissant.

Mais l'enfance symbolise aussi l'innocence édénique. La voix sera pure, aérienne. Elle semble venue tout droit du paradis terrestre, gazouillis d'oiseau, chant limpide de la rivière, «claire voix rayonnante» (Roy, 1983, p. 53) de l'enfant. Seuls les adultes, épargnés par la civilisation corruptrice ou fortement liés à un personnage-enfant tel Giuseppe, le mari de la menue Lisa qui ressemble à une petite fille qui «jouait à la dame» (Roy, 1980, p. 216), jouissent d'une voix enchanteresse. Il ne faut donc pas se surprendre si Gabrielle Roy présente une voix détachée du corps: souvent, ceux qui l'entendent ne peuvent en deviner la provenance. Les centaines de grenouilles sont de «petites chanteuses [...] invisibles» (Roy, 1980, p. 243). L'alouette des prés, solitaire, se cache pour chanter. Nil, un «drôle de petit bonhomme» (Roy, 1983, p. 45), à la «tête carrée» (Roy, 1983, p. 46), est doté d'un corps étranger à son «aimable chant» (Roy, 1983, p. 47). Mais dès que file la vibration musicale entre ses lèvres, il s'anime, ses yeux s'enflamment, son corps se transforme pour devenir celui d'une alouette ou d'un petit «possédé de musique» (Roy, 1983, p. 46). Gabrielle Roy ne fait pas entendre de voix sexuée, sensuellement séductrice, mais plutôt une voix désincarnée, angélique ou étrangement mystérieuse. Ni la différence des sexes ni celle des générations n'ont de part dans cette voix pure qui échappe au temps dévorateur comme à la mort. Il est significatif qu'un des rares épisodes amoureux de l'œuvre soit associé aux compositions savantes plutôt qu'à l'instrument naturel de la voix. Dans la nouvelle qui s'intitule «Wilhelm» (Roy, 1980), on se souviendra que l'attrait entre l'adolescente et le jeune Hollandais s'exprime par leur commun amour de la musique. Elle joue le menuet de Paderewski, tandis que lui interprète Massenet sur son violon. Devant l'interdiction maternelle de parler à Christine, le jeune amoureux imagine une communication sans paroles et sans voix: il joue pour elle, au téléphone, pendant des heures, la musique de l'opéra *Thaïs*. Mais, loin de séduire, Wilhelm est tourné en ridicule. Dans les récits de la romancière, la voix amoureuse ne s' imagine pas: seule fonctionne comme piège du désir la voix enfantine ou champêtre.

Dans cette connivence qui s'établit entre le chant et l'enfant, la figure maternelle, comme on l'a vu, n'est jamais loin. Il n'est pas indifférent que le seul père à conduire son fils à l'école, dans le récit intitulé «Vincenzo», soit un Italien, à la voix chantante. «Maternisé» pour ainsi dire, il pleure devant «la douleur de la séparation», «berça[nt]» son fils «de mots tendres». Celui-ci, «[d]ans leur langue italienne [...] le suppliait [...] de ne pas l'abandonner» (Roy, 1983, p. 10). La séparation leur sera imposée par l'institutrice qui déclare qu'il «faut couper la branche» (Roy, 1983, p. 11). La réconciliation avec l'école et la loi passe par le transfert de l'affection filiale. En effet, après l'assaut des coups de pied, le petit Vincenzo passe à l'assaut des caresses: «il grimpa à moi comme un chat à un arbre [...] et me [...] serra à m'étouffer [...] Et il me déversait dans l'oreille un flot de mots en langue italienne qui me semblaient de tendresse» (Roy, 1983, p. 15).

Que conclure de cette scène sinon que la voix joue un rôle primordial dans l'établissement du lien avec l'Autre, substitut de la mère. La psychanalyse nous a appris que ce que l'enfant perçoit d'abord du monde extérieur, c'est la voix de sa mère. Et, qu'en l'absence de celle-ci, la voix sert de lien symbolique. Évocatrice du désir de fusion avec la génitrice, la voix rappelle les temps premiers de l'existence du nourrisson, époque de béatitude et de bien-être. Voici ce qu'explique Marie-France Castarède dans *La voix et ses sortilèges*: «La voix et les affects se rapportent en priorité à la relation avec la mère, relation primordiale, et tout d'abord, indicible» (Castarède, 1987, p. 213).

Comme le jeu de la bobine, la voix va et vient entre la mère perdue et retrouvée. Ce désir de fusion, omniprésent dans l'œuvre royenne, semble se réaliser grâce à la pure résonance de la voix qui déclenche une joie profonde et un rapprochement avec l'univers. Voix qui réunit ce qui était séparé. Le commencement et la fin, l'enfant et le vieillard, le réel et le rêve. Là où la voix advient cesse le manque et se comble le vide. À l'audition du «cri des étangs proches» (Roy, 1980, p. 244), la jeune fille rejoint son double, «cette autre moi-même qui dans l'avenir m'invitait à l'atteindre» (Roy, 1980, p. 245). Son «moi» divisé s'unifie pour imaginer l'entente et le bonheur que ses livres susciteront. Toujours, la voix dans l'œuvre semi-autobiographique de Gabrielle Roy est source d'harmonie et d'unisson: «D'abord isolées, éparses, les voix [des grenouilles] finissaient par s'accorder et ne formaient plus bientôt qu'un long cri

continu» (Roy, 1980, p. 243). Gabrielle Roy affectionne l'image d'une nature, chef d'orchestre d'une «musique stéréophonique»:

[Le vent] prend cette voix profonde d'une puissante rivière [...] C'est la basse sur laquelle se détache la voix d'instruments plus légers [...] Ensuite, la musique se communique [au] bois de trembles [...]

À la fin, se joignent tous les instruments pour reprendre ensemble le thème de l'été triomphant [...] (Roy, 1981, p. 50-51)

À l'image de la voix maternelle, celle de l'œuvre instaure une relation à la fois fusionnelle et d'altérité avec l'univers. Elle tient lieu de cordon ombilical qui lie au reste du monde tout en permettant de construire un «moi» indépendant.

D'autre part, la scène mère-enfant-voix comporte une autre constante, celle du dédoublement du personnage maternel. L'image de la génitrice bénéfique vient contrer celle, négative, de la mère de Christine, accablée de soucis. Le précieux don de Nil lui a été transmis par sa jeune mère, douce et gaie, mais son action s'exerce, on l'a vu, sur la mère paralysée de l'institutrice. Lorsque s'élève la voix triomphale des grenouilles, née de l'étang et de l'été, apparaît en contrepoint la mère angoissée, qui s'oppose à la vocation d'écrivain de la fille. Lors de la merveilleuse évasion de Christine au bord de l'eau matricielle, surgit à plusieurs reprises, sur le mode oppositionnel, l'image de la «pauvre, pauvre mère» (Roy, 1966, p. 147), inquiète, fatiguée et non libre de voyager. Mais chaque fois, le sortilège de la voix agira sur la «pauvre mère» qui renouera avec la «bonne mère», source d'harmonie et d'énergie, avec la mère fantasmée qui autorise tous les rêves et libertés. L'impression vocale, en reliant symboliquement à la mère des premiers temps, permet de se ressourcer dans cette image de tendresse et de plénitude.

Dans ces scènes de son et d'ouïe, la voix instaure un triomphe sur le temps. Présent, passé et avenir sont miraculeusement soudés alors qu'est retrouvée «la trace de ce qui était perdu» (Roy, 1983, p. 54) et que l'incertitude de l'avenir s'estompe derrière le rêve souverain.

Mais ce triomphe éclatant est par définition antagoniste de la durée. L'effet des voix splendides et immatérielles est éphémère: «Le chant des étangs faiblissait; à présent, détachées

les unes des autres, les petites voix se cherchaient, avaient l'air de se répondre, ou de se séparer, peut-être...» (Roy, 1980, p. 245). Nil prend peur lorsque les aliénés se précipitent sur lui pour «s'emparer de l'enfant merveilleux, le saisir vivant, l'empêcher de partir» (Roy, 1983, p. 56). C'est que le ravissement de la voix leur a fait pressentir une liberté qui leur est interdite. Ce bonheur excessif, – n'ont-ils pas été «trop heureux» (Roy, 1983, p. 56) –, ils sont impuissants à le retenir. De même, dans *Cet été qui chantait*, la narratrice déplore le silence qui suit la disparition du vent: «Alors, le vent se taisant, la musique des feuillages tombant d'un coup, on reprenait pied dans ce qu'on appelle le "réel" et il paraissait insuffisant, étroit, intolérable» (Roy, 1981, p. 50).

Bruissements, cris étranges, voix ensorcelantes, font penser par leur puissance d'appel à ces impressions fortuites et fugitives qui enchantent le narrateur de *À la recherche du temps perdu*. Inexplicablement sollicité par la haie d'aubépines en fleurs ou par les clochers de Martinville, Marcel éprouve un bonheur inhabituel qui le tire de son insignifiance mais qui lui échappe, faute de pouvoir le traduire de manière permanente par la métaphore correspondante. Ce n'est que beaucoup plus tard, grâce à la découverte de la mémoire involontaire, qu'il comprendra que c'est par l'écriture qu'il pourra fixer à tout jamais les sensations éphémères et bouleversantes de la vie.

Or, les manifestations de la voix fonctionnent de manière analogue dans l'œuvre de Gabrielle Roy: leur irruption soudaine vient rompre la grisaille du quotidien, briser l'écoulement du temps et engendre chez celui qui l'entend une joie rare, incompréhensible ou bien suscite un questionnement sans fin. D'autres impressions fugaces et bouleversantes s'apparentent à celle de la voix: l'odeur des jasmins qui masque les relents de l'abattoir, les merveilleuses collines de Pembina qui ressuscitent le temps passé ou les fleurs aux couleurs éclatantes du petit jardin de Martha qui font oublier le néant de l'existence.

L'éblouissante révélation de la voix qui déclenche le désir de transcendance risque de tomber dans le néant si elle n'est pas transmutée en œuvre d'art. Tout comme chez Proust, les sensations de joie et de plénitude sont condamnées à disparaître si l'écriture ne vient leur conférer une forme plus durable. Or, de tous les auditeurs qui succombent au charme de la voix-chant, seule la narratrice, futur écrivain, en conserve le souvenir

impérissable. Elle seule peut «écouter longtemps, longtemps, les voix qui se croisent» (Roy, 1980, p. 246). On a vu que le chant prenant des grenouilles lui avait donné l'idée d'écrire, pour procurer à autrui le bonheur ressenti à la lecture des livres. Tout se passe comme si chez Gabrielle Roy la voix était à l'origine de la création:

En pensant à ces veillées d'autrefois, chez mon oncle, en son habitation au milieu de la nuit sur la plaine, il me semble que j'ai l'oreille collée à une de ces conques où l'on entend un inlassable murmure [...]

C'est de ces soirées se déroulant comme des concours de chants et d'histoires que date sans doute le désir, qui ne m'a jamais quittée depuis, d'apprendre à bien raconter, tant je pense avoir saisi dès alors le poignant et miraculeux pouvoir de ce don (Roy, 1966, p. 213).

Le don, qualificatif commun chez Roy à la voix comme au talent de l'écrivain, révèle l'essence des choses et met fin à la réclusion réciproque des consciences. À l'image de la voix, l'écriture royenne opère d'infinis rapprochements. Comme le dit si bien Jacques Brault, elle «aménage la proximité qui est le versant diurne de l'intimisme» (Brault, 1989, p. 389). Les récits de Gabrielle Roy s'organisent autour d'une constellation d'images ou de motifs qui se rejoignent et se recourent: l'enfant chante comme l'alouette tandis que «la petite phrase chantée» (Roy, 1980, p. 41) de l'oiseau se distingue à peine de la ritournelle des enfants. Et le vent n'emprunte-t-il pas «cette voix profonde d'une puissante rivière» (Roy, 1981, p. 50)? Née de la voix matricielle, l'écriture royenne crée un espace intensément fusionnel où s'accordent, «dans un chant étrangement beau» (Roy, 1983, p. 59), les voix disparates de l'univers qui vibrent désormais à l'unisson.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAULT, Jacques (1989) «Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy)», *Voix et images*, vol. 14, n° 3, p. 387-398.
- CASTARÈDE, Marie-France (1987) *La voix et ses sortilèges*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 280 p.
- ROY, Gabrielle (1966) *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 255 p.
- _____ (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 217 p.
- _____ (1980) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
- _____ (1981) *Cet été qui chantait*, Montréal, Stanké, 203 p.
- _____ (1983) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 227 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. 437-448

Le bonheur du discours dans les écrits autobiographiques de Gabrielle Roy

CLAUDE ROMNEY
University of Calgary
Calgary (Alberta)

Il convient de ne pas confondre le «bonheur conversationnel» ou «bonheur du discours» avec la «réussite» ou «félicité énonciative», parfois également dénommée «bonheur énonciatif», notion que l'on doit à John Austin (1970): un énoncé performatif est en effet considéré comme «réussi» lorsqu'il obtient les effets escomptés par le locuteur. La réussite ne se rapporte donc pas à des émotions ou des états psychiques. Par contre, le linguiste genevois Antoine Auchlin a fait remarquer qu'il existe une «capacité des sujets parlants à éprouver du bonheur / du malheur par le discours» (Auchlin, 1991, p. 103). Ce que nous examinerons ici à propos de l'œuvre de Gabrielle Roy, ce sont presque exclusivement des cas de «bonheur conversationnel» où «les sujets parlants éprouvent des émotions (des affects) en relation avec le discours» (Auchlin, 1991, p. 105). Auchlin, utilisant des notions bakhtiniennes (Bakhtine, 1978), distingue entre le «bonheur monologique» (Auchlin, 1991, p. 111), qui a «à sa source du discours attribué à une instance énonciative unique», et «le bonheur dialogique», qui trouve sa cause dans la qualité de l'échange «[...] lorsque des «discours [...] se rencontrent» et qu'il y a «adaptation au discours de l'autre» (Auchlin, 1991, p. 112).

La distinction établie par Auchlin entre «bonheur monologique» et «bonheur dialogique» peut cependant être complétée. En effet, Jacques Moeschler (1985), s'inspirant d'Eddy Roulet (1982, 1984), fait en outre une différence entre le «discours monologal», non conversationnel, et le «discours dialogal» où entrent en jeu plusieurs participants, et, sur le plan fonctionnel, entre le «discours monologique» (locuteurs distincts, exprimant, par exemple, la même opinion) et le «discours dialogique», lequel reflète une situation de conversation, vraie ou simulée, ou simplement imaginée. C'est que, dans certains passages de son autobiographie, par exemple, le bonheur du discours de Gabrielle Roy est présenté dans une situation monolocale mais en même temps dialogique.

S'il est vrai, par ailleurs, qu'Auchlin, comme presque tous les linguistes qui se sont livrés à des analyses pragmatiques de la conversation, part essentiellement d'observations de discours authentique, les notions qu'il a développées nous semblent applicables également au discours conversationnel recréé ou inventé. Notre analyse portant sur des textes écrits qui ne rapportent pas uniquement des dialogues, nous préférons employer l'expression «bonheur du discours» qui recouvre, selon nous, les sentiments créés autant par des paroles orales que par des textes écrits. On verra en effet que les deux existent dans l'œuvre de Gabrielle Roy.

«Bonheur du discours», donc, et non pas seulement ce «plaisir du texte» cher à Barthes (1973) et qui est celui du lecteur, sauf dans certains cas où la romancière parle d'œuvres d'autres auteurs qui lui ont procuré ce plaisir. Faute de place, nous devons nous contenter de présenter ici des exemples empruntés uniquement aux textes purement autobiographiques: *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984), «Mon héritage du Manitoba» (Roy, 1978) et «Retour à Saint-Henri: discours de réception à la Société royale du Canada» (Roy, 1978), ainsi qu'à certains textes de fiction homodiégétiques inspirés par la vie de l'auteur: *Rue Deschambault* (Roy, 1980), *La route d'Altamont* (Roy, 1985) et *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (Roy, 1988). Dans ces textes autobiographiques, comme on le verra, le bonheur conversationnel est un sentiment réciproque, qui unit le personnage qui raconte et ceux qui l'écoutent. Par ailleurs, il arrive que ce soit non la substance du récit qui procure le bonheur mais l'emploi d'une langue, en l'occurrence, dans notre premier exemple, de la langue maternelle.

LE BONHEUR DE CONVERSER DANS SA LANGUE MATERNELLE

La phrase d'ouverture de *La détresse et l'enchantement* est bien connue: «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). Le sentiment d'appartenir à la minorité franco-manitobaine a donc fait partie très tôt de la réalité de la jeune Gabrielle, même si, par la suite, elle fut incapable d'en dater avec précision la prise de conscience. Il suffisait que sa mère et elle traversent le pont Provencher pour se trouver en territoire étranger où la langue dominante n'était plus la leur et où elle ressentait, sans en être pleinement consciente, «[c]ette humiliation de voir quelqu'un se retourner sur [elle] qui parlai[t] français» (Roy, 1984, p. 13). Voilà donc une forme de malheur dialogique, provoqué par l'emploi même de la langue. Cependant, au cours de leurs expéditions chez *Eaton*, lorsque sa mère se sentait d'attaque, elle demandait à être servie en français:

[...] [L]e chef de rayon [...] obligeant [...] envoyait vite quérir une dame ou une demoiselle une telle, qui se trouvait souvent être une de nos connaissances, parfois même une voisine. Alors s'engageait, en plein milieu des allées et venues d'inconnus, *la plus aimable et paisible des conversations*.

– Ah! madame Phaneuf! s'écriait maman. Comment-allez-vous? Et votre père? Vit-il toujours à la campagne?

– Madame Roy! s'exclamait la vendeuse. Vous allez bien? Qu'est-ce que je peux pour vous? J'aime toujours vous rendre service (Roy, 1984, p. 13-14; nous soulignons).

Ce dialogue n'est certes pas authentique, ayant été reconstitué à bien des années de distance. On peut cependant essayer de lui appliquer la méthode d'analyse de Moeschler (1985) et celle de Roulet *et al.* (1987), qui suit celle de Goffman (1973). Il contient ce que Moeschler appelle des «échanges confirmatifs» qui «correspondent aux échanges d'ouverture et de clôture d'interactions, essentiellement, et sont constitués d'interventions dont la fonction est de nature expressive comme les salutations» (Moeschler, 1985, p. 82). Les apostrophes qui inaugurent les échanges à l'aide des noms des interlocutrices (ce qui n'est pas sans importance, puisque ce sont des patronymes français) marquent la plaisante surprise qu'elles ressentent à se retrouver. À noter que les échanges sont télescopés et que les

réponses aux questions ne sont pas rapportées. C'est, d'une part, qu'elles n'importent que peu, ce qui compte étant plutôt le sentiment agréable provoqué par la rencontre, mais aussi, comme l'indique Moeschler,

[parce qu']il appartient au rituel de la salutation de répondre à la salutation par une salutation (c'est-à-dire confirmer l'attente positive, prétendue par l'intervention de [l']interlocuteur), et non de répondre littéralement [...] à la demande d'information sur [la] santé (Moeschler, 1985, p. 83).

La scène consiste effectivement en un rituel qui, se reproduisant presque à chaque visite au magasin, était resté gravé plus ou moins tel quel dans la mémoire de l'auteur.

Cette conversation qui consiste donc en banalités au sujet de la santé des deux dames et de leur famille est cependant empreinte d'une qualité spéciale: «Nous avons le don, il me semble, pauvres gens, lorsque rendus les uns aux autres, de retrouver le ton du village, de je ne sais quelle société amène d'autrefois» (Roy, 1984, p. 14). Dans cette situation dialogique où le bonheur conversationnel provient d'un échange, la fillette ne participe pas à la conversation des deux adultes, mais le lien que crée l'usage de leur langue maternelle l'englobe aussi puisque, plus tard, se remémorant la scène, elle utilise le pronom personnel «nous». L'emploi de leur langue établit donc une complicité entre les trois personnes et rompt ainsi l'isolement dont elles souffraient jusque là en milieu étranger. La conversation «aimable et paisible» est sans aucun doute pour elles source de bonheur, et, comme souvent chez Gabrielle Roy, le bonheur est celui d'une société ou d'une situation édénique, d'un paradis perdu. Le village d'une époque révolue, dont tous les habitants se connaissaient et parlaient français, représente un lieu cohésif, stable et protégé, contrastant avec l'anonymat hétérogène du magasin où évoluent des inconnus dans des «allées et venues» désordonnées et inquiétantes.

De retour à Saint-Boniface, la mère et la fille retrouvent le bonheur de pouvoir s'exprimer dans leur langue «le plus naturellement du monde, ni plus bas, ni trop haut comme à Winnipeg où nous étions commandées par la gêne ou la honte de la gêne» (Roy, 1984, p. 16). Et l'auteur d'insister sur le symbole de la maison familiale, «gardienne de notre vie à la française au sein du pêle-mêle et du disparate de l'Ouest

canadien» (Roy, 1984, p. 16). Le bonheur procuré par l'emploi de sa propre langue ne peut être ressenti que par les membres d'une minorité linguistique ou par des immigrants, également conscients des désavantages de parler une langue autre. Le fait de parler une langue «grégair» (Calvet, 1987, p. 79), c'est-à-dire appartenant à un groupe (sans que le qualificatif comporte la moindre connotation péjorative) autre que la majorité, peut donc, dans certaines situations, être source de bonheur dialogique. Ce dernier est aussi l'envers du malheur dialogique, sentiment courant provenant de l'obligation, la plupart du temps, de s'exprimer dans la langue «véhiculaire» (Calvet, 1987, p. 81), langue étrangère qui n'est ni celle de la famille ni celle du milieu naturel.

LE BONHEUR D'ÉCOUTER ET DE RACONTER

Dans les œuvres autobiographiques de Gabrielle Roy, le bonheur de raconter et celui d'écouter, sans que la langue utilisée soit spécifiée, sont indissociablement liés. Il s'agit le plus souvent d'une situation dialogique parfaite, où la mère et Gabrielle-Christine se racontent à tour de rôle des histoires et où le bonheur de la conteuse se communique à son auditrice. Il est indubitable que le désir de raconter et d'écrire de Gabrielle Roy lui venait de sa mère; elle-même l'affirme sans ambages dans *Rue Deschambault*: «[Ma mère] m'avait enseigné le pouvoir des images, la merveille d'une chose révélée par un mot juste et tout l'amour que peut contenir une simple et belle phrase» (Roy, 1980, p. 246). C'est que, depuis sa tendre enfance, sa mère lui avait communiqué à maintes reprises l'émotion qu'avait fait naître en elle la vue des immenses étendues des Prairies dont elle-même, enfant, avait fait la découverte à son arrivée du Québec. Gabrielle Roy en reprend le récit dans «Mon héritage du Manitoba» et montre bien comment le bonheur de la mère gagne sa jeune fille, établissant entre les deux une sorte de communion non seulement sur le plan des sentiments, mais aussi sur le plan physique, puisque la fillette, bercée par sa mère, associe l'action d'écouter au réconfort de la présence maternelle:

[...] Elle ne revint jamais de l'émotion de ce voyage et en fit le récit toute sa vie. Si bien que mon enfance à son tour en fut *envoûtée*, ma mère reprenant pour moi la vieille histoire, tout en me berçant sur ses genoux, dans la grande berceuse de la cuisine, et j'imaginai le tangage du chariot [...] (Roy, 1978, p. 146; nous soulignons)

C'est l'émerveillement au second degré qui produit le bonheur. Sans doute, d'ailleurs, la jeune Gabrielle se retrouvait-elle en pays connu, puisque la plaine du Manitoba des alentours de Saint-Boniface faisait partie de ses horizons familiers. Le bonheur d'écouter consistait donc dans une certaine mesure à s'identifier à la narratrice, sa mère, en partageant son émotion. Impossible d'appliquer ici les méthodes de l'analyse conversationnelle, puisqu'on ne se trouve pas en présence de discours direct. Remarquons toutefois l'abondance du vocabulaire subjectif: «émotion», «envoûtée», «la vieille histoire», «berçant», «la grande berceuse» et même «cuisine» qui évoque la chaleur et la sécurité du foyer.

De même, c'est la reconnaissance d'un paysage connu et également de celui que lui décrivait autrefois sa mère qui suscite l'émerveillement de la romancière lorsque, adolescente, elle lira *La steppe* de Tchekhov, parce qu'elle y retrouvera l'exacte atmosphère du récit de sa mère:

[...] Tout y était: le *ravissement* à la vue du vaste pays plat, invitant comme un livre ouvert, mais non pas pour cela immédiatement déchiffrable, l'étrangeté *émouvante*, dans ce déroulement monotone, du moindre signe de la présence humaine [...] (Roy, 1978, p. 146; nous soulignons)

Le «ravissement» et l'émotion sont communiqués par la raconteuse (la mère) et par l'écrivain russe, respectivement à la fillette écoutant les histoires de sa mère et à la jeune fille lectrice, qui ne sont en fait qu'une seule et même personne, et ce, pratiquement de la même façon. Notons, au passage, l'assimilation des vastes étendues à «un livre ouvert», ce qui sous-entend également le plaisir de la découverte du texte.

Ce bonheur que lui ont fait connaître, dans son enfance, les récits de sa mère, Gabrielle Roy, à son tour, le lui restitue, des années plus tard, en lui racontant les soirées théâtrales où elle se produisait. Étant donné l'heure tardive à laquelle elle rentrait, elle était parfois obligée de réveiller la vieille dame:

Souvent c'était à la faible clarté d'une veilleuse ou même seulement dans un rayon de lune entré par la fenêtre que je voyais briller son visage de cette attente heureuse des histoires qui m'avait animée, enfant, et que je reconnaissais à présent sur ses traits [...] Parfois, pendant plus d'une heure, prise sur le peu de sommeil qui me restait, je lui faisais le cadeau du récit encore tout chaud et

palpitant d'une soirée particulièrement bien enlevée. On n'a souvent de talent qu'en autant qu'on est bien écouté, et je ne pense pas avoir jamais été si bien écoutée qu'au milieu de la nuit par ma pauvre mère arrachée à son sommeil [...] (Roy, 1984, p. 151)

Comme dans le passage cité précédemment, le bonheur, dû à une source énonciative unique, est monologal, mais il a probablement lieu en situation dialogique, dans le cadre d'une conversation où dominent cependant les propos de la fille. On peut supposer que la mère-narrataire participe au dialogue en posant des questions, par exemple, ou en marquant son approbation, et, ce qui est rapporté dans le texte, par l'expression de bonheur qui se lit sur son visage.

Les deux scènes sont donc absolument symétriques, les rôles de narratrice et de narrataire se trouvant renversés. Le talent de conteuse a été transmis par la mère à la fille qui s'en sert pour rendre heureuse celle qui lui a donné le jour, en lui faisant le récit d'une expérience vécue, comme elle-même avait profité de ses dons. Pareillement, à un certain nombre d'années de distance, la capacité d'écouter attentivement s'est reportée de la fillette sur sa parente âgée. La même expression d'expectative heureuse, plus fréquente chez les enfants qui adorent se faire raconter des histoires, se voit sur le visage de la mère. Dans les deux cas, c'est un rituel qui se reproduit et un «cadeau» qui est échangé, le bonheur de conter et celui d'écouter. Mais l'échange est aussi double dans le temps et dans le cycle de la vie, puisque le bonheur est restitué à sa vieille mère par la fille devenue adulte.

On est donc en présence d'une sorte de bonheur conversationnel particulier aux écrits autobiographiques de Gabrielle Roy. C'est que, comme l'a bien montré Lori Saint-Martin, «[l]e va-et-vient entre mère et fille marque [c]es textes, du point de vue aussi bien formel que thématique» (Saint-Martin, 1995, p. 30).

Si les dialogues entre mère et fille sont producteurs de bonheur conversationnel, ce sont des étrangers qu'unit un sentiment de félicité dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (Roy, 1988). Le livre appartient à la veine homodiégétique puisque la narratrice, à la toute première page, désigne Éveline du nom de «maman». Il décrit le voyage en autocar, accompli par la mère de la narratrice qui se rend du Canada en Californie pour

répondre à l'appel de son frère Majorique, «à la veille du grand départ» (Roy, 1988, p. 12). En cours de route, elle lie conversation avec les autres voyageurs, et cette conversation mène rapidement à l'amitié et à des sentiments de bonheur partagés par tous.

Éveline possède «le don de rassembler» en une communauté ces voyageurs que le hasard a réunis dans l'autobus. Elle agit comme une sorte de catalyseur quand ses propres récits sur la vie de Majorique font surgir chez ses compagnons de voyage des souvenirs qu'à leur tour ils partagent:

Ah, que les récits avaient le don de rassembler les gens, se dit Éveline [...] Dès qu'on remue un souvenir de sa vie, par là même on entraîne les autres à en faire autant. Et peu à peu, le cercle rassemblé autour du conteur finit par être immense, immense (Roy, 1988, p. 41-42).

Ainsi, le bonheur, d'abord monologal, puisque dû à une source énonciative unique, Éveline, et dialogique (dans le cadre d'une conversation), devient dialogal et dialogique, lorsque les passagers partagent leurs souvenirs. La félicité provient certes d'un sentiment de communion avec d'autres, mais elle est également constituée par un flux «interne», en quelque sorte, qui permet à l'individu de renouer avec son passé. C'est ce dont est consciente une voyageuse, madame Leduc, qui remercie Éveline, avant de descendre de l'autobus:

[...] j'aurais eu de la peine à vous quitter sans vous avoir remerciée...

– Me remercier?

– Oui, pour vos histoires. Voyez-vous, elles ont ressuscité une partie de ma vie. Je ne savais même plus que j'avais encore des souvenirs de mon enfance au Québec. J'ai tout retrouvé grâce à vous (Roy, 1988, p. 51).

Madame Leduc est donc parfaitement consciente de devoir à Éveline le bonheur d'avoir retrouvé ses souvenirs d'enfance, et la reconnaissance qu'elle exprime suscite, à son tour, un sentiment de félicité chez Éveline, non par orgueil, mais au contraire, par altruisme, parce qu'un être humain est lié à un autre par les mêmes sentiments:

Les yeux d'Éveline brillèrent de bonheur. Oui, elle comprenait très bien ce que disait Mme Leduc. Elle-même, ça lui était déjà arrivé de retrouver ainsi une partie de sa vie en entendant quelqu'un raconter la sienne.

Quelle merveille que cela: quand on exprimait bien quelque chose de soi, ne serait-ce qu'une émotion, du même coup on exprimait une part de la vie d'autrui (Roy, 1988, p. 51; nous soulignons).

Notons que, pour que ce contact s'établisse et que se rejoignent les expériences vécues par les interlocuteurs, il est nécessaire que le conteur possède le don de bien raconter. Dans *La route d'Altamont*, Gabrielle Roy avait déjà mentionné le «poignant et miraculeux pouvoir de ce don» (Roy, 1985, p. 213) que Christine désirait posséder, suivant en cela l'exemple de sa mère, Éveline, surtout aux moments «de puissante stimulation où le passé revivait en [cette dernière] avec une force particulière» (Roy, 1985, p. 214).

Si Éveline est douée du talent de créer le bonheur conversationnel en racontant, elle le connaît elle-même en écoutant. Elle apprécie particulièrement la douceur de se sentir «*délicieusement* dépaycée» et «de goûter la *richesse* qui accompagne le dépaysement» (Roy, 1988, p. 42; nous soulignons) aux récits de ses compagnons d'origines ethniques diverses, norvégienne, française ou américaine. On retrouve ici ce don à double sens que Gabrielle partageait avec sa mère. Cependant, dans le cas d'Éveline et de ses interlocuteurs de l'autobus, le bonheur conversationnel provient de la connaissance d'expériences non seulement communes, appartenant à ce territoire de l'enfance cher à Saint-Exupéry, mais aussi étrangères, qui enrichissent ceux qui ont le privilège de les entendre.

Autre épisode où apparaît le bonheur conversationnel suscité par Éveline, dans une situation à la fois dialogale et dialogique: celui où Éveline, arrivée en Californie trop tard pour revoir son frère Majorique encore vivant, fait à ses neveux et nièces un des récits le mettant en scène, qu'elle avait déjà conté aux passagers de l'autobus. Ce récit touche forcément de très près les auditeurs qui y retrouvent, comme protagonistes, plusieurs membres de leur propre famille, et leur intérêt encourage la conteuse: «Leurs regards attentifs [...] enveloppaient [Éveline], la stimulaient» (Roy, 1988, p. 74). Il s'agit donc, encore une fois, d'une relation réciproque. Par le récit de leur tante, les jeunes ont accès à une partie de leurs origines, donc d'eux-mêmes, qui leur était inconnue:

Quand elle eut fini, ils demeurèrent longtemps immobiles auprès de la conteuse. On eût dit qu'ils se sentaient *comblés* par tout cet inconnu qui leur paraissait maintenant si proche, si intimement mêlé à leurs propres vies [...] (Roy, 1988, p. 75; nous soulignons)

Ce qui est également intéressant dans cet épisode, c'est que Gabrielle Roy, par l'intermédiaire d'Éveline, y indique ce qui constitue, pour elle, l'art de bien conter: tout d'abord, rendre «son histoire [...] vivante» (Roy, 1988, p. 75). Pour une même histoire, il existe une infinité de variantes possibles, selon l'auditoire, l'essentiel étant de lui donner vie: «Pour bien raconter, elle le savait, il fallait d'abord être prodigieusement captivé soi-même, et à cela on n'arrivait qu'à force de renouvellement» (Roy, 1988, p. 75). Du reste, le plus important pour le conteur est la recherche de la vérité, «propre à saisir le cœur»: «vérité des personnages, vérité des lieux, vérité des événements» (Roy, 1988, p. 75). En quelque sorte, les «trois vérités» sont les ingrédients essentiels. Et leur connaissance provient du plus profond, du plus intime de la vie du conteur et va lui permettre de toucher et de charmer son auditoire. Tout cela est donc lié au bonheur conversationnel et «à la manière dont les interactants *vivent* leur interaction» (Auchlin, 1991, p. 113).

La place nous manque pour examiner la façon dont Gabrielle Roy a fait ressentir le bonheur du discours à certains personnages de ses œuvres de fiction hétérodiégétiques. Avant de conclure, nous aimerions cependant citer un genre de bonheur conversationnel très spécial que mentionne l'écrivain dans «Retour à Saint-Henri: discours de réception à la Société royale du Canada», à savoir celui qu'éprouve parfois la romancière elle-même et qui provient de certaines réactions de ses lecteurs:

[...] Une des plus délicieuses émotions dans la vie d'un romancier, 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. 163-164).

Sans doute, le bonheur que procure le dialogue avec ses lecteurs est-il plus rare que le plaisir du texte de Barthes (1973), mais il existe et est l'occasion pour l'écrivain de moments privilégiés. C'est un autre aspect de cette réciprocité du plaisir du texte de

Barthes, selon qui, «[s]i je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir» (Barthes, 1973, p. 11).

En résumé, le bonheur du discours, tel qu'il apparaît dans ces textes autobiographiques, est lié à la problématique de la création littéraire, si l'on englobe aussi dans ce terme la création de récits oraux. Que ce soit Mélina, la mère de l'écrivain qu'elle fait revivre dans son autobiographie, ou Éveline, la mère de Christine, dans les fictions autobiographiques, ou les compagnons de voyage d'Éveline, ou encore la romancière elle-même, tous ceux qui racontent possèdent un don, un pouvoir: celui de créer le bonheur par le discours. Nous avons pu constater que ce don est réciproque, puisqu'il est donné aussi bien que reçu. Il s'agit bien aussi de bonheur dialogique, dû à la qualité des échanges, et même, étant donné sa réciprocité, de bonheur dialogique au plus haut degré. Enfin, dans ces écrits autobiographiques de Gabrielle Roy, le bonheur du discours est lié de très près au personnage de la mère, à la fois dispensatrice et réceptrice, ce qui confirme l'affirmation de Lori Saint-Martin (1995, p. 45) que ce sont des «textes matricentriques».

BIBLIOGRAPHIE

- AUCLIN, Antoine (1991) «Le bonheur conversationnel: fondements, enjeux, domaines», *Cahiers de linguistique française*, n° 12, p. 103-126.
- AUSTIN, John L. (1970) *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 183 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 488 p.
- BARTHES, Roland (1973) *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 105 p.
- CALVET, Louis-Jean (1987) *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 294 p.
- GOFFMAN, Erving (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne* (vol. 2: «Les relations en public»), Paris, Minuit, 372 p.
- MOESCHLER, Jacques (1985) *Argumentation et conversation: éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier-Crédif, 203 p.
- ROULET, Eddy (1982) «De la structure dialogique du discours monologique», *Langues et linguistique*, n° 8, tome 1, p. 65-84.
- (1984) «Speech Acts, Discourse Structure and Pragmatic Connectives», *Journal of Pragmatics*, vol. 8, n° 1, p. 31-47.

ROULET, Eddy et al. (1987) *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Lang, 272 p.

ROY, Gabrielle (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Quinze, 239 p.

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

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

_____ (1985) *La route d'Altamont*, Montréal, Stanké, 267 p.

_____ (1988) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 p.

SAINT-MARTIN, Lori (1995) «Structures maternelles, structures textuelles dans les récits autobiographiques de Gabrielle Roy», 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. 27-46.

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. 449-457

**Sous la parole, le parler: place et fonction
de la langue régionale dans
La Petite Poule d'Eau et *Rue Deschambault***

LILIANE RODRIGUEZ
University of Winnipeg
Winnipeg (Manitoba)

Dans la vie quotidienne, la parole est, selon la définition de Saussure, «un acte individuel de volonté et d'intelligence» (Saussure, 1975, p. 30), acte par lequel une personne communique et s'exprime au moyen d'instruments (mots, phrases, intonation, etc.) trouvés et triés dans l'immense réservoir collectif et sans cesse renouvelé qu'est la langue. Linguistiquement, l'écrivain ne procède pas autrement: il puise dans la langue le matériau verbal avec lequel il façonne sa parole. À cette démarche linguistique, l'écrivain joint une démarche littéraire, en investissant d'une portée esthétique les éléments linguistiques qu'il choisit. Chez l'écrivain, ces deux démarches sont souvent simultanées mais, pour les analyser, le critique doit les dissocier. Ainsi, dans la parole de Gabrielle Roy, autrement dit dans son discours littéraire, nous pouvons analyser, d'une part, la langue employée par l'auteur, et plus particulièrement, dans le cadre de cet article, la langue régionale employée dans des œuvres manitobaines, d'autre part, la fonction littéraire de ces éléments linguistiques, ici de ces éléments régionaux.

Dans un premier temps, nous cernerons donc, en termes linguistiques, la présence de la langue régionale dans deux œuvres manitobaines de Gabrielle Roy, *La Petite Poule d'Eau* (1980) et *Rue Deschambault* (1993). En retrouvant cette langue sous la parole, c'est-à-dire en dissociant la langue du discours littéraire, nous séparerons «du même coup [...] ce qui est social de ce qui est individuel» (Saussure, 1975, p. 30). Cela nous permettra de dégager en second lieu la fonction littéraire de la langue régionale, donc de revenir à l'individualité de la parole. Si nous avons choisi deux textes séparés de quelques années dans leur rédaction, c'est pour comparer, en troisième lieu, la fonction littéraire de la langue régionale dans ces deux œuvres et pour faire de cette comparaison un instrument de mesure de l'évolution de Gabrielle Roy entre 1947 et 1955¹.

PRÉSENCE DU PARLER RÉGIONAL

La langue régionale qui apparaît dans *La Petite Poule d'Eau* et *Rue Deschambault*, tout comme celle qui est encore en usage au Manitoba, nous la désignons plus précisément du nom de «parler» (Rodriguez, 1993, p. 39), puisque le fonds en est la langue commune (le français) et que ses éléments constitutifs (dialectalismes, archaïsmes et néologismes, à l'exclusion des anglicismes) sont observables en des points géographiques précis, et également dispersés: on retrouve certains dialectalismes, par exemple, au Manitoba aussi bien qu'en Normandie, au Québec, dans le Perche, etc. C'est aussi un «parler», car il s'agit d'un système linguistique complet, les régionalismes apparaissant à tous les niveaux de la langue: phonique, morphologique, lexical et syntaxique (tableau 1).

Tableau 1

Exemples du parler franco-manitobain

Régionalismes	<i>La Petite Poule d'Eau</i>	<i>Rue Deschambault</i>
phoniques	La v'lâ qui veut un drapeau (p. 104)	T'enfant (p. 37)
morphologiques	leur maîtresse à eux autres (p. 53)	La pauvre femme devient pas mal disputeuse (p. 170)
lexicaux	la mousse des vieilles quenouilles (p. 89)	Les deux hommes avaient de grosses chicanes à ce sujet (p. 9)
syntaxiques	t'es-tu enfin décidée, sa mère? (p. 52)	est-ce donc si étonnant! (p. 17)

Les deux œuvres présentent des régionalismes phoniques: élision de la semi-voyelle /wa/ de «voilà» dans «v'là» (Roy, 1980, p. 104) et postérisation du «a»; aphérèse de l'adjectif démonstratif «cet», devenant «t» dans «T'enfant» (Roy, 1993, p. 37). Ces deux exemples sont d'origine dialectale.

Des dialectalismes ou archaïsmes (selon le cas) apparaissent régulièrement au niveau morphologique: «Hein, le père Tousignant, je ne sais pas s'il y a beaucoup de familles comme nous autres pour avoir leur école et leur maîtresse à eux autres tout seuls!» (Roy, 1980, p. 53). Dans cet exemple extrait de *La Petite Poule d'Eau*, la construction emphatique démonstrative composée d'un pronom disjonctif suivi de l'adjectif indéfini «autres» est déclinée avec «nous», comme avec «eux», ce dernier cas étant un archaïsme (Rodriguez, 1984, p. 59). Il en est de même pour le suffixe -eux / -euse, régionalisme morphologique encore productif au Manitoba: «La pauvre femme devient pas mal disputeuse» (Roy, 1993, p. 170).

Au niveau lexical, «la mousse des vieilles quenouilles» (Roy, 1980, p. 89) présente le dialectalisme «quenouille» qui désigne le *Typha latifolia*, et «[l]es deux hommes avaient de grosses chicanes à ce sujet» (Roy, 1993, p. 9), l'archaïsme «chicane» (Rodriguez, 1984, p. 27).

Au niveau syntaxique, l'inversion interrogative ou exclamative règne au niveau de langue familier, contrairement à la norme, où elle signale généralement un niveau de langue surtenu: «Eh bien, pour l'école, t'es-tu enfin décidée, sa mère?», demande Hippolyte dans *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1980, p. 52).

Beaucoup d'autres occurrences du parler franco-manitobain pourraient être mentionnées: «châssis» (pour fenêtre) (Roy, 1980, p. 52), les «gros chars» (pour les trains) (Roy, 1980, p. 61), «pas trop tannante» (pour agaçante) (Roy, 1980, p. 142), «tout fin seul» (pour complètement seul) (Roy, 1980, p. 143), «la folle avoine» (désignant l'*Avena fatua*, ou avoine sauvage) (Roy, 1993, p. 11), «à toutes les saisons» (remplacé dans la norme, par «toutes les saisons») (Roy, 1993, p. 61), «Mon doux!» (pour «Mon Dieu!») (Roy, 1993, p. 14), etc.

DISTRIBUTION DES RÉGIONALISMES

Maintenant que nous avons repéré et cerné la présence d'un parler dans *La Petite Poule d'Eau* et *Rue Deschambault*, nous pouvons nous interroger sur la distribution de ce parler: d'abord

le nombre des régionalismes, ensuite, leur répartition stylistique et discursive (en narration omnisciente, en style direct, indirect ou indirect libre). L'étude de la distribution tient compte de la longueur des deux œuvres, *Rue Deschambault* étant un recueil légèrement plus long, comme le révèle le calcul du nombre de lignes et de pages.

Dans *La Petite Poule d'Eau*, nous avons dénombré plus de quatre-vingt-dix régionalismes différents (dialectalismes, archaïsmes ou canadianismes néologiques). Certains d'entre eux sont récurrents. Dans *Rue Deschambault*, nous en avons dénombré une soixantaine, et ils sont rarement récurrents. Si l'on proportionne cette baisse au nombre de pages, on obtient une baisse d'environ 40 % du nombre des régionalismes entre *La Petite Poule d'Eau* et *Rue Deschambault*.

Qu'en est-il maintenant de leur distribution stylistique? Où apparaissent-ils le plus fréquemment: dans le discours de Christine, la narratrice omnisciente, ou en relation avec un autre personnage, au moyen du discours direct, indirect ou indirect libre? Autrement dit, quelle est la fonction littéraire de ces régionalismes?

Les régionalismes marquent de leur présence tous les types de discours, et ce, dans les deux œuvres.

En discours direct, de nombreux régionalismes dialectaux ou archaïques sont intégrés aux interventions isolées ou aux dialogues de divers personnages (tableau 2).

Dans *La Petite Poule d'Eau*, on trouve, par exemple: «Je vas me faire maîtresse d'école» (Roy, 1980, p. 139), dialectalisme employé par Joséphine. Ailleurs, c'est Luzina qui dit: «Le train s'en vient à reculons» (Roy, 1980, p. 66) et «Vous n'êtes pas pour vous mettre à travailler» (Roy, 1980, p. 88). C'est Hippolyte qui s'exclame: «Beau dommage» (Roy, 1980, p. 55) et «t'es-tu enfin décidée, sa mère?» (Roy, 1980, p. 52). En discours indirect, on peut lire, toujours dans *La Petite Poule d'Eau*: «Le bon Hippolyte [...] objecta que [...] cela ferait beaucoup d'ouvrage» (Roy, 1980, p. 50). En discours indirect libre, certains régionalismes sont attribués à Hippolyte: «Bien sûr, sa petite école à lui avait aussi été *fine* seule sur une montée solitaire» (Roy, 1980, p. 51); d'autres à Luzina: «Il s'était trouvé une Bastien et un Tousignant du Manitoba qui avaient dans le sang le goût des ancêtres, *coureurs des bois* et *coureurs des plaines*» (Roy, 1980, p. 82), et ainsi

de suite pour tous les personnages, y compris la narratrice. En effet, des régionalismes comme «*causante* comme elle l'était» (Roy, 1980, p. 122) et «[Armand Dubreuil] avait vite *pris le tour* de s'asseoir sur les talons à la manière d'Hippolyte» (Roy, 1980, p. 113) se glissent dans les passages en narration omnisciente.

Tableau 2

Distribution stylistique des régionalismes

Régionalismes	<i>La Petite Poule d'Eau</i>	<i>Rue Deschambault</i>
discours direct	«Je <i>vas</i> me faire maîtresse d'école, dit Joséphine» (p. 139)	La mère: «Madame Guilbert a eu un permis pour aller <i>visiter sa parenté</i> du Québec» (p. 95)
discours indirect	Il objecta assez raisonnablement que [...] cela ferait beaucoup d' <i>ouvrage</i> (p. 50)	Et il me dit [...] qu'ils étaient toujours à <i>se becqueter</i> (p. 82)
discours indirect libre	Bien sûr sa petite école à lui aussi avait été <i>fine seule</i> sur une montée solitaire (p. 51)	les enfants <i>aux</i> études coûtaient cher (p. 20).
narration omnisciente	Elle mettait une date de côté, comme s'il se fût agi d'une bobine de fil, d'un bout de retaille <i>serrés</i> par elle (p. 150)	Giuseppe partait à bonne heure de notre rue (p. 189)

De même, dans *Rue Deschambault*, les régionalismes apparaissent dans tous les types de discours. En discours direct, c'est la mère qui dit «aller *visiter sa parenté*» (Roy, 1993, p. 95) et qui s'exclame «*Mon doux!*» (Roy, 1993, p. 14). En discours indirect, on trouve: «mon oncle Majorique [...] me dit [...] qu'ils étaient toujours à *se becqueter*» (Roy, 1993, p. 82). En discours indirect libre, l'archaïsme «les enfants *aux* études» (Roy, 1993, p. 20) se rapporte à monsieur Guilbert, et à la narration omnisciente s'intègrent des formes telles que «la *brunante*» (Roy, 1993, p. 29), «le *souper*» (Roy, 1993, p. 223) et «à bonne heure» (Roy, 1993, p. 189).

Si les régionalismes marquent tous les types de discours, leur fréquence varie, selon les types, d'une œuvre à l'autre.

Tableau 3

Fréquence des formes de discours

discours direct	<i>La Petite Poule d'Eau</i> = <i>Rue Deschambault</i>
discours indirect	<i>La Petite Poule d'Eau</i> = <i>Rue Deschambault</i>
discours indirect libre	<i>La Petite Poule d'Eau</i> > <i>Rue Deschambault</i>
narration omnisciente	<i>La Petite Poule d'Eau</i> < <i>Rue Deschambault</i>

Le tableau 3 résume le découpage des deux textes en types de discours. Proportionnellement, le nombre de passages en discours direct et en discours indirect est sensiblement le même dans les deux textes, et les passages en style indirect y sont particulièrement rares. Par contre, dans *La Petite Poule d'Eau*, le discours indirect libre est la forme dominante, au point de s'infiltrer dans les passages en narration omnisciente. Dans *Rue Deschambault*, le discours indirect libre diminue en fréquence alors que la narration omnisciente augmente.

Tableau 4

Fréquence des régionalismes par types de discours
(fréquence maximum: 3)

Types de discours	<i>La Petite Poule d'Eau</i>	<i>Rue Deschambault</i>
discours direct	3	2
discours indirect	2	1
discours indirect libre	3	2
narration omnisciente	2	1
indice	10	6

Le tableau 4 donne une indication de la fréquence des régionalismes par type de discours (la fréquence la plus forte est indiquée par l'indice 3). Il y a une diminution des régionalismes dans tous les types de discours, ce qui donne un indice combiné de 10 pour *La Petite Poule d'Eau* et de 6 pour *Rue Deschambault*. Ceci confirme la baisse globale de 40 % observée précédemment, tout en apportant des précisions sur les types de discours les plus marqués par les régionalismes. Il s'agit du discours direct et indirect libre dans *La Petite Poule d'Eau*, et le discours indirect libre y étant véritablement fondateur, c'est lui qui y véhicule le plus grand nombre des régionalismes de l'œuvre. Dans *Rue Deschambault*, ce sont les passages en narration omnisciente qui

sont le moins tissés de régionalismes et ce sont, de plus, ces passages-là qui sont les plus nombreux. C'est donc par sa narration omnisciente que *Rue Deschambault* réduit le plus son parler. Ceci traduit vraisemblablement chez l'auteur une volonté d'employer une langue normative en narration omnisciente (où auteur et narrateur se rapprochent l'un de l'autre), tandis qu'elle conserve à ses personnages la couleur de leur parler.

ÉVOLUTION LITTÉRAIRE DE GABRIELLE ROY

L'analyse dialectale et stylistique effectuée jusqu'ici va maintenant pouvoir servir d'instrument pour mesurer l'évolution littéraire de Gabrielle Roy entre la rédaction de *La Petite Poule d'Eau* et celle de *Rue Deschambault*.

L'étude quantitative des passages en types de discours a révélé une similarité d'emploi entre le discours direct et indirect dans les deux œuvres, mais une divergence entre l'emploi du discours indirect libre et de la narration omnisciente – en fait une très nette inversion de proportion. Le discours indirect libre passe d'une haute fréquence dans *La Petite Poule d'Eau* à une fréquence moindre dans *Rue Deschambault*, tandis que la narration omnisciente y augmente. L'étude qualitative permet d'apporter des précisions sur ce changement. Dans *La Petite Poule d'Eau*, la voix omnisciente, *par le truchement du parler régional*, se mêle souvent à celle du discours indirect libre des divers personnages. Par sa facture dialectale, une phrase, telle que: «Quand ils furent fatigués de parler, ils se reposèrent en songeant à ce qu'ils s'étaient dit de *plaisant*» (Roy, 1980, p. 31), est attribuable à la narratrice autant qu'à ceux qu'elle décrit. Dans de très nombreux exemples similaires, les voix ne sont pas différenciées du fait qu'elles portent les mêmes marques régionales. Ceci est confirmé par la fusion intermittente entre la narratrice et le personnage de Luzina: «Sa destinée serait maintenant d'écrire. D'écrire sans fin. D'écrire jusqu'au bout de ses jours» (Roy, 1980, p. 63), cette réflexion étant peu conforme à la psychologie du personnage de Luzina. Dans *La Petite Poule d'Eau*, le parler est véritablement la *langue du souvenir* de la narratrice, d'où la fusion linguistique des voix.

Dans *Rue Deschambault*, les voix sont plus nettement différenciées, les discours plus précisément délimités du point de vue dialectal. En narration omnisciente, les régionalismes sont exclus, excepté quand la narratrice évoque son enfance. Ces

retours à l'enfance sont nettement circonscrits stylistiquement et dialectalement: «Maman s'était arrêtée pour examiner une pièce de *drap* bleu marine» (Roy, 1993, p. 90); «on se mettait à jouer parmi la *folle avoine*» (Roy, 1993, p. 10-11); «elle se mit à rabâcher à cœur de soirée un morceau de Schumann» (Roy, 1993, p. 28-29), etc. Attachés aux souvenirs d'enfance car ils en ont été la toute première expression, les régionalismes disparaissent du discours omniscient dès que la narratrice adulte reprend le fil du discours, dès que l'éclairage revient sur le présent; et c'est là précisément l'une des subtilités de Gabrielle Roy, en matière de discours littéraire, que d'avoir introduit dans *Rue Deschambault* une double voix narrative, un double discours omniscient: linguistiquement dédoublé en celui qui porte les paroles de l'enfance, avec tous ces régionalismes, et en celui qui porte les paroles de l'adulte, avec toute sa normativité.

Ce changement s'accompagne d'ailleurs d'une forte augmentation de paragraphes consacrés à la vocation littéraire: «Déjà, j'aimais le vent dans les hauteurs, ne s'attaquant ni aux hommes, ni aux arbres, sans malfaisance, simple voyageur qui siffle en se promenant» (Roy, 1993, p. 34); «[a]insi, j'ai eu l'idée d'écrire» (Roy, 1993, p. 218).

CONCLUSION

Cette analyse dialectale et stylistique nous permet de conclure sur l'évolution de l'écriture de Gabrielle Roy en termes de *genre*. *La Petite Poule d'Eau*, par son indifférenciation des voix, apparaît comme l'œuvre du souvenir primordial (c'est ce qui la rend si attachante) et l'apparente au genre du récit (tel que Gide le concevait), plus qu'à celui du roman. L'emploi intensif du parler manitobain a encore un autre effet: il signale une œuvre régionaliste, ce que confirmerait l'analyse de certains thèmes.

Cependant, *La Petite Poule d'Eau* présentait déjà, par d'autres thèmes, un *dépassement du régionalisme*. Ce dépassement se confirme dans *Rue Deschambault*, par la différenciation des voix et par le développement thématique central: la confirmation de la vocation littéraire. Contenu en germe dans *La Petite Poule d'Eau*, le *Bildungsroman* (roman où le héros-narrateur décrit la découverte de son apprentissage) se déploie dans *Rue Deschambault*, et se particularise en *Künstlerroman* (roman où le métier appris par le héros-narrateur est celui d'artiste, d'écrivain). En l'occurrence, *Rue Deschambault* est le portrait de l'artiste jeune fille.

Ainsi, sous la parole de Gabrielle Roy, nous avons découvert un parler, tissu linguistique et social, et inversement, ce parler, par sa fonction littéraire, nous fait entendre, à son tour, la parole de l'artiste.

NOTE

1. La rédaction de *La Petite Poule d'Eau* a eu lieu vers 1947 (l'expérience datait de 1937), et celle de *Rue Deschambault* vers 1954.

BIBLIOGRAPHIE

RODRIGUEZ, Liliane (1984) *Mots d'hier, mots d'aujourd'hui*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 95 p.

_____ (1993) «Régionalismes et anglicismes: la dualité linguistique franco-manitobaine et ses implications en 1992», *Francophonies d'Amérique*, n° 3, p. 39-47.

ROY, Gabrielle (1980) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Stanké, 289 p.

_____ (1993) *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, 265 p.

SAUSSURE, Ferdinand de (1975) *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 510 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. 459-474

Narrer l'autre: la représentation des marginaux dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde*

ESTELLE DANSEREAU
University of Calgary
Calgary (Alberta)

*«Vivre avec l'autre, avec l'étranger,
nous confronte à la possibilité ou non
d'être un autre.»*

Julia Kristeva (1988, p. 25)

Toute étude de la représentation de l'autre dans l'œuvre royenne se doit de tenir compte du fait que la romancière a été profondément marquée par le «choc des cultures» qu'elle-même a vécu dans son Manitoba natal. «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?» se demande-t-elle au tout début de son autobiographie, *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984, p. 11). Par cette confidence, Gabrielle Roy souligne l'importance, dans sa trajectoire vers l'écriture, de son origine et de son identité, de son appartenance à une communauté culturelle minoritaire. En mettant au premier plan le positionnement de cet auteur dans la périphérie – par rapport aux hégémonies culturelles française et québécoise, et à la société majoritaire anglo-manitobaine –, nous soulevons la question de l'influence de cette conscience sur son écriture.

Nous nous intéressons tout particulièrement à la problématique de représenter les êtres marginaux quand on parle soi-même d'un lieu non hégémonique.

On a remarqué pourtant que, dans l'œuvre de Gabrielle Roy, la figure de l'immigré décrite comme signe des «vies humaines égarées dans l'histoire et dans l'espace» (Roy, 1984, p. 63) fonctionne comme métaphore de l'être humain exilé sur terre, de «l'angoisse de vivre» (Bourbonnais, 1992, p. 414), et situe au centre de toute expérience humaine le dépaysement normalement associé à la situation de l'être marginal. Considéré simultanément périphérie et centre, marginal vu comme autre et comme être humain souffrant des angoisses inhérentes à l'existence, cet «étranger» semble exhiber le paradoxe même de l'univers royen. Dans son essai commandité par la Compagnie canadienne de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal, Gabrielle Roy évoque la structure complexe d'une réciprocité humanisante qui, toutefois, révèle une séparation inéluctable: «Terre des Hommes *arrive* chaque fois peut-être que nous parvenons à nous mettre à la place des autres» (Roy, 1982, p. 233). Les tendances globalisantes de la métaphore «Terre des Hommes» et du pronom collectif «nous» sont ici minées par la présence disjonctive du substantif «autres» dans l'expression du désir de conciliation. Comme d'autres études l'ont déjà montré, la construction de telles antinomies, opérant des déstabilisations de sens, est caractéristique de l'écriture royenne. Afin d'en cerner les configurations, nous proposons d'examiner quelques récits qui privilégient, à la fois par la thématique et par la voix narrative, la figure de l'autre.

Aucune définition de l'autre, tant philosophique, linguistique ou psychanalytique, ne réussit à capter toutes les composantes de cet état, défini normalement du côté de la négation par rapport à une position centrale. Maintes définitions ont été proposées, chacune offrant une facette de cet état toujours insaisissable et chacune, par cela, étant appelée à souligner «le caractère illusoire de toute totalité» (Simon, 1991, p. 40): l'autre est l'étranger culturel, le sans-pouvoir, il est conscience de différence, il est l'altérité inhérente à chaque sujet où le «Je n'existe *que de* l'autre» (Harel, 1992, p. 14); enfin, l'autre est le contraire du «je» dans l'interaction. Le caractère insaisissable de l'autre revient, il semblerait, au fait que la «culture est [...] un jeu ouvert de positionnements différents» (Simon, 1991, p. 40) et que ces positionnements sont toujours relationnels. Il

reste cependant que, dans les récits fictifs, la voix narrative assume normalement le droit ou la responsabilité, mais bien certainement la fonction, de «[p]arler au nom de l'autre» (Harel, 1992, p. 17; nous soulignons). La reconnaissance de ce mécanisme a suscité des craintes que les voix des «subalternes» (les personnages-objets) (Spivak, 1988) puissent être appropriées ou usurpées par une voix dominante. Devant ces innombrables nuances, nous risquons de nous trouver tout simplement obligée d'abandonner notre projet initial ou de le limiter radicalement. Nous adoptons alors la seconde option, et ce, de la façon suivante: en examinant quelques récits qui mettent déjà en scène le «choc des cultures», des récits qui traitent de l'immigration et de la colonisation, et dans lesquels les personnages principaux sont représentés comme intrus¹, tels les immigrés non assimilés qui restent marqués de leur ethnicité dans *Un jardin au bout du monde* (Roy, 1975) et tels les Inuit acculturés de *La rivière sans repos* (Roy, 1979) qui habitent deux mondes mais n'appartiennent à aucun des deux². Déjà construits comme autres de part leur non-appartenance à la culture dominante, les personnages de ces récits posent des problèmes particuliers de narration, activité, on se le rappelle, intrinsèquement créatrice d'altérité³. Notre étude des stratégies qu'adopte Gabrielle Roy pour configurer l'autre se divise en trois parties: d'abord, selon les axes du territoire construit; ensuite, selon la représentation des personnages marginaux le long de ces axes; enfin, selon la place accordée à la voix des marginaux dans le discours.

TERRITOIRES OPPOSITIONNELS

Les enjeux de pouvoir ne sont pas formulés explicitement dans les textes en question, mais ressortent à partir de la menace identitaire au centre des diégèses. Dans la représentation d'environnements hétérogènes, tels l'Ungava colonisé par les Blancs et les Prairies canadiennes habitées par une multitude de minorités ethniques, Gabrielle Roy organise les territoires selon des configurations oppositionnelles qui reproduisent les dichotomies culturelles. Par la problématique de déplacement qu'elle suscite, la représentation de la figure de l'immigré dans *Un jardin au bout du monde* privilégie, d'une part, la non-appartenance accompagnée de l'absence, du déracinement, de l'aliénation et de l'exil et, d'autre part, l'appartenance qui encourt la présence, le recommencement et la renaissance. Ces tensions s'organisent selon les paradigmes oppositionnels d'inclusion et d'exclusion que nous avons déjà décrits ailleurs

(Dansereau, 1995) et permettent de repérer la structure principale des récits d'exil considérés. Elles s'appliquent également aux récits de *La rivière sans repos* qui opposent les Blancs et les Inuit dans la lutte implicite pour la colonisation de l'Ungava. L'espace habité par l'autre de la diégèse confirme pour la plupart la perte ressentie et l'aliénation sociale et culturelle. Chacune associée à un «ici» ou à un «ailleurs», les constructions spatiales servent à délimiter la toponymie par structures antinomiques.

Organisés sur l'axe horizontal, comme le constate Ellen Babby (1985), le monde des Blancs et celui des Inuit sont représentés comme deux villages distincts, dont les contours sont clairement délimités. La surdétermination des locutions prépositives sert d'abord à souligner la division topographique du territoire: «du côté du village des Blancs» (Roy, 1979, p. 117), le «faible creux [...] entre les baraquements de l'Armée et le village esquimau qui s'étirait longuement au bord de la rivière Koksoak» (Roy, 1979, p. 118). De plus, le rappel de la distance physique entre les deux sites habités expose les séparations sociales et psychologiques moins nettement dessinées: «Elsa, à la baie panoramique, jetait des regards au loin vers le village esquimau longuement étiré sur le blanc de la neige en un faible pointillé» (Roy, 1979, p. 152). Non seulement l'autre univers est-il toujours présent, il est pour Elsa un territoire à traverser en un constant va-et-vient qui incarne son appartenance indéfinie. Déjà en voie d'acculturation au début du roman, l'identité d'Elsa est définitivement compromise lorsqu'elle est violée par un soldat blanc et qu'elle devient mère d'un enfant dont le sang est mélangé. Même lorsqu'elle cherche ses origines dans le vieux Fort-Chimo, elle confirme une adhésion à l'espace refusé par le regard de regret qu'elle jette sur les choses matérielles introduites dans le Nord par les Blancs. Enfin, lorsqu'elle retourne au village dans la troisième partie et qu'elle s'installe dans la hutte Quonset, Elsa ne se sent chez elle ni dans l'«ici» ni dans l'«ailleurs» et devient étrangère aux deux mondes: «Elsa ne se fit pas la réflexion que si, "là-bas", elle aurait été loin de tout, ici, au village des Blancs, elle le serait aussi, d'une autre manière» (Roy, 1979, p. 254). En présentant ainsi les oppositions spatiales, Gabrielle Roy expose l'inévitable clivage culturel subi par Elsa et éventuellement par son peuple.

Dans la nouvelle «Un jardin au bout du monde», l'exagération des distances entre le grand monde et les lieux où

habitent les Yaramko lie également l'altérité à la représentation spatiale:

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, hors l'immensité, la route y traçant une simple raie sous les fils téléphoniques que l'on entend gémir dans l'air inexplicablement (Roy, 1975, p. 153).

L'isolement est accentué par les lignes de route et de fils téléphoniques eux-mêmes signes de communication, qui exagèrent l'étendue du territoire à franchir et la distance extrême entre l'habitation des Yaramko et le monde extérieur:

Cependant, de se voir engagée sur cette route si longue qui, passé Codessa, continuait vers d'autres villages plus grands encore, atteignait des villes, elle [Martha] se sentait tirée en avant, portée vers une fraternité humaine, une rumeur de voix; des idées de foule, d'animation, s'éveillaient en son esprit, elle en rêvait comme d'une chose fantastique, elle éprouvait au cœur un petit choc d'excitation, d'aventure. Il lui semblait s'en aller en direction du Canada (Roy, 1975, p. 172).

Les prépositions et locutions de ce passage servent à attribuer des valeurs aux espaces, ce qui fait que le lecteur a accès à la conscience de Martha et donc perçoit que, pour elle, la ferme représente la solitude et l'enfermement, «le bout du monde» qui lui confère son altérité, et que l'ailleurs (le Canada) incarne la fraternité tant désirée. Si les humains, même un couple de longue durée comme les Yaramko, ne peuvent franchir les distances entre eux, le vent, lui, les traverse avec aisé: «Et comme si le son de cette voix humaine eût attiré le vent, il franchit le seuil» (Roy, 1975, p. 178). Tandis que les humains restent séparés, comme Martha et Stépan, la nature, au moyen du vent et des fleurs, traverse les barrières et, on pourrait aussi dire, marie les contradictions. Pourtant, Roy nous montre une vision encore assez pessimiste du sort des humains, sauf par ces moments où la solitude est surpassée, comme elle le devient pour Martha après sa mort.

L'univers de Sam Lee Wong est construit selon des principes différents, car, dans le contexte de l'immigration ethnique, le caractère hétérogène de la plaine canadienne devient une sorte de métaphore pour le croisement des cultures. Venu

d'ailleurs comme presque tous les habitants des Prairies, Sam chevauche la double appartenance: à la communauté d'Horizon et à la communauté, plus restreinte, des exilés; cela le place dans les deux paradigmes: l'inclusion et l'exclusion. Dès son arrivée, la menace de la plaine, «plate immobilité» (Roy, 1975, p. 67), est visible; elle «continuait, sans un pli, sans une ondulation» (Roy, 1975, p. 69). Gabrielle Roy juxtapose à cette topographie aliénante une agglomération ayant la structure d'un cercle rassurant, comme le nid que Roy invoque ailleurs dans le récit: «Il contemplait les espaces qui l'enveloppaient» (Roy, 1975, p. 68), entouré d'enfants et, à la fin, fêté par les villageois. N'empêche que Sam Lee Wong sent le regard des habitants se poser sur lui et que ce regard lui confère le rôle d'intrus, de l'autre, opposition répétée dans la représentation spatiale des lieux culturels. L'ailleurs dans cette nouvelle est de deux sortes: le pays perdu de la Chine – «Far», «quelque bout du monde» (Roy, 1975, p. 88) – qui reste un lieu d'attache mais pas nostalgique, car Sam n'aspire aucunement à le retrouver de son vivant; et les collines «au bout de la plaine» (Roy, 1975, p. 111), ancre primordiale qui représente son être viscéral (Dansereau, 1991). Dans ces deux cas, les locutions adverbiales de lieu renvoyant à un là-bas lointain prédominent: «au loin», «au fond de» pour surdéterminer les paradigmes oppositionnels (ici / ailleurs) de l'univers de Sam Lee Wong. Il est intéressant de constater également que Gabrielle Roy construit l'espace de ses immigrés selon l'axe temporel pour renvoyer à une époque antérieure ayant contribué à la construction de leur altérité.

Enfin, Roy brouille les démarcations spatiales lorsqu'elle utilise des déictiques temporels et spatiaux non adéquats pour susciter dans le discours une double représentation mariant les espaces opposés. Reliée à la focalisation, cette stratégie a pour fonction de souligner l'appartenance d'éléments narratifs à des champs distincts tout en les mêlant, les imbriquant. Le mélange est d'abord effectué par le renvoi à l'instance d'énonciation dans la narration d'événements appartenant au temps historique. Dans les textes de *La rivière sans repos*, Roy a recours au déictique spatial «ici» pour marquer le territoire de l'Ungava comme site de l'énonciation, surtout dans les instances où la narratrice l'utilise dans une structure qui l'oppose clairement à un ailleurs lointain (Dansereau, 1995): «Privé de mystère, il était donc, ici encore plus qu'ailleurs, ramené à ce que l'on ose en dire l'essentiel» (Roy, 1979, p. 117). Rappel tout d'abord de

champs distincts, le déictique «ici» renvoie à l'énonciation, créant par là un décalage qui rehausse le paradigme oppositionnel de l'organisation spatiale, tout en le mariant dans une unité discursive.

Ainsi représentés, la Prairie canadienne et le territoire de l'Ungava deviennent des espaces mouvants dans le sens où, aux époques de colonisation et d'immigration, les désirs conflictuels de groupes divers se heurtent pour situer et resituer la figure de l'autre, phénomène essentiel à toutes les sociétés à composition hétérogène. «Il n'y a pas d'étranger dans l'ordre de l'homogène», écrit Nadia Khouri. «Il n'y a de l'étranger que dans l'ordre du mouvant et de la mutation, c'est-à-dire dans ce qui menace l'intégrité et la constance du moi et des choses» (Khouri, 1992, p. 177). Comme le montrent les récits de Roy, cet espace dynamique suscite des conflits qui laissent leurs traces sur les façons de représenter les territoires.

LE CHOC DES CULTURES

Sur le plan événementiel, l'autre est présent dans les récits royens d'abord comme étranger visible, comme être se distinguant de ceux qui l'entourent par des singularités culturelles transportées avec lui dans le pays d'accueil ou faisant partie, comme chez les Inuit, de leur mode de vie traditionnel. Dans *La rivière sans repos*, les Inuit gardent dans leurs traits physiques et leurs coutumes les marques de leur différence, marques qu'Elsa, en voie d'assimilation aux manières des Blancs, trouve repoussantes chez ses propres parents: «Or justement il arrivait à Elsa, en examinant sans bonté la pauvre Winnie tout édentée, peu soigneuse de sa personne, de se dire que ce ne pouvait être là sa mère» (Roy, 1979, p. 155). Victime du pouvoir majoritaire des Blancs, Elsa adopte leur perspective esthétique et leurs valeurs, et vient à incarner l'être hybride perdu entre deux cultures et méprisant des coutumes de son peuple. En qualifiant le jugement d'Elsa envers sa «pauvre» mère de «sans bonté», Gabrielle Roy se montre écrivain «blanc» refusant de participer à la dérision, sentiment qu'elle situe catégoriquement dans le conflit en jeu. Ailleurs, les contrastes culturels stéréotypés sont explicitement articulés dans la description d'Elsa et de Jimmy, l'enfant extraordinaire qui devient l'objet du regard curieux de la communauté inuit: «son premier regard sur cet enfant aux yeux clairs, aux cheveux pâles, venu d'elle, la noiraude, elle s'était sentie sombrer dans

un abîme d'amour» (Roy, 1979, p. 138). Produit de l'envahissement du corps d'Elsa par un Blanc, Jimmy personnifie le lieu des conflits culturels. Ces conflits se manifestent également dans la vision du monde, à travers la structuration du temps, parmi d'autres. Lorsqu'elle travaille chez madame Beaulieu, Elsa s'efforce d'adopter des préoccupations temporelles inhabituelles, car étrangères à sa propre culture: «L'avenir! Un mot pour elle impénétrable!» Elle était «incapable de se représenter des jours non encore donnés. Même demain paraissait lointain et peut-être pas tout à fait sûr» (Roy, 1979, p. 175). Si Gabrielle Roy désire montrer cette différence culturelle, elle se prive de tout jugement; jamais les lecteurs ne perçoivent un soupçon d'hostilité ou de désapprobation envers le peuple inuit venant de l'auteur.

Même s'il s'établit parmi une multitude de groupes minoritaires, Sam Lee Wong est perçu comme différent tout au cours des vingt-cinq ans passés à Horizon. Si la narratrice ne mentionne pas ses traits asiatiques, elle voit à la répétition de son nom, marqueur de sa différence et de son origine ethnique. Elle fait sentir, chez le lecteur, la différence de Sam de multiples façons, parmi elles, le jeu des regards que sa présence suscite:

[...] Il resta un bon moment au bord du trottoir à suivre du regard le jeu des enfants, cependant que son rire muet accompagnait leur tapage. C'était la première fois depuis son arrivée sur ce continent qu'il s'arrêtait à considérer un spectacle qui ne l'excluait pas totalement. Pourtant les enfants joueurs ne semblaient même pas prendre conscience de sa présence qui devait sauter aux yeux. Mais c'était peut-être parce qu'elle sautait aux yeux qu'elle intimidait [...] (Roy, 1975, p. 70)

Cette danse véritable des regards capte de façon admirable la configuration de l'altérité que Roy fabrique autour de Sam Lee Wong. Comme si son image était encadrée, saisie et contenue, cette description fait appel à la composition spéculaire remarquée par Babbly: «Sam Lee Wong, archi visible au beau milieu de la petite plateforme de bois entre la gare et la citerne en rouge sombre, paraissait n'être vu de personne» (Roy, 1975, p. 68).

Évidente d'abord par leur nom ukrainien, l'ethnicité du couple Yaramko est inscrite aussi dans la composition de leur habitation, modelée sur celle de leur pays d'origine: «Sans doute eût-elle [Martha] été fort étonnée qu'un passant, averti des manières de l'Ouest canadien [...] eût tout de suite reconnu une

ferme polonaise ou slave» (Roy, 1975, p. 161), mais qui est défamiliarisée dans son nouveau lieu: «Presque la même ferme, mais de partout environnée de sauvage silence» (Roy, 1975, p. 162). Ces mêmes effets de contraste créent la remarquable spécularité de la nouvelle «Où iras-tu Sam Lee Wong?» et de celles de *La rivière sans repos*. Dans ces dernières, la composition contrastive démarque les espaces sur l'axe horizontal. La société envahissante des Blancs est introduite dans l'univers inuit d'abord par des objets venant de l'extérieur, symboles du progrès mal adapté à la vie inuit: l'hydravion, le téléphone, le fauteuil roulant, la hutte Quonset. Littéralement «livré, au passage, par la voie des airs» (Roy, 1979, p. 91), le fauteuil roulant garde son caractère de l'ailleurs qui ne s'accorde pas avec le paysage de l'ici. La chaise affiche son étrangeté par sa composition matérielle et par sa promesse d'aise inhabituelle:

Retirée de sa caisse et exposée tout contre le grand ciel nu de là-bas, elle fit en tout cas un effet extraordinaire avec ses accoudoirs chromés, son dossier, son siège rembourré, ses deux grandes roues garnies de caoutchouc, en bref une attention au confort comme on n'aurait pu supposer ici qu'il y en eût de par le monde (Roy, 1979, p. 92).

Le choc des cultures est réifié par cette façon de représenter la chaise inscrite de ses marques de progrès et de l'ailleurs, et projetée contre l'étendue sauvage de la toundra. Roy applique le même principe organisateur dans le roman pour décrire la maison des Beaulieu et même pour capter l'apparence singulière de Jimmy Kumachuk, l'enfant de sang mêlé qui attire les regards curieux du village inuit et qui, comme le téléphone dans la tente de Barnaby, incarne la discordance. Se heurtant aux manifestations culturelles externes, les Inuit sont transformés en figure de l'autre, situation ironique car ils sont autres dans leur propre pays.

Le choc culturel provoque un choc d'identité:

[...] Devenir étranger, ce n'est pas séparer l'Un de l'Autre. Il s'agit plutôt d'investir, au cœur d'un projet identificatoire qui est le lot de tout sujet, une altération de l'identité qui bouscule [...] la certitude d'une complétude existentielle [...] (Harel, 1992, p. 13)

Nous avons déjà montré ce parcours par rapport à Sam Lee Wong pour qui les collines deviennent l'*imago* de son être unaire, divisé à jamais par la rupture de l'immigration. Sam tient aux collines, derniers symboles de son unité, aussi bien qu'à son nom, relié à l'identité. Selon Émile Benveniste, le «nom

propre est une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique» (Benveniste, 1974, p. 200). Nommer ou invoquer le nom de l'autre devient alors signe de présence, d'une identité créée par le langage, tout comme taire ou déformer le nom dit une absence, raconte l'invisibilité. Percevant intuitivement toute l'importance du nom, Martha est incapable d'énoncer le nom de Stépan pendant leur querelle, car cet acte susciterait des souvenirs de bonheur qu'ils ont perdu. C'est également l'inscription du nom de Maria Martha Yaramko sur la petite croix qui inspire la narratrice à raconter l'histoire de Martha et, ce faisant, accorde à la vieille Ukrainienne une présence inconnue de sa vie. En partant du visible, c'est-à-dire du nom ancré dans l'ethnicité, la narratrice va accorder à Martha une présence qui la transcende. Quant à Sam Lee Wong, la présence concrète du nom authentifie son existence: «C'est moi?» demande-t-il à Smouillya, son scribe qui répond: «Bien oui! Regarde: Sam Lee Wong, esquire» (Roy, 1975, p. 94). Voyant ainsi dessiné le territoire de son Moi, Sam peut prendre plaisir devant la confirmation de sa présence et peut contredire l'exclusion qu'il subit quotidiennement par le silence de son nom. Objectifié par le fait d'être appelé «Charlie» (Roy, 1975, p. 105), «Chinois» (Roy, 1975, p. 86), et même le péjoratif «Chink» (Roy, 1975, p. 85) par ceux qui fréquentent le restaurant, il est au contraire estimé par Smouillya qui le dénomme «Fils du Céleste Empire» (Roy, 1975, p. 79), ainsi rendant hommage à son ethnicité chinoise et niant l'exclusion et l'isolement qu'elle lui a mérités. Lorsque les villageois lui offrent une montre en or gravée de son nom en hommage et adieu, Sam se voit confirmé dans son authenticité viscérale et dans son rôle de sujet. Le nom fait acte de présence pour l'individu dans le monde et exerce une force opposant la négativité. À partir d'une représentation du conflit identitaire au cœur de la diégèse de ce récit, Gabrielle Roy réussit à subvertir l'ethnicité fétiche et à la remplacer par une affirmation de la présence de la différence⁴.

Les forces conflictuelles et discordantes sont subverties chez Roy par des forces confirmant l'appartenance. Bien que rares dans *La rivière sans repos*, nouvelles et roman de dépossession, elles prolifèrent dans «Où iras-tu Sam Lee Wong?». Lorsque Sam descend à Horizon pour s'y installer, le regard devient modelleur de l'univers, construisant à la fois le nouveau milieu et le rapport du personnage avec les autres. Dans sa

tentative de comprendre, Sam Lee Wong scrute studieusement, mais aussi avidement et discrètement son entourage: «Il marchait lentement, sans bruit, en regardant tout autour de lui mais à coups d'œil furtifs, comme s'il n'eût rien encore osé s'approprier d'un regard entier» (Roy, 1975, p. 68). Rapidement, il arrive à décoder les contours du village et s'y installe «comme un oiseau fait son nid» (Roy, 1975, p. 74). Son propre regard, qui lui renvoie son image par l'intermédiaire de la vitre ainsi que des collines, se mêle aux regards des habitants, scrutateurs avides aussi du nouvel arrivé, pour confirmer et insérer Sam dans son nouveau pays. Raconté comme une sorte de danse performative, l'acte de regarder devient affirmation à la fois de la conscience de différence et du désir de rencontre: «Sam Lee Wong [...] semblait aujourd'hui ne regarder librement autour de lui qu'au moment où les gens avaient les yeux ailleurs» (Roy, 1975, p. 70); «Sam Lee Wong sourit à gauche, à droite, à tout ce monde qui, n'était-ce pas curieux? semblait lui adresser le même regard chaleureux» (Roy, 1975, p. 121). Cette scène d'adieu pour Sam Lee Wong semble suggérer, comme le font les autres textes, que les structures binaires, que les oppositions qui désignent certains comme étrangers, peuvent être transformées en un heureux partage qui respecte les différences. Tragiquement, Sam Lee Wong est incapable de décoder ce message et doit aller ailleurs répéter sa trajectoire d'altérité, condition inévitable, nous dit peut-être Roy, de l'humanité.

Conçu comme événement, l'échange interactif est une composante indispensable pour traduire la rencontre des cultures. Dans *La rivière sans repos*, Elsa finit sa vie en solitaire, le regard vague projeté au loin, et ne participe presque plus aux échanges sociaux. À la fin du roman, les paroles transmises par la radio d'abord, puis interprétées et refaites par Elsa et la communauté inuit, pénètrent cet univers mais, par le fait de ne pas être comprises, doivent être reconstruites comme on invente une histoire. Symboles de l'assimilation de Jimmy peut-être, fils aliéné incapable de communiquer avec son peuple, ces paroles sont appropriées par leurs destinataires et sont transformées en fiction pour s'insérer par la suite, on peut le supposer, parmi les légendes de ce peuple. Par un jeu subtil de représentation, Gabrielle Roy redonne à ses personnages souffrant d'une crise identitaire les traces d'une subjectivité possible.

L'AUTRE DU DISCOURS

Par le fait même d'entrer dans un rapport d'interaction, tout individu s'engage à devenir autre, mais aussi à construire l'autre⁵. Il s'ensuit alors que la position à partir de laquelle l'énonciation est produite est d'importance capitale pour les effets de sens, comme l'explique Sherry Simon:

Sans doute l'élément le plus radical de l'interrogation contemporaine des représentations culturelles est la mise en cause de l'autorité qui les soutient. Elle s'exprime par une extrême sensibilité aux "sites", aux lieux d'énonciation, où se construisent et s'autorisent les discours [...] (Simon, 1991, p. 25)

C'est dans cette perspective que nous discutons de la voix narrative dans le contexte d'altérité, car, comme nous l'avons vu, parler au nom de l'autre est la fonction même de la narration (Harel, 1992). Les récits que nous avons commentés sont narrés exclusivement par une narratrice extradiégétique⁶, position qui permet sur un premier plan de percevoir la voix qui s'autorise à parler pour l'autre, les marginaux des récits dans cette instance. Et c'est effectivement la situation décrite par Gilles Thérien:

[...] Le véritable étranger apparaît dans l'usage pronominal de la troisième personne, la personne dite de l'absence dont l'altérité est encore plus autre. Elle est là ou elle n'est pas là, on en parle mais elle n'a pas le droit de parole. L'altérité devient l'absence inévitable, consentie, ou l'exclusion [...] (Thérien, 1992, p. 170)

S'il est possible de voir dans ces termes une usurpation de paroles, c'est-à-dire une appropriation du discours par le narrateur, effet remarqué également par Benveniste (1974), il devient essentiel d'examiner comment sont présentées les paroles des personnages marginalisés, les autres du discours du narrateur, pour déterminer si Roy accorde à ces dépourvus d'identité une voix qui leur appartient.

Aucun des récits royens étudiés n'incarne les propriétés pures d'un récit à narration extradiégétique. La voix de la narratrice combine les descriptions d'action à partir d'une focalisation externe, tout en faisant valoir, par un usage subtil de déictiques spatiaux, temporels et pronominaux, la conscience intérieure de ses personnages. La conjoncture est effectuée par un glissement dans la perception qui produit des consciences dans un même énoncé appartenant à la fois à l'instance narrative et au personnage, procédé tout à fait manifeste dans de

nombreux passages narrés en discours indirect libre; ainsi est effectuée l'imbrication des voix:

[...] Sa vie lui semblait parfois s'être déroulée en bordure du pays, en quelque zone imprécise de vent et de solitude qu'un jour peut-être viendrait à rejoindre le Canada. Car, comment eussent-ils pu l'atteindre, ceux de Volhyn, réduits maintenant à une poignée, vieux et geignards, qui n'étaient plus tout à fait des Ukrainiens, sans pour cela être des Canadiens [...] (Roy, 1975, p. 172)

Par le truchement du discours indirect libre et de la forme interrogative, Roy enchâsse la voix de Martha dans la voix de la narratrice, glissement habile tout à fait conforme à la superposition initiale des voix. Ce même procédé s'opère tout au cours de la nouvelle «Où iras-tu Sam Lee Wong?» dans des passages qui soulignent le caractère explorateur et introspectif du récit. L'incertitude du personnage, communiquée par la forme interrogative, crée un discours à double conscience qui sert à augmenter l'importance de l'indécision ressentie par le personnage:

[...] Comment serait donc maintenant le visage de la solitude? Plus intense encore que dans les foules monstrueuses? Ou pareil à lui-même toujours? Sam Lee Wong promenait le regard sur l'inconnu de la carte [...] (Roy, 1975, p. 64)

Le déictique non adéquat «ici» réussit parfois à créer cette double conscience: «Il avait éprouvé l'impression de n'être plus vraiment personne, qu'une parcelle d'être, rien d'autre qu'une pensée errante échouée ici, sans soutien de corps ou d'âme» (Roy, 1975, p. 65). Par rapport à l'image de l'autre, ces stratégies font en sorte que la narratrice ne paraît pas dominer les pensées des êtres marginaux en crise identitaire comme Sam Lee Wong, quoiqu'il s'agisse bien sûr d'une illusion créée par le discours. L'adoption de ces stratégies assure également au lecteur un accès plus direct à l'expérience de déplacement et d'aliénation des dépossédés. Cette conscience double figure dans les nouvelles également, surtout celles de *La rivière sans repos* où les déictiques temporels et spatiaux non adéquats se multiplient; il s'agit d'un choix qui crée la superposition d'instances mettant indirectement en valeur le discours de l'autre sans que celui-ci prenne directement la parole: «Mais voici que leur pasteur [...] était passé par ici la semaine dernière» (Roy, 1979, p. 20). Par ces stratégies discursives, Gabrielle Roy parvient à reproduire

l'émerveillement et l'innocence de ces êtres devant la découverte (Babby, 1985), à suggérer un nivellement des hiérarchies et une collaboration dans les rapports entre narratrice et personnage marginalisé, et ainsi à inciter une subjectivité naissante. C'est aussi, dirait-on, une façon de donner la parole à l'autre sans ancrer cette parole dans des structures discursives négatives ou globalisantes. C'est ainsi qu'une voix devient hétérogène même si elle possède, en vertu de sa fonction, un pouvoir de régie. Par la construction de tels discours mixtes, hétérogènes (Dansereau, 1995), Gabrielle Roy crée des voix plurielles qui servent à désamorcer et à diffuser le pouvoir du régisseur, voix qui toutefois englobent et puis rendent perceptibles les contradictions et les conflits dans les situations d'altérité.

CONCLUSION

Ainsi, dans ses récits qui mettent au centre de la diégèse des personnages marginaux qui ont été définis «autres» par leur milieu, Gabrielle Roy choisit d'insérer dans le discours même des stratégies qui rehaussent l'hétérogène et qui servent à construire l'état d'altérité, non comme problème mais comme processus décrit ainsi par Homi Bhabha dans son importante étude de la différence, *The Location of Culture*:

[...] My reading of colonial discourse suggests that the point of intervention should shift from the ready recognition of images as positive or negative, to an understanding of the processes of subjectification made possible (and plausible) through stereotypical discourse [...] (Bhabha, 1994, p. 67)

Gabrielle Roy évite le piège identifié par Bhabha que la représentation du déplacement et de l'aliénation du colonisé encourt *de facto* l'appropriation de son discours. De fait, Roy réussit, du moins en partie, une des stratégies dites méritoires par Bhabha, l'exigence que l'imitation ou la représentation du sujet colonisé soit suffisamment ambiguë pour faire éclater le discours afin de pouvoir céder au sujet nouvellement formé une présence partielle. Gabrielle Roy a senti et vécu le poids d'une conscience d'altérité. Ce n'est sans doute pas une simple coïncidence qu'elle ait ouvert l'énonciation dans ses récits pour laisser glisser dans les interstices du discours narratif les paroles embryonnaires de ses immigrés et de ses colonisés en crise d'identité.

NOTES

1. Il a été impossible pour Gabrielle Roy d'écrire sur l'Ouest canadien sans représenter des personnages venus d'ailleurs. Ainsi trouve-t-on dans *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1993a), *Rue Deschambault* (Roy, 1993b) et *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1993c) des immigrants venus d'une diversité de pays et représentés dans les deux derniers recueils cités à partir de la perspective de Christine, enfant et adulte.
2. Simon Harel décrit ces deux situations et leur rôle dans la dérive identitaire: «[...] L'abandon du pays natal, fondement étymologique de la nostalgie, est bien sûr la forme première de cette dérive identitaire. Mais on peut aussi être étranger chez soi, ou encore, expérience déterminante, se sentir en retrait dans la société dont on est un des citoyens [...]» (Harel, 1992, p. 15).
3. Reconnaître l'importance des conclusions d'Ellen Reisman Babby (1985) sur la double présence dans la voix narrative et la focalisation nous permettra de passer assez rapidement à notre analyse. Babby a montré que le regard distinctement royen construit des êtres marginaux qui subissent toute la complexité de leur altérité. Nous souscrivons aux conclusions de Sylvia Söderlind qui affirme: «[...] the linguistic effects of alterity can be measured in literary texts, alterity being understood at this point in a broad sense as an inherent aspect of marginality and a central concept in the discourse of colonization» (Söderlind, 1991, p. 8).
4. Homi Bhabha discute de ce procédé qu'il appelle «stereotype-as-suture», essentiel, dit-il, à fragmenter et à contredire les constructions discriminatoires venant des voix autoritaires (Bhabha, 1994, p. 80).
5. C'est une affirmation avancée par plusieurs critiques, mais nous ne citerons ici que Gilles Thérien qui l'explique de façon succincte: «[L']altérité dans la langue oscille entre la présence et l'absence, entre l'intégration dans le dialogue communicationnel et l'exclusion. Le langage lui-même met en scène la difficulté: chaque personne qui dit *je* présuppose l'existence d'un *tu* et infère que son vis-à-vis, l'autre, est doté des mêmes facultés, du même langage et des mêmes limites [...]» (Thérien, 1992, p. 170).
6. Bien que la narratrice de la nouvelle «Un jardin au bout du monde» se situe dans son récit par l'emploi du pronom «je», elle limite son rôle à celui de productrice de paroles et peut donc être désignée narratrice extradiégétique. Voir notre discussion plus complète (Dansereau, 1995).

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.
- BENVENISTE, Émile (1974) *Problèmes de linguistique générale* (tome 2), Paris, Gallimard, 286 p.
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*, New York, Routledge, 285 p.

- BOURBONNAIS, Nicole (1982) «La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 7, n° 2, p. 367-384.
- (1992) «Gabrielle Roy: les figures du temps», dans GALLAYS, François et al. (dir.) *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, p. 411-426. (Coll. «Archives des lettres canadiennes», tome 8)
- DANSEREAU, Estelle (1991) «Convergence / éclatement: l'immigrant au risque de la perte de soi dans la nouvelle "Où iras-tu Sam Lee Wong?" de Gabrielle Roy», *Canadian Literature / Littérature canadienne*, n° 127, p. 94-109.
- (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.
- HAREL, Simon (1992) «L'étranger en personne», dans HAREL, Simon (dir.) *L'étranger dans tous ses états: enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, p. 9-26.
- KHOURI, Nadia (1992) «L'autre est aussi «je» ou le théâtre de l'alerité [sic] volontaire», dans HAREL, Simon (dir.) *L'étranger dans tous ses états: enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, p. 177-186.
- KRISTEVA, Julia (1988) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 293 p.
- ROY, Gabrielle (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 217 p.
- (1979) *La rivière sans repos*, Montréal, Stanké, 331 p. [comprenant aussi «Trois nouvelles esquimaudes»: «Les satellites», «Le téléphone» et «Le fauteuil roulant»]
- (1982) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Stanké, 245 p.
- (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- (1993a) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, 268 p.
- (1993b) *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, 265 p.
- (1993c) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 p.
- SIMON, Sherry (1991) «Espaces incertains de la culture», dans SIMON, Sherry et al. *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, p. 13-52.
- SÖDERLIND, Sylvia (1991) *Margin / Alias: Language and Colonization in Canadian and Québécois Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 264 p.
- SPIVAK, Gayatri C. (1988) «Can the Subaltern Speak?», dans NELSON, Cary et GROSSBERG, Lawrence (dir.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, p. 271-313.
- THÉRIEN, Gilles (1992) «Le tiers exclu», dans HAREL, Simon (dir.) *L'étranger dans tous ses états: enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, p. 167-175.

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. 477-486

Le «je» spéculaire: *Rue Deschambault* comme *Bildungsroman*

ROSMARIN HEIDENREICH
Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

Il est difficile d'attribuer un genre littéraire particulier à certains écrits de Gabrielle Roy. Ceci est surtout vrai pour des écrits quasi autobiographiques comme *Rue Deschambault* (1980), *La route d'Altamont* (1993a) et *Ces enfants de ma vie* (1993b). Pour désigner ces textes, la majorité des critiques ont favorisé des termes comme chroniques, nouvelles, contes ou récits.

En ce qui concerne *Rue Deschambault*, il y a de nombreux éléments qui permettent de situer ce texte dans le genre romanesque. Premièrement, les personnages sont fictifs – ils ne s'appellent pas, par exemple, Gabrielle ou Mélina, mais Christine et Éveline. Cet élément de médiatisation en soi indique au lecteur qu'il ne s'agit pas d'une simple chronique autobiographique. Deuxièmement, la séquence des chapitres n'est pas aléatoire, car elle respecte un ordre chronologique, chacun des chapitres racontant des événements reliés à des prises de conscience du personnage principal au fur et à mesure que Christine grandit. Il y a donc une évolution de l'héroïne dans le sens romanesque. Bien qu'il n'y ait pas d'«intrigue» dans le sens conventionnel du terme, tel qu'il est employé dans le cas du roman de réalisme social ou du roman historique, par exemple,

cette absence d'une «histoire» linéaire caractérise également bon nombre de romans psychologiques, épistolaires et confessionnels. Qui plus est, *Rue Deschambault* respecte à peu près tous les critères qui constituent la typologie du sous-genre romanesque qu'on appelle le *Bildungsroman*, ou roman d'apprentissage.

Selon Franz K. Stanzel (1976), critique et théoricien du roman, le *Bildungsroman* est typiquement raconté à la première personne. Il est centré sur une tension entre l'être et le paraître, car il y a médiatisation des événements et du «je» du récit à travers la distance temporelle et psychologique du «je» qui raconte le roman. Ce qui nous intéresse dans ce genre littéraire, ce ne sont pas tellement les événements mêmes, mais les effets qu'ils produisent sur le «je» du récit. Ce qui est thématisé est donc la subjectivité et la réalité de celle-ci en tant que prise de conscience du «je». Autrement dit, c'est la combinaison indissociable du monde extérieur et du monde intérieur et subjectif.

Dans le roman quasi autobiographique, où le «je» constitue le centre du récit, c'est la tension entre le «je» qui subit les expériences et le «je» qui les raconte qui détermine le «sens». Ce genre romanesque est donc loin de représenter «une tranche de vie» dans le sens de réalisme social. Il s'agit plutôt, comme Käte Friedmann (citée dans Stanzel, 1976) l'a formulé, d'un narrateur qui joue le rôle de quelqu'un qui évalue, qui ressent, qui regarde. Ce narrateur symbolise, selon Friedmann, la conception que nous connaissons depuis Kant – que nous ne percevons pas le monde tel qu'il est, mais tel qu'il nous paraît à travers la médiatisation d'un esprit contemplatif.

Si *Rue Deschambault* possède des stratégies narratologiques qui permettent de situer ce texte carrément dans la catégorie du *Bildungsroman*, il semble, de prime abord, qu'il lui manque certains éléments normalement considérés comme étant indispensables à ce genre. Dans le *Bildungsroman* classique, le schéma picaresque paraît sous forme d'une intrigue composée de voyages et de rencontres apparemment aléatoires avec des personnages qui joueront, par la suite, un rôle primordial dans la vie du héros. Dans le *Bildungsroman* classique, ces voyages et ces rencontres ont pour but de propulser l'action du roman, d'illustrer l'évolution du héros et de problématiser les normes sociales de l'époque. Le genre requiert qu'à la fin du roman, la boucle soit bouclée, que tous les personnages rencontrés et tous

les événements vécus trouvent leur raison d'être dans un dénouement où tout ce qui s'est produit dans le roman trouvera sa motivation.

Toutefois, l'absence de ces éléments dans *Rue Deschambault* est loin de constituer un défaut. Cette déficience, par rapport aux conventions du *Bildungsroman*, reflète plutôt la réalité des expériences et surtout les contraintes du sujet féminin tel que Gabrielle Roy les vit dans la première moitié de notre siècle. L'expérience *différente* vécue par les hommes et par les femmes explique peut-être aussi le choix d'une forme autobiographique, d'un texte à la première personne, ce qui a amené de nombreux critiques à considérer *Rue Deschambault* comme une œuvre autobiographique tout court. Selon Patricia Smart cependant, le choix d'une forme quasi autobiographique représente l'intention de transmettre une conscience féminine du réel:

[...] Dire que les femmes ont tendance à écrire autobiographiquement ou par fragments plutôt que de se sentir à l'aise derrière l'œil distanciateur d'un narrateur omniscient, ou que le corps parle à travers leur écriture, ou encore que se profile dans leurs textes une raison moins hiérarchisante, plus proche de l'émotion que celle des hommes, correspond à l'évidence fournie par les textes [...] (Smart, 1988, p. 24)

Et elle ajoute plus loin:

Si les femmes en écrivant ont eu tendance à fragmenter la forme romanesque par l'emploi de la forme épistolaire, des journaux intimes ou de l'autobiographie, il se peut que ce ne soit pas (comme on l'a longtemps prétendu) parce qu'il leur manque la confiance, l'expérience ou l'autorité pour écrire comme les hommes, mais plutôt parce que leur écriture présente une façon *autre* de représenter, d'écouter, et de toucher la texture du réel. Entre le "réalisme" consacré par la culture patriarcale et le "réel" tel qu'il se présente dans l'écriture des femmes il y a un monde [...] (Smart, 1988, p. 29)

On peut donc constater que les stratégies narratives de *Rue Deschambault* subvertissent les typologies romanesques dans lesquelles le roman s'insère, créant, par voie de ses transgressions, un roman d'apprentissage, que l'on pourrait qualifier de modèle du *Bildungsroman* au féminin. Dans *Rue Deschambault*, les déviations du roman «masculin» se manifestent, du point de vue thématique, dans les indices autobiographiques à peine

déguisés, dans le manque d'intrigue motivé par des événements extérieurs et dans le manque d'un conflit de l'héroïne par rapport aux normes sociales. Ces déviations se rencontrent également dans d'autres stratégies narratives plus formelles.

Si *Rue Deschambault* constitue une allusion extratextuelle au schéma du *Bildungsroman*, il évoque les conventions du genre en même temps qu'il présente systématiquement des déviations par rapport au modèle générique. Par exemple, tandis que le voyage vers l'inconnu est le véhicule classique du *Bildungsroman* pour exprimer les expériences qui transformeront la vie du héros dans *Rue Deschambault*, l'héroïne ne s'éloigne jamais beaucoup de la petite rue où elle est née. Le seul vrai voyage décrit dans le texte, dans le chapitre intitulé «Les déserteuses», a pour but principal d'illuminer la vie et le caractère de sa mère aux yeux de la petite fille.

Ce qui est étonnant, c'est la façon dont chacun des chapitres, chacun des épisodes racontés dans *Rue Deschambault*, correspond aux éléments paradigmatiques du *Bildungsroman*, tout en réarrangeant le schéma de ce dernier. Si le *Bildungsroman* est centré sur le véhicule symbolique du voyage, le héros sortant de son monde familier pour faire l'expérience de l'inconnu, *Rue Deschambault* invertit le schéma, tout en faisant allusion à lui: au lieu de sortir dans le monde, l'héroïne fait l'expérience du monde chez elle, les éléments étrangers s'introduisant d'une façon tout à fait inattendue. Ainsi, dans le premier chapitre du roman, Christine fait l'expérience de l'inconnu, de l'exotique, lorsqu'un «nègre» vient louer une chambre dans la maison de la rue Deschambault. Tout en montrant l'éclatement des préjugés et des stéréotypes communs à la petite bourgeoisie de l'époque, cet épisode a surtout pour fonction de montrer l'initiation de Christine à un monde étrange et mystérieux. L'altérité est emblématisée par la couleur noire de cet étranger, qui vient d'ailleurs et dont le métier est, justement, de faire de longs voyages dans des pays inconnus de Christine. Voici comment Christine réagit à l'arrivée de «leur nègre»:

Nous en étions là, ma foi assez heureux tous ensemble, lorsque l'inconnu entrant dans nos vies d'une manière toute fantastique y introduisit des relations plus difficiles, mais combien plus intéressantes! (Roy, 1980, p. 12)

Les rencontres de personnages excentriques et dépayés, autre élément paradigmatique du *Bildungsroman*, sont

également représentées dans les chapitres consacrés à Alicia et à l'Italienne. Comme la noirceur du «nègre», la folie d'Alicia représente une forme d'altérité, celle-là angoissante pour la petite Christine qui est très proche de sa sœur et qui la perçoit comme une sorte de *Doppelgänger*. Dans le cas de l'Italienne, l'étrangeté et le dépaysement au sens figuré d'Alicia se manifestent de façon concrète, où les mœurs et les habitudes méditerranéennes du couple voisin permettent à la petite Christine d'entrevoir les éléments d'une culture étrangère, mais aussi l'existence de relations conjugales qui sont toutes autres que celles qui règnent dans le foyer de ses parents.

Les autres chapitres de *Rue Deschambault* s'insèrent également dans la typologie du *Bildungsroman*. «Le Titanic» et «Ma tante Thérésina Veilleux» racontent des histoires que ni la petite Christine ni la narratrice n'ont subi directement, mais qui ajoutent néanmoins une ampleur de connaissances et de compréhension au répertoire d'expériences de l'héroïne. Le chapitre intitulé «Wilhelm» raconte la première aventure amoureuse de la jeune Christine, expérience qui est de rigueur dans le *Bildungsroman*, tandis que «La tempête» thématise l'exaltation du danger, également un élément indispensable au *Bildungsroman*, et ce, sous forme d'une tempête de neige menaçante ainsi que sous forme d'une sensualité tabouisée: la subreptice séduction de la jeune Christine par son charmant cousin Philippe.

Un autre élément typique du *Bildungsroman* est l'alternance entre le récit du vécu ou des événements extérieurs et le récit réflexif ou contemplatif, alternance qui permet au lecteur de percevoir non seulement les circonstances changeantes extérieures agissant sur le héros, mais aussi ce qui se produit dans sa conscience. C'est toujours un événement extérieur qui déclenchera une prise de conscience signalant le développement et la maturation du personnage principal. «Mon chapeau rose», «Un bout de ruban jaune», «Ma coqueluche», «Les bijoux» et «La voix des étangs» tombent tous dans cette catégorie.

Suivant une autre convention du *Bildungsroman*, les récits intitulés «Petite Misère», «Les déserteuses» et «Le puits de Dunrea» représentent des épisodes de révélation d'aspects peu familiers chez des personnages que le protagoniste a cru bien connaître. Ici, la prise de conscience quasi épiphanique a pour effet d'amener le protagoniste à se poser des questions sur les

motivations, sur la vie intérieure et sur le caractère même de personnages qui avaient auparavant une place bien définie et unidimensionnelle dans la vie de Christine.

Dans «Petite Misère» par exemple, le père de Christine, qui incarnait le rôle du père sévère dont la seule présence jetait une ombre sur la joie de vivre de la famille et surtout sur celle de la mère, prépare une tarte à la rhubarbe indigeste – physiquement et métaphoriquement – qu'il sert comme geste de réconciliation à sa petite fille Christine. Ce repas d'une «tarte de plomb» révèle tout d'un coup à Christine la nature et la vie difficile de son père:

[...] comment alors, à travers mon pauvre chagrin d'enfant, ai-je si bien pressenti celui combien plus lourd de mon père, le poids de la vie: cette indigeste nourriture que ce soir, comme si c'était pour toujours, mon père m'offrait! (Roy, 1980, p. 45)

Si, dans cet épisode, Christine prend conscience à travers son père du côté sombre de la vie (le chagrin, les soucis) et d'une mise en garde «contre une trop grande aspiration au bonheur» (Roy, 1980, p. 37), dans «Les déserteuses», elle prend conscience, chez sa mère, d'une soif irrépressible de liberté, qui trouve son expression dans un voyage interdit par le père, au Québec.

[...] Maman me dit qu'elle avait encore envie d'être libre; elle me dit que ce qui mourait en dernier lieu dans le cœur humain ce devrait être le goût de la liberté; que même la peine et les malheurs n'usaient pas en elle cette disposition pour la liberté [...] (Roy, 1980, p. 99)

Ce qui impressionne surtout la narratrice, sinon la petite Christine, ce n'est pas seulement que la mère rejette les contraintes imposées par le père, mais qu'elle se crée elle-même les moyens pour réaliser ses aspirations au bonheur et à la liberté. Les prédispositions si opposées du père et de la mère trouvent leur expression emblématique dans le chapitre intitulé «Le jour et la nuit», où les tristes réflexions inquiétantes du père sont associées à ses habitudes nocturnes, tandis que la mère est associée à l'énergie et aux activités diurnes.

Si les éléments formels décrits jusqu'ici constituent des déviations des paradigmes du *Bildungsroman*, il y en a d'autres qui subvertissent carrément des règles du genre tout en y faisant allusion. Il s'agit premièrement d'un principe mimétique employé dans le roman pour illustrer la tension entre la

puissance du désir et du vouloir, qui cherchent sa réalisation, et les contraintes du devoir, du falloir, qui l'en empêchent. Dans *Rue Deschambault*, ces deux éléments sont incarnés, au niveau de la thématization, dans les personnages du père et de la mère de Christine, où le principe féminin représente de façon classique le principe de plaisir, le désir et des possibilités de sa réalisation, tandis que le principe masculin représente la suppression du désir et l'adhérence au devoir. Ces deux éléments se trouvent réunis dans un symbole puissant qui permet d'exprimer à la fois le mouvement, le déplacement intérieur entre deux pôles émotifs, et le *stasis* extérieur qui empêche sa réalisation dans le monde empirique qu'habite Christine. Il s'agit du balancement de l'escarpolette dans le chapitre intitulé «Mon chapeau rose», et du bercement du hamac dans le récit qui décrit la convalescence de Christine qui est encore souffrante de la coqueluche.

Le mouvement de balancement exprime à la fois la liberté à laquelle aspire Christine et les contraintes qui empêchent sa réalisation, car l'escarpolette et le hamac, qui lui permettent des perspectives nouvelles, restent cloués dans la réalité immédiate, soit le jardin minuscule, malingre et barré de sa tante, soit la galerie de la maison de son père, rue Deschambault.

Dans le chapitre intitulé «Mon chapeau rose», l'escarpolette du jardin permet l'évasion d'un monde renfermé et dysphorique:

[...] Il y avait dans le jardin de ma tante une escarpolette suspendue entre deux petits arbres maigres. Quand j'étais en l'air, je voyais loin sous le bord de mon chapeau rose. Je pouvais même voir, passé une petite butte, près de la route qui remontait, une jolie maison lointaine [...]
Quand j'étais assez haut dans le ciel, j'étais contente. Mais chaque fois que redescendait l'escarpolette, je me trouvais dans un jardin minuscule, enfermée de tous côtés. Mes trois cousines étaient en bas [...] assises sur des chaises de cuisine. C'étaient des petites filles élevées pieusement et sévèrement; l'une ravaudait du linge à menus, menus points; l'autre tricotait un grand bas noir; la troisième lisait dans un gros livre, à voix pointue et monocorde. Elle en était à saint Ignace... La petite voix pleurarde me poursuivait quand je montais dans les airs. Là-haut, je retrouvais la grand-route, des collines bleues [...] Je me donnais de formidables élans pour aller de plus en plus haut. Le balancement finit par me donner mal au cœur [...]

(Roy, 1980, p. 50-51)

Le hamac aussi permet à la petite Christine de s'évader dans un autre monde où elle est solitaire, plein de sensations suraiguës et de visions d'avenir:

[...] Dans mon hamac, toute seule et bercée par le vent seulement, je découvrais d'autres jeux combien plus rares et fascinants! [...] J'ai découvert en ce temps-là presque tout ce que je n'ai jamais cessé de tant aimer dans la nature: le mouvement des feuilles d'un arbre quand on les voit d'en bas, sous leur abri; leurs envers, comme le ventre d'une petite bête, plus doux, plus pâle, plus timide que leur face. Et, au fond, tous les voyages de ma vie, depuis, n'ont été que des retours en arrière pour tâcher de ressaisir ce que j'avais tenu dans le hamac et sans le chercher (Roy, 1980, p. 83-84).

Ce nouveau monde auquel le balancement de son hamac lui donne accès est aussi plein de promesses, de visions de l'avenir:

Je sommeillais d'un rêve à l'autre; parfois, j'emportais dans mon rêve inconscient le tissu fin et léger des rêves éveillés, et de même le rêve du fond marin me suivait au réveil et se mêlait aux nouveaux voyages que j'allais faire. Le bercement de mon hamac aidait la trame de mes contes. N'est-ce pas curieux: un mouvement lent et doux, et l'imagination est comme en branle! Docile, docile au moindre départ, un petit bercement lui suffit... Il y a une inquiétude, on dirait, qui s'en va de nous lorsque nous sommes en mouvement sans qu'il nous coûte d'effort. Peut-être ce repos n'est-il connu que de ceux-là qui ont appris à se bercer! (Roy, 1980, p. 85)

Inévitablement, cependant, il faut revenir sur terre: «Parfois [...] le hamac ne me berçait plus; mes voiles s'affaissaient; inconsciemment peut-être je geignais d'être revenue à la terre» (Roy, 1980, p. 86).

Si, dans *Rue Deschambault*, le mouvement berçant peut être considéré comme un emblème du rythme de la vie et de la condition humaine dans son ensemble, il constitue également un moyen pour représenter d'une façon plus spécifique la condition féminine. À titre de remplacement des conventions de voyages et d'aventures extraordinaires que l'on trouve dans le *Bildungsroman* au masculin, l'escarpolette dans le petit jardin renfermé et le hamac dans la galerie de la maison du père deviennent, dans ce roman, des emblèmes d'une vie qui se déroule à l'intérieur, dont les paramètres extérieurs sont

restreints et bien définis. La seule évasion permise à la petite fille n'est donc que temporaire et illusoire. Elle reste clouée dans un domaine paternel déterminé, où l'accès au monde extérieur lui est interdit.

Le contraste entre le *stasis* dans les événements extérieurs du roman et le mouvement évolutionnaire intérieur qui se manifeste chez Christine peut être considéré, dans le cadre théorique décrit précédemment, comme un indice de l'écriture féminine. Par la transgression contre les éléments génériques du roman masculin, cette écriture représente un pas concret d'émancipation, émancipation dramatisée en quelque sorte dans le roman même. Ceci devient évident lorsqu'on compare la situation de Christine au début du roman à sa situation à la fin. Comme le premier chapitre, qui raconte les premières perceptions de Christine, le dernier, intitulé «Gagner ma vie...», correspond également aux conventions du *Bildungsroman*. Il représente une étape de la vie où l'enfance de l'héroïne est close, et où elle se trouve au seuil d'une nouvelle vie. Loin d'annoncer le bonheur parfait ou un dénouement tragique, éléments qui caractérisent d'autres formes romanesques, la fin du *Bildungsroman* est marquée par le fait qu'elle est peu concluante: ni le lecteur ni le héros ne peuvent savoir si ce dernier va réussir dans la vie. Tout ce que l'on sait, c'est que le héros entrevoit les démarches qu'il aura à entreprendre afin de réaliser ses aspirations. Et c'est justement le cas de la jeune Christine, qui, obligée de «gagner sa vie», se décide de devenir maîtresse d'école, premier pas vers l'indépendance qui lui permettra peut-être, plus tard, de réaliser son rêve de devenir écrivain.

Ainsi, dans le dernier chapitre de *Rue Deschambault*, nous voyons Christine, maîtresse d'école, dans le petit village qui porte le nom quelque peu symbolique de Cardinal. C'est là où la jeune Christine va «gagner sa vie». Ses réflexions à propos de cette expression évocatrice sont situées dans le monde du devoir, du falloir, associé au père:

[...] Gagner sa vie! Comme cela m'apparaissait mesquin, intéressé, avare! La vie devait-elle se gagner? Ne valait-il pas mieux la donner une seule fois, dans un bel élan?... Ou même la perdre? Ou encore la jouer, la risquer... que sais-je! Mais la gagner petitement, d'un jour à l'autre!... Ce fut, ce soir-là, exactement comme si on m'avait dit: "Par le seul fait que tu vis, tu dois payer" (Roy, 1980, p. 282).

Comme dans *A Room of One's Own*, le célèbre essai de Virginia Woolf (1945), *Rue Deschambault*, dans sa thématique et dans ses stratégies narratives, trace un chemin féminin qui, même s'il ne permet pas de *sortir* de la maison du père métaphorique, mène vers l'émancipation, vers l'autoréalisation du personnage féminin et permet l'occupation d'une chambre à elle, qu'elle peut habiter et meubler à son gré.

Dans le contexte d'une lecture de *Rue Deschambault* comme *Bildungsroman* au féminin, le motif du voyage se révèle, après tout, comme élément qui sous-tend tout le texte, et l'ouverture ainsi que la conclusion du roman prennent un nouveau sens. Car le point de départ, le début du voyage de la vie de Christine, est la maison du père, que Gabrielle Roy décrit ainsi (et on se rappelle qu'il s'agit des mots par lesquels *Rue Deschambault* commence):

Lorsqu'il fit construire la nôtre, mon père prit comme modèle la seule autre maison qui se trouvait alors dans cette petite rue Deschambault [...] Maman était contente de la rue, de la tranquillité, du bon air qu'il y avait là pour les enfants, mais elle protesta contre l'imitation servile de la maison [...] (Roy, 1980, p. 9)

À la fin du récit, par contre, nous retrouvons Christine ailleurs, en train de gagner sa vie, maîtresse de sa propre école, habitant une chambre dont elle n'est peut-être pas la propriétaire mais qu'elle a elle-même louée. Ayant tracé un trajet intérieur, le roman se termine sur une situation qui constitue un point de départ extérieur, ancré dans une réalité empirique et immédiate. Le village de Cardinal n'est peut-être pas très éloigné de la maison du père, rue Deschambault, mais il constitue, comme le suggère son nom, un pivot, un point essentiel de départ, à partir duquel on détermine la situation des autres points de l'horizon.

BIBLIOGRAPHIE

- ROY, Gabrielle (1980) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
 — (1993a) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.
 — (1993b) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 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.
 STANZEL, Franz K. (1976) *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 77 p.
 WOOLF, Virginia (1945) *A Room of One's Own*, Harmondsworth, Penguin Books, 112 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. 487-495

La métaphore narrative: «L'alouette» de Gabrielle Roy

ALAN MacDONELL
University of Manitoba
Winnipeg (Manitoba)

Cet article pourrait porter comme sous-titre «Répétition et modification de la métaphore». En effet, ce sous-titre, aux résonances butoriennes, ne serait pas du tout inapproprié. La modification de la métaphore est un principe de composition dans bon nombre de nouvelles de Gabrielle Roy et un procédé narratif qui comporte aussi des éléments discursifs. La modification de la métaphore représente, à bien des égards, une sorte de détérioration, une déchéance. Mais derrière cette chute se trouve une intentionnalité, une volonté, un désir de «remonter la pente», de persuader, de convaincre. Car même si, à la fin de certaines nouvelles, la métaphore libératrice du début est en quelque sorte réhabilitée, après avoir été jetée au plus bas, elle ne survit que sur le plan du virtuel, ou, plus précisément, puisque la métaphore chez Gabrielle Roy est essentiellement virtuelle, elle ne survit qu'une fois son irréalité établie. Ce qui, en fin de compte, en dit long sur l'idéalisme de l'auteur.

Dans une première série de métaphores, nous voyons se déployer un même symbole: celui de l'alouette et de son chant libérateur, symbole constamment repris et modifié. La première fois que l'on entend la voix de Nil, elle produit un effet

bienfaisant sur l'institutrice et sur les élèves de sa classe, mais un effet qui semble, dans un sens, assez banal, sans doute en raison de l'aspect conventionnel de la métaphore de l'oiseau et de la liberté. Cependant, les apparences conventionnelles sont trompeuses. Examinons d'abord cette métaphore initiale de l'oiseau. Ce qui frappe, c'est une certaine surdétermination qui finit, cependant, par devenir claire, de par l'adjonction d'une seconde série de métaphores qui s'oppose à la première. En effet, une première valorisation du chant ne trouve son véritable sens qu'en affrontant une autre métaphore, celle de la prison. Toujours est-il qu'au début de la nouvelle, Nil, l'élève à la voix ravissante, est comparé en premier lieu aux autres élèves de la classe. C'est l'enfant «né pour chanter comme d'autres pour faire la moue» (Roy, 1993, p. 37)¹. Déjà, dans ce commentaire désabusé de l'institutrice, on voit le début de la promesse du chant de Nil, élève peu semblable à ses camarades, mais aussi une certaine déception quant au métier d'enseignant qui préfigure la métaphore négative de la prison. Par la suite, l'auteur cherche à établir la supériorité tant morale qu'esthétique de Nil sur les autres élèves:

Partait alors à sa remorque ma volée de passereaux que Nil entraînait tant bien que mal et, avant longtemps, plutôt bien que mal, car, outre son brillant talent, il possédait celui de paraître en donner aux autres. On écoutait Nil chanter et on se croyait tous capables de chanter (Roy, 1993, p. 37).

Soulignons que si le don de Nil semble faire du bien aux autres, il n'est pas de toute tranquillité pour Nil lui-même. Car tous, les autres maîtresses de classe, l'inspecteur d'écoles et le principal, remarquent la jolie voix que l'on décrit dans des termes nettement ornithologiques:

Notre Principal était un homme de petite taille, mais que grandissait passablement sa huppe de cheveux dorés, dressés haut, à la Thiers. Sa tenue, qui était celle de nos Frères enseignants à l'époque, en imposait aussi: une redingote noire, un plastron bien blanc (Roy, 1993, p. 38).

La huppe de cheveux dorés, la gorge blanche, le corps sombre nous donnent le portrait d'un oiseau imposant et qui, mieux que nul autre, peut donner une étiquette à Nil, le définir en le nommant, encore une fois par une comparaison avec ses petits camarades de classe:

[...] Voilà donc qu'avec vos trente-huit moineaux, vous avez hérité cette année d'une alouette des champs. Connaissiez-vous cet oiseau? Qu'il chante, et il n'y a pas de cœur qui ne se sente allégé! [...] (Roy, 1993, p. 38)

Le Principal, oiseau lui-même, ne saurait se tromper. Mais il faut aussi se rappeler que la narratrice semblait redouter la découverte du talent de Nil. Ce talent, devenu public, chose connue, en vertu du jugement du Principal, échappe dorénavant à la protection de l'institutrice, et même à sa compréhension, car elle nous dit: «J'étais encore trop jeune moi-même, je suppose, pour comprendre ce qu'est un cœur allégé. Pourtant, bientôt, j'en eus quelque idée» (p. 38-39). Les termes «bientôt» et «quelque idée», prédictifs subtils mais non dépourvus de menace, font peser une certaine malédiction sur le chant de l'oiseau.

Cette malédiction trouvera vie dans la seconde grande série de métaphores de la nouvelle, celle de la prison. L'automne, la pluie, la boue, les élèves maussades, chahuteurs, font de la salle de classe un lieu d'incarcération pour la maîtresse:

J'allai m'asseoir, totalement découragée. Et l'avenir s'en vint se jeter sur moi pour me peindre mes années à venir toutes pareilles à aujourd'hui. Je me voyais dans vingt ans, dans trente ans, à la même place toujours, usée par la tâche, l'image même de mes compagnes les plus "vieilles" que je trouvais tellement à plaindre, si bien qu'à travers elles je me trouvais à plaindre [...] (Roy, 1993, p. 40-41)

En effet, le reste de la nouvelle est axé sur la confrontation d'une double série de métaphores: celle de l'oiseau, du chant et de la liberté et celle des différentes manifestations de la métaphore de la prison. Ce sont les cinq fois que les deux métaphores se confrontent qui constituent la trame narrative de la nouvelle et qui demandent au lecteur de lire la nouvelle non comme le récit d'un garçon qui chante à merveille, mais comme une dialectique entre la liberté et le destin. Dès la première confrontation, la victoire va au chant de l'oiseau: Nil chante et fait lever l'ambiance oppressive d'emprisonnement qui régnait dans la salle de classe. Cette victoire est un leurre. Il existe chez l'être humain une tendance à vouloir reproduire toute sensation de bonheur, et cela, à volonté. L'écho proustien se fait entendre: tout le défaut de la mémoire involontaire, du sentiment qu'elle apporte d'un dépassement du temps, c'est justement d'être involontaire, parfaitement gratuite.

L'analogie avec Proust n'est sans doute que partielle. Mais elle éclaire l'entreprise de l'institutrice, entreprise qui est aussi un péché contre le chant du garçon. Comme le narrateur proustien, elle veut reproduire le résultat heureux du chant, non pas le comprendre, mais le maîtriser. Il y aura donc une seconde exploration du pouvoir magique du chant de Nil, exploration heureuse, encore une fois, mais quelque peu inquiétante, du fait que l'on met le chant au service d'une finalité pragmatique. En effet, la mère de la narratrice s'est fracturé une hanche et se sent, comme sa fille, emprisonnée:

[...] L'effroi que j'avais éprouvé un jour de devoir rester toute ma vie enchaînée à ma tâche d'institutrice [nous dit Christine] me permettait d'entrevoir ce que pouvait être son sentiment à la perspective de ne plus quitter sa place de prisonnière, à la fenêtre (Roy, 1993, p. 43).

Nil chante «la gaie chanson du cerisier» (p. 44) et, par la suite, une chanson qui rend songeuse la mère et qui lui fait «survol[er] la vie par le rêve» (p. 44). La vie dominée, mise entre parenthèses par le rêve, c'est une caractéristique profonde de la pensée de Gabrielle Roy. On ne peut s'empêcher de songer à la question posée par la mère à la grand-mère dans la nouvelle «Ma grand-mère toute-puissante» du recueil *La route d'Altamont*:

Maman: Quand on arrive à votre âge, maman, comment donc apparaît la vie?

Grand-mère: Un rêve, ma fille, pas beaucoup plus qu'un rêve (Roy, 1985, p. 49).

Mais nous soulignons en même temps deux autres aspects de la deuxième confrontation entre le chant de l'oiseau et la métaphore de la prison: d'abord, l'attitude de Nil qui, dans la salle de classe, «se campa comme pour résister à du vent» (p. 42); ensuite, lorsque, devant la mère de la narratrice, il «se campa devant maman comme pour prendre pied dans du vent» (p. 44). Les descriptions identiques, sans doute voulues par l'auteur, soulignent la répétition heureuse des deux premières confrontations entre le chant et la prison. Mais il faut ajouter aussi que les chansons libératrices ne sont pas les chansons précédentes, simples chansons apprises dans la salle de classe. Ce sont des chansons ukrainiennes, que Nil a apprises de sa mère. Somme toute, une tradition fragile, ténue, quelque peu exotique, mais qui est vivante et qui a un effet plus puissant que celui des chansons apprises à l'école. Manifestement, il ne s'agit pas tout simplement de la voix de Nil, mais aussi des origines

lointaines de ses chansons. En effet, celles-ci deviendront de plus en plus exotiques, et on mettra davantage l'accent sur leur côté pittoresque, mais aussi sur leur côté rare, éphémère, vulnérable devant les données brutes de la vie.

Si les chansons ont changé, pour devenir plus exotiques, mais en même temps plus fragiles, les rapports entre la maîtresse d'école et son élève ont aussi évolué. Il y a, après tout, à vouloir se servir de Nil et de sa jolie voix, une certaine exploitation de cet enfant de six ans qui, pour sa part, a une confiance absolue en la maîtresse:

Il avait une façon d'acquiescer, sans dire mot, en plaçant sa petite main dans la mienne comme pour signifier: "Tu sais bien que j'irais avec toi jusqu'au bout du monde..." qui m'allait droit au cœur (Roy, 1993, p. 43).

Ce pouvoir de la maîtresse sur son élève ne va pas sans inquiéter le lecteur, car l'apparition suivante du chant de l'alouette se fera dans des circonstances bien différentes. La narratrice avait déjà fait chanter ses élèves «devant les vieillards d'un hospice de notre ville» (p. 45). Les résultats furent décevants, et la conclusion que l'on en tire laisse songeur:

De toutes les prisons que l'être humain se forge pour lui-même ou qu'il a à subir, aucune, encore aujourd'hui, ne me paraît aussi intolérable que celle où l'enferme la vieillesse. Je m'étais juré de ne plus jamais remettre les pieds dans cet endroit qui m'avait si profondément bouleversée. Mais il faut croire qu'en un an j'avais dû accomplir quelque progrès en compassion, car voici que j'eus en tête le projet d'emmener Nil là-bas. Lui seul me semblait devoir être capable de reconforter les vieillards que j'avais vus emmurés à l'hospice (Roy, 1993, p. 45).

Consciente du danger pour Nil d'une telle aventure, l'institutrice demande la permission à la mère de Nil de le faire chanter devant les vieillards de l'hospice. Réponse de Paraskovia Galaïda: «Prêtons Nil aux vieux» (p. 46).

Elle dit plus qu'elle ne pense, car il est clair, de par la description de la vieillesse comme une prison existentielle, qu'il s'agira pour Nil non pas tout simplement de distraire les vieillards, mais de les sauver de la vieillesse. Tâche difficile surtout pour «la tendre jeunesse qui voudrait mourir à ce spectacle» (p. 47). Pourtant, au début, le miracle semble se produire, car Nil chante une chanson dont la description que

nous donne la narratrice semble une méditation sur la vie et la mort du genre qui se trouve sous forme plus didactique dans *Alexandre Chenevert* (Roy, 1995):

[...] Il chanta un chant que je ne lui avais pas encore entendu rendre, un doux chant mélancolique où il était question du Dniepr qui coule et coule, emportant vers la mer rires et soupirs, regrets et espoirs, et à la fin tout devient même flot (Roy, 1993, p. 47).

Par l'allusion au Dniepr, on souligne encore une fois les origines lointaines du chant. Mais la description n'évoque pas une quelconque mélancolie de l'âme slave. Elle rappelle, par le «tout devient même flot», l'un des grands thèmes d'*Alexandre Chenevert*, la fraternité humaine dans la mort et, au delà de la mort, le rejet du salut individuel. Cependant, à ce thème s'ajoute celui, nouveau chez Gabrielle Roy, de l'irréversible perte du bonheur. Encore une fois, au début, le chant produit son effet miraculeux: «Je ne reconnaissais plus les vieillards. Au soir sombre de leur vie les atteignait encore cette clarté du matin» (p. 47). Mais ce bonheur est l'affaire d'un instant, car la vieillesse, chassée un temps par la magie du chant, revient prendre le dessus, et la détresse des vieillards n'en devient que plus affligeante:

[...] Et le spectacle tragique de la salle se terminait en une espèce de parodie, les vieillards s'agitant comme des enfants, les uns prêts à rire, les autres à pleurer, parce qu'ils retrouvaient si vivement en eux la trace de ce qui était perdu (Roy, 1993, p. 47).

Nous reviendrons dans notre conclusion sur la double notion de trace et de perte, si importante pour la compréhension des nouvelles de l'Ouest chez Gabrielle Roy. Cependant, afin de mieux cerner cette notion, étudions les deux étapes suivantes de l'évolution de la métaphore du chant de la liberté et de celle de la prison. La première de ces deux étapes souligne davantage le sentiment de perte; la seconde donne un sens particulier à la notion de trace.

En effet, l'on demandera à Nil de chanter une autre fois, pour «rappeler l'espoir» (p. 48). Il chantera alors dans un hôpital psychiatrique. On sollicitera à nouveau l'assentiment de Paraskovia Galaïda, accordé sans difficulté, mais non sans donner une certaine responsabilité à l'institutrice, qui nous dit de la mère qu'elle était «aussi confiante en moi que l'était Nil»

(p. 48). Confiance peut-être un peu aveugle. Car le rituel se produit de nouveau. Nil «se campa» (p. 48), «se balançait, il était possédé d'un entrain irrésistible» (p. 49) devant les malades qui étaient «dans le ravissement» (p. 49). Ceux-ci «haletaient doucement comme une seule grande bête malheureuse dans l'ombre qui aurait pressenti sa mise en liberté» (p. 49). Le chant terminé, la narratrice s'inquiète, car les malades veulent s'emparer de Nil, «le saisir vivant, à tout prix l'empêcher de partir» (p. 49). En se sauvant de l'asile, l'institutrice essaie de consoler Nil en lui disant: «Allons, c'est fini! Tu les as rendus trop heureux, voilà tout, trop heureux!» (p. 50). Ne devrait-on pas dire plutôt que Nil leur avait donné la promesse du bonheur déjà perdu, une promesse de libération que nul ne peut tenir?

Il s'ensuit une dernière confrontation des métaphores de la liberté et de la prison. Mais cette confrontation ne complète pas la série: elle boucle la boucle, en nous précisant par une reprise de la première métaphore de la prison de boue et par un dernier pas vers la raréfaction du chant, qui, en devenant de plus en plus évanescant, nous révèle de manière beaucoup plus claire la pensée de l'auteur. En ce qui concerne la prison, la boue, la décomposition, la pourriture, évoquées une première fois par la boue traînée dans la salle de classe par les élèves, par Charlie qui «fait» (p. 40) dans son pantalon, par l'ambiance oppressive de la rentrée et de l'automne manitobain, tout cela revient en force. En ramenant Nil chez sa mère, après le fiasco de l'asile des aliénés, l'institutrice et son élève empruntent

[...] une sorte de vague sentier où la boue tassée formait un fond un peu plus ferme qu'ailleurs. Il serpentait de cabane en cabane [...] Puis nous étions sur les bords d'une étendue de boue molle qui dégorgeait de l'eau comme une éponge [...] (Roy, 1993, p. 50)

Et après la boue, les relents de l'abattoir, de «l'abattoir qui pue» (p. 51). C'est alors que se produit le miracle:

[...] Puis m'arriva un parfum de fleur. Nous approchions de chez Nil, et c'était la puissante odeur d'une jacinthe, dans son pot, dehors, près de la porte, qui luttait à force presque égale contre les derniers relents de l'abattoir. Quelques pas encore, et elle régnait [...] (Roy, 1993, p. 51)

Les fleurs sont les anges gardiens du lieu privilégié qu'est le foyer de Nil, où tout «était rigoureusement propre» (p. 51). Somme toute, au seuil du foyer de Nil, une cloison étanche,

symbolique le protège contre l'extérieur, contre le monde réel, physique, dans ce que ce monde a de plus déprimant. Et c'est à l'intérieur du cercle magique de la maison de Nil que le chant, auquel participera cette fois Paraskovia Galaïda, révélera sa véritable nature, qui est virtuelle. Les trois, éprouvant des difficultés de communication, renoncent à la parole, ce que nous dit la narratrice dans des termes qui rappellent étrangement l'analyse derridienne de la quête de l'origine des langues chez Rousseau: «Bientôt nous avons renoncé à épancher nos sentiments à l'aide de mots, écoutant plutôt la nuit» (p. 52). En effet, il y a souvent dans le recueil *Ces enfants de ma vie* cette évocation de l'impuissance de la parole à exprimer les sentiments profonds et la recherche en même temps de moyens d'expression plus directs, plus francs. À défaut de paroles, Paraskovia Galaïda et Nil commencent à chanter. Leurs voix partent, montent et s'accordent «en plein vol dans un chant étrangement beau qui était celui de la vie vécue et de la vie du rêve» (p. 52).

La trace et le supplément sont parties intégrantes de la pensée derridienne sur la langue. Le supplément remplace ce qui est authentique, mais dangereux, par son reflet pâle et cependant étrangement fidèle. Le sexe chez Rousseau se remplace par la masturbation sécurisante; l'écriture, supplément artificiel de la parole vive, est pourtant stable, si mensongère. Le faux remplace le vrai, mais sans l'oublier, et en lui rendant hommage par sa trahison même. L'ensemble des suppléments constitue la trace. En remontant le fil des suppléments, en recherchant l'origine, la source du chant, la narratrice fait comme Rousseau qui, par un effort de l'imagination, recherche l'origine des langues, la source non compromise, pure de la communication. Cependant, cette recherche de l'origine des suppléments ne mène qu'au paradoxe tragique de l'origine de la parole et de la pensée. La trace, le supplément, ne peuvent, en fin de compte, que suggérer ce qui devrait être, mais qui n'a jamais été, sauf, peut-être, le temps foudroyant d'un souvenir, d'un déchirement.

Chez Rousseau (1990), dans son *Essai sur l'origine des langues*, le processus de supplément et de trace mène au pneuma, parole qui n'en est pas une, chant d'une seule note, exhalaison plutôt que musique, et qui a lieu autour d'une oasis, dans un désert d'Afrique. Effort soutenu pour s'évader des origines tragiques de la parole que Jacques Derrida (1966) n'a aucune peine à démasquer dans son essai, *De la grammatologie*.

Mais il insiste en même temps sur l'aspect révélateur des métaphores de Rousseau. Si, pour Derrida, la parole heureuse ne dure que le temps d'une distanciation, d'un déchirement, de la «différance», son analyse de Rousseau nous montre le pouvoir évocateur de la métaphore, le pouvoir, dans ce cas, de figer en images un moment, un instant difficilement imaginable. Il n'en demeure pas moins que Rousseau n'échappe pas à l'accusation d'idéalisme naïf implicite dans l'analyse de Derrida, accusation qui aurait peu de prise si portée contre Gabrielle Roy. Par l'opposition d'une double série de métaphores dans «L'alouette», elle met entre parenthèses son propre idéalisme, elle «fait la part des choses», sans pour autant renoncer à sa vision idéale de l'être humain. Mais cette vision, le bonheur entrevu dans «L'alouette», éphémère, fuyant, ne peut survivre que dans le domaine du virtuel, qui est précisément le domaine de la métaphore royenne.

NOTE

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1993).

BIBLIOGRAPHIE

- DERRIDA, Jacques (1966) *De la grammatologie*, Paris, Éditions de minuit, 445 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1990) *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, Gallimard, 284 p.
- ROY, Gabrielle (1985) *La route d'Altamont*, Montréal, Stanké, 266 p.
- _____ (1993) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 p.
- _____ (1995) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, 297 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. 497-509

Éthique médiévale et esthétique renaissante dans deux récits de *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy¹

BRENDA DUNN-LARDEAU
Université du Québec à Montréal
Montréal (Québec)

D'entrée de jeu, disons que le Moyen-Âge et la Renaissance ne sont jamais le sujet des récits de *Rue Deschambault* (1980) de Gabrielle Roy comme ils le seraient dans un roman historique. Cependant, à l'instar de certains romans d'éducation, comme *Le roi des aulnes* (1970) de Michel Tournier ainsi que *Fifth Business* (1977) et *The Rebel Angels* (1983) de Robertson Davies, il arrive que des sources historiques servent, à côté d'événements contemporains selon des degrés et des finalités variables, à raconter l'histoire du héros et à le former.

Dans ces romans, les auteurs donnent eux-mêmes la clé de ces sources médiévales et renaissantes qui sont le plus souvent littéraires et hagiographiques². Dans ces œuvres, qui sont encore des romans sur le bien et le mal, l'Histoire sert l'histoire. Aussi, grâce aux sources historiques, le héros se révèle à lui-même au bout d'un certain nombre d'épreuves où le passé est interprété comme leçon pour le présent.

SOURCES ÉLISABÉTHAINES ET SOUVENIRS SCOLAIRES

Dans ce contexte, *Rue Deschambault* présente une certaine originalité. En effet, dans ce récit contemporain où l'héroïne s'intéresse avant tout à son histoire personnelle et familiale, quelques sources provenant de la Renaissance sont reconnues et nommées par Christine alors que celles issues du Moyen-Âge ne le sont pas, créant ainsi un système de diglossie culturelle sur lequel nous reviendrons plus loin.

Ainsi, dans le sixième récit «Ma coqueluche», Christine découvre vers huit ans un nouveau point de vue sur la réalité grâce au hamac désiré depuis longtemps et que son père est allé lui acheter à Winnipeg pour adoucir la solitude de sa convalescence:

[...] J'ai découvert en ce temps-là presque tout ce que je n'ai jamais cessé de tant aimer dans la nature: le mouvement des feuilles d'un arbre quand on les voit d'en bas, sous leur abri; leur envers, comme le ventre d'une petite bête, plus doux, plus pâle, plus timide que leur face [...] (Roy, 1980, p. 84)

Tout doucement, la petite, d'abord forcée de s'éloigner des jeux d'enfant bruyants, va faire la découverte de l'intériorité: «Mais en moi-même, où je pouvais plonger à tout instant, si proches de moi qu'elles auraient pu rester invisibles, là étaient les pures merveilles!» (Roy, 1980, p. 84)³. Ce renoncement aux autres, cette découverte précoce d'un soi plus contemplatif donne l'occasion à la capacité de créer de l'imagination de se manifester et de s'exercer. Au cours de ces rêveries viendront s'entremêler des souvenirs romantiques de la Renaissance anglaise:

[...] Au temps de ma coqueluche, j'ai retrouvé sans effort ce que j'avais appris à l'école ou dans les livres et cru oublié: – du moins ce qui m'avait plu – le cap de la Bonne-Espérance [sic], Drake, capitaine d'Elizabeth... Sir Walter Raleigh!... Bien souvent ce n'étaient que des noms qui me tenaient compagnie. Il y en avait dont je devais ignorer complètement ce qu'ils signifiaient, que j'aimais sans doute pour leur seule sonorité et que je me répétais tout l'été sans cesse; l'un de ces mots était: l'Eldorado (Roy, 1980, p. 85-86).

Souvenirs scolaires, certes, mais d'un programme d'études d'inspiration britannique et non français tout à l'évocation d'un passé grandiose que Christine qui grandit à

Saint-Boniface, comme l'auteur Gabrielle Roy, a appris à l'école. Rappelons que les livres français devaient encore être rangés en douce sous le pupitre quand l'inspecteur passait dans la classe de Gabrielle Roy, et il est sûr que l'enseignement de l'anglais lui fut inculqué avec un certain succès, prix à l'appui, pour qu'elle aille faire du théâtre en Angleterre et qu'elle se demande si elle allait écrire en anglais ou en français (Roy, 1984; Harvey, 1993)⁴. Ces notions encyclopédiques ouvrent son imagination et répondent à son goût marqué de l'exotisme.

On pourrait dire que les brèves allusions à la Renaissance élisabéthaine s'inscrivent dans un schéma de reproduction encyclopédique utilisé à des fins oniriques et esthétiques.

SOURCES MÉDIÉVALES ET IMAGES D'INSPIRATION RELIGIEUSE

En revanche, les éléments médiévaux s'insèrent plutôt dans un schéma de reproduction et de survivance d'images et de structures mentales archaïques sur lesquelles reposent une certaine vision de la réalité et surtout le discours sur les valeurs morales.

Toujours dans le récit «Ma coqueluche», on glane quelques images d'inspiration ancienne: «Comme un lépreux agite sa clochette, je devais avertir: "J'ai la coqueluche; ne venez pas près de moi"» (p. 81). Plus loin, dans ses rêveries dans le hamac, Christine explore diverses intrigues romanesques, jouant tantôt à se chagriner, tantôt à se réjouir, explorant la tristesse comme l'enchantement de l'imaginaire où elle se métamorphose en thaumaturge fantaisiste et gourmand:

[...] J'inventais que nous étions morts, nous de la maison; un voile de crêpe pendant à notre porte, et on récitait le chapelet autour de nos cercueils: parfois je bronchais même à la goutte d'eau bénite dont on aspergeait mon visage immobile. Puis je jouais à être réjouie; je renvoyais les amis, les parents affligés; je ressuscitais les morts; je donnais en leur honneur un banquet, et nous ne mangions que des prunes bleues (Roy, 1980, p. 85)⁵.

Jusqu'ici, les quelques images provenant de la culture religieuse populaire renvoient à une piété d'avant le Concile de Trente et à ses manifestations extérieures où le merveilleux intervient naturellement⁶. La simple réminiscence culturelle des images toutes faites est dépassée cependant dans le récit «Les

bijoux», dans lequel les vestiges d'un discours ancien sont confrontés à un discours moderne.

Ce court texte, qui forme le quatorzième récit de *Rue Deschambault*, retrace la passion d'une adolescente de quinze ans pour les bijoux et la parure⁷. En filigrane apparaît la figure emblématique de la pécheresse et de la pénitente de l'hagiographie médiévale qui renonce avec fracas au péché pour la grâce. Parallèlement, Christine, qui découvre son identité après une période d'exploration et de tâtonnements à la recherche d'elle-même, va renoncer au paraître pour l'être.

Rappelons brièvement les grands traits de cette figure hagiographique de la *Bible*, puis de l'hagiographie du Moyen-Âge et de la Renaissance, avant d'étudier quels éléments de la tradition sont reproduits ou altérés dans le bref récit de Gabrielle Roy⁸.

Si l'*Ancien Testament* (Jérémie, 3: 1-13) fournit un modèle archétypal avec celui de la Sunamite, la prostituée qui se tient sans honte le long des routes et à laquelle l'époux ne pardonne pas, mais qui reçoit le pardon divin, le *Nouveau Testament* fournit le modèle archétypal le plus célèbre avec Marie Madeleine, la seule pécheresse à être convertie par le Christ.

L'hagiographie médiévale n'a pas manqué d'amplifier ces motifs dans un souci didactique des fins dernières. Aussi, au Moyen-Âge et encore à la Renaissance, circulent les figures des grandes pécheresses et pénitentes, Thaïs, Pélagie, Marguerite Pélagienne, Marie égyptienne et, bien sûr, Marie Madeleine principalement dans la *Vie des Pères* (mais où le personnage principal demeure le confesseur) et *La légende dorée* (où la sainte est au centre du récit)⁹.

Au XVI^e siècle, Marguerite de Navarre elle-même avait repris la figure de la pécheresse et de la pénitente dans *Le miroir de l'âme pécheresse* (Navarre, 1979), où l'on retrouve une efflorescence des images des pécheresses de *La légende dorée* (Voragine, sous presse), mais remodelées selon un dessein plus personnel. Tout d'abord, les éléments du merveilleux chrétien sont élagués, et la femme adultère ne se convertit pas grâce à un confesseur ni en recourant aux saints, mais en lisant elle-même Jérémie et en méditant. Des modèles médiévaux, la reine retient les motifs de l'amour de la parure, des parfums et de la coiffure

qui sont tous liés à l'amour du corps et à l'orgueil; après la conversion, le corps est soumis aux mortifications et à la pénitence et devient objet de dédain, voire de dégoût (Dunn-Lardeau, sous presse)¹⁰.

Dans «Les bijoux», on retrouve les éléments d'un récit de conversion, c'est-à-dire d'un changement profond chez une adolescente en proie à une phase narcissique, attirée par les bijoux, la parure et la découverte de son corps de jeune femme.

Il y a peut-être lieu ici de nuancer les propos d'André Belleau au sujet des récits de *Rue Deschambault*; selon lui, ceux-ci «ne nourrissent aucune révolte» et «ne réussissent à avouer aucune sexualité» (Belleau, 1980, p. 49). Ne s'agirait-il pas plutôt, dans «Les bijoux» du moins, de son expression à demi-mot, qui est doucement mais prestement réprimandée par la mère et le discours social et, finalement, en retour, réprimée avec force par l'héroïne elle-même qui fait siennes ces valeurs?

Ainsi, pour compléter l'effet de son nouveau personnage, Christine adopte une «singulière démarche» pour parader devant son frère et sa mère, sachant que son père serait en colère s'il la voyait ainsi:

Un jour, sachant mon père sorti, je descendis sur mes hauts talons, en me tenant à la rampe de l'escalier. Puis je m'élançai hardiment, d'une singulière démarche, me montrer aux miens. Je m'étais exercée à faire tinter à la fois tous mes bracelets, et je parus, scintillante des pieds à la tête, le visage hautain, comme absent [...] (Roy, 1980, p. 238)

C'est une version moderne de la figure de Pélagie de *La légende dorée*: Pélagie, riche et belle fut appelée Marguerite (perle) à cause de la pompe de ses vêtements, elle qui allait couverte d'or, de pierreries, dans un nuage de parfums (Voragine, sous presse). Seulement, sa jeune émule franco-manitobaine fait bon marché puisque les bijoux de Christine, dont la pauvreté est soulignée tout au long du texte, proviennent de chez *Woolworth* et sont tous des faux.

La première mutation observable est que ce n'est pas une figure d'abbé qui opère la conversion ni la lecture d'un texte pieux mais l'action sur Christine d'une conversation entendue entre son frère et sa mère à propos des femmes, mais dont le sujet la vise. Le discours moraliste de sa mère lui fait

comprendre la «païenne» qu'elle est devenue, mais qu'elle n'avait pas su reconnaître en se modelant naïvement sur une vendeuse de magasin très fardée. Plus précisément, c'est ce terme de «païenne» c'est-à-dire de sans religion, à l'opposé d'une bonne chrétienne qui produit un renversement.

À la fascination de tout ce qui brille succède le renoncement avec fracas quand elle découvre la vanité, le vide, la futilité de ces jeux.

Comme chez Marguerite de Navarre, le miroir de Christine sera l'instrument de son auto-réflexivité. Et tandis que, dans l'hagiographie médiévale, tout comme dans *Le miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre d'ailleurs, c'est le retour à Dieu et à la grâce par la pénitence et la purification qui orientent la conversion, il y a dans «Les bijoux» une mutation profonde de la finalité de ce changement. En effet, Christine, d'abord frappée par le vide de l'âme «païenne», nous livre à travers son *exemplum* personnel une version contemporaine du *topos* de la *vanitas vanitatum*:

[...] Quoi, était-ce donc là tout ce qu'elle [mon âme païenne] attendait de moi: voler un peu de fard, me peindre la bouche, m'entourer d'un petit cliquetis maussade, pour ensuite me laisser bâillante, oisive et déçue! Et comment avais-je pu être cette sauvage, cette enfant, cette esclave! (Roy, 1980, p. 239)

Le mépris affiché désormais à l'endroit de tout ce qui fut adoré n'est pas sans rappeler celui de Marguerite de Navarre qui dans *Le miroir de l'âme pécheresse* veut se libérer d'être «prisonnière, esclave et tant liée» (Navarre, 1979, p. 189).

Mais alors que Marguerite de Navarre retrouve le chemin miséricordieux et consolateur du pardon divin, Christine cherche à revenir à elle-même «simple et naturelle» (p. 238), comme le lui suggérerait sa mère. Ainsi, il ne s'agit plus du récit de la conquête de l'âme sur le péché et la faiblesse du corps, mais du récit de la quête de soi. Cette laïcisation du propos en fait un discours sur la recherche des valeurs de l'être l'emportant sur celles du paraître ainsi que de la quête de soi au milieu de toutes les possibilités de devenir:

[...] Du reste, comment aurais-je su alors qui j'étais! Cette fille méconnaissable à mes propres yeux, que je voyais dans ma glace, à laquelle je demandais conseil, de qui

j'attendais mille surprises, cette fille énigmatique, chaque jour plus folle, n'était-elle pas pour l'instant la plus hardie, la plus vraie des divers moi-même? (Roy, 1980, p. 238)

Dans ce récit, le motif de la pénitence et de la purification est encore bien vivant. Christine se débarrasse de ses anciens attributs de «païenne» pour prendre la figure dépouillée de la pénitente prête à endurer une pénitence égale à l'offense qu'elle s' imagine avoir faite *a posteriori*:

Tout à coup, j'arrachai de mes bras l'onix, le serpent enroulé, les brillants dont la moitié manquait déjà dans la pauvre sertissure. Je les jetai au plus profond de ma corbeille; là aussi s'en fut le bouddha, complice peut-être – mais peut-être aussi indulgent censeur. Je versai dans le lavabo le reste de mes parfums. Tout à coup, oui, je voulus l'égalité sur terre, et j'ai tant frotté mes joues au savon qu'elles brûlèrent.

Sans doute ne pouvais-je encore faire mieux que d'aller d'un extrême à l'autre: je lissai et relissai mes cheveux dans l'intention d'y décourager à jamais les ondulations naturelles. Et puis je me suis précipitée à genoux; j'ai fait pénitence. Mais mon âme était encore comme folle: n'exigeait-elle pas, sur-le-champ, que je parte pour l'Afrique soigner les lépreux! (Roy, 1980, p. 239-240)

Certes, il y a une amplification toute adolescente que de vouloir aller soigner les lépreux en Afrique pour se mortifier mais, en même temps, il y a survivance d'un vieux schéma pénitentiel réécrit conformément à un contexte moderne avec le remplacement du désert ou de la réclusion au monastère par les œuvres missionnaires étrangères d'alors.

Mais de qui Christine tient-elle un tel discours dont elle ne connaît pas l'origine? En dernière instance, il provient du substrat du christianisme médiéval rattaché à la religion traditionnelle qui imprègne la culture ambiante et qui déclenche en elle des gestes et des attitudes commandés par la tradition. De façon plus immédiate, Christine tient ce discours de sa mère qui reproduit et perpétue les idées médiévales sur la nature foncièrement pécheresse de la femme:

[...] Toute femme, disait maman, a dans le fond d'elle-même une pauvre petite âme païenne, et il me semble que vous autres, les hommes, c'est bien souvent cette païenne que vous adorez... (Roy, 1980, p. 239)

Le discours au ton sentencieux de la mère reproduit des clichés intériorisés sur la nature inférieure des femmes et

supérieure des hommes. Ces idées toutes faites trouvent leur source dans le courant réaliste ou misogyne du *Roman de la rose* (Lorris et Meung, 1974) et, bien avant cela, dans les écrits des Pères de l'Église. Pourtant, du même souffle, la mère aspire à l'égalité entre les deux sexes:

[...] Au fond, il n'y a pas d'égalité entre les hommes et les femmes. Les belles vertus: la loyauté, la franchise, la droiture, l'admirable simplicité, vous les revendiquez pour vous, alors que vous prisez les femmes pour leurs détours, leurs caprices. C'est très mal, d'abord pour vous-mêmes qui êtes les premiers à en souffrir, et pour les femmes que vous vous plaisez, on dirait, à maintenir dans un état d'enfance rusée. Oh! quand donc, fit maman, les mêmes qualités seront-elles bonnes pour tous!... (Roy, 1980, p. 239)

Ce disparate entre une mentalité ancienne qui est reproduite dans le récit, puis critiquée et commentée à la lumière d'un discours moderne sur l'égalité se répercute sur Christine qui le reproduit à son tour (son oui) au moment même où elle est au plus profond de sa crise, c'est-à-dire à l'instant précis où Christine doit faire les gestes nécessaires pour se racheter et redevenir une bonne fille «simple et naturelle» (p. 238), au moment donc où elle ressent l'inégalité de la mentalité ancienne qui l'oblige à se considérer comme «païenne» parce que la petite société que représentent sa mère et son frère en a jugé ainsi. Alors, elle réclame l'égalité pour tous: «Je versai dans le lavabo le reste de mes parfums. Tout à coup, oui, je voulus l'égalité sur terre, et j'ai tant frotté mes joues au savon qu'elles brûlèrent» (p. 240)¹¹.

En dépit des commentaires critiques de l'une souhaitant l'égalité et de l'autre la voulant décidément, il s'agit toujours d'un récit sur l'inégalité entre les hommes et les femmes. Aussi la mère et la fille sont-elles encore les héritières du lourd substrat du christianisme médiéval qui s'est perpétué dans la mentalité de la religion traditionnelle de la culture canadienne-française d'alors.

Dans «Les bijoux», la prégnance des figures de la pécheresse et de la pénitente, tout comme le discours sur l'inégalité entre les sexes, sont des survivances de la mentalité archaïque, mais vidées de leur sens religieux. Dans le premier cas, la figure emblématique contribue à former la personnalité de Christine et l'oriente dans une réflexion sur les valeurs de

l'être et du paraître plutôt que sur les dangers du péché et les mérites de la grâce. Dans le second cas, ce discours est devenu social et correspond à l'idée hégélienne selon laquelle l'on demeure dans le même système philosophique tant qu'un autre modèle n'a pas été trouvé¹².

Il s'installe donc au sein des représentations du Moyen-Âge et de la Renaissance dans ces deux récits une espèce de diglossie culturelle. D'une part, les brèves références à la Renaissance élisabéthaine représentent des connaissances imposées par le monde scolaire, mais paradoxalement celles-ci ouvrent la porte à l'imagination, au rêve et au plaisir des sons. D'autre part, le Moyen-Âge, qui n'est jamais nommé, constitue un savoir transmis par la culture traditionnelle religieuse. Ce réservoir encore riche d'un vocabulaire et d'images religieuses ou pieuses sert à décrire la réalité tandis que la conservation de certains aspects du christianisme médiéval fournit un cadre de référence au discours éthique dont la finalité, profondément altérée, n'est plus la conversion d'un pécheur à la grâce divine, mais la connaissance de soi.

Il en résulte une tension romanesque entre les idées reçues à la fois reproduites et critiquées et un discours sur les valeurs modernes d'égalité qui tente de trouver place.

Ainsi, les sources historiques, tout spécialement renaissantes et médiévales, contribuent à la formation de la personnalité enfantine et adolescente de Christine au même titre que les autres expériences de vie de ce roman d'éducation au féminin et font voir la mentalité culturelle d'alors en pleine évolution où de nouvelles valeurs plus modernes cherchent à s'affirmer sans que les anciennes se soient complètement effacées.

NOTES

1. Cette étude s'inscrit dans le projet de recherche «Représentations du Moyen-Âge dans la littérature contemporaine» subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).
2. Dans *Fifth Business* (1977), Robertson Davies établit un parallèle entre la vie de saint Dunstan et celle de Dunstable, protestant ontarien et spécialiste de l'hagiographie. Celui-ci va même changer de nom pour celui de Dunstan à la suggestion de son amie Diana pour marquer sa seconde naissance. Dans *Le roi des aulnes* (1970),

couronné du prix Goncourt, Michel Tournier narre la vie d'Abel Tiffauges transformé par sa lecture au Collège de Saint-Christophe de la vie de saint Christophe d'après *La légende dorée* de Jacques de Voragine qui le guidera dans sa recherche du maître le plus fort et de son destin d'ogre féérique. Dans *The Rebel Angels* (1983), Robertson Davies met en scène Maria Magdalena Theotoky, néo-canadienne d'origine gitane par sa mère et polonaise par son père ingénieur, qui réussira à concilier culture populaire et savante en elle-même et dans sa vie au cours de la rédaction d'une thèse sur Rabelais dans une université canadienne. Parlabane, un autre des personnages de ce roman, incarne une version moderne et parfois caricaturale du génie rabelaisien sans tomber toutefois dans une plate reconstruction.

3. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *Rue Deschambault* (Roy, 1980).
4. Carol J. Harvey explique les aspects juridiques et politiques de l'interdiction de l'enseignement du français. Sur le plan pédagogique, cela se traduit ainsi: «À l'époque où Gabrielle fréquente l'école, l'enseignement de toutes les matières scolaires se fait obligatoirement en anglais. Conformément au programme d'études établi par le *Board of Education*, le français n'a droit de cité qu'une heure par jour. Mais les religieuses de l'Académie Saint-Joseph, que fréquente Gabrielle, entendent donner aux élèves canadiennes-françaises confiées à leur charge une bonne formation française. S'il faut à tout prix enseigner la langue anglaise et sa littérature, elles n'en tiennent pas moins à enseigner la langue proscrite. Fidèles à leur héritage, elles font des leçons supplémentaires en français ou même prennent des libertés avec la loi, quittes [*sic*] à jouer le jeu des apparences si un inspecteur survient à l'improviste» (Harvey, 1993, p. 38).
5. On observera que la notation poétique introduite par *prunes bleues* est un calque de l'anglais *blue plums*.
6. Dans le récit «Les déserteuses», Christine et sa mère sont invitées à aller visiter l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal et voir le frère André. Le portrait que brosse Christine de cette scène de jeunesse reflète, avec les interventions de la narratrice adulte, un certain recul et une pointe de scepticisme ironique devant le thaumaturge: «[...] Le pauvre thaumaturge était assis du matin au soir sur une chaise droite, la tête dans ses mains, à entendre les appels, les prières d'une grande foule qui défilait devant lui, bien des personnes voulaient être guéries par lui; d'autres voir seulement s'il avait l'air d'un saint; et peut-être quelques-uns n'espéraient-ils qu'être compris de lui. Le Frère faisait pitié; il gardait presque tout le temps son visage un peu caché; on eût dit qu'il avait mal à la tête ou que lui-même se plaignait de n'être pas compris du tout [...]» (p. 119).

Au cours de ce même voyage, Christine poussée par sa mère doit écrire à son père qu'«enfin nous avons atteint le vrai but de notre

voyage qui était d'implorer la bonne sainte Anne en faveur des colons de papa et aussi pour obtenir un soulagement à sa bronchite» (p. 124). Le même réalisme ironique s'exerce à travers la relation que fait Christine des dévotions de sa mère à sainte Anne: «Maman a été généreuse envers sainte Anne. Elle lui a acheté un des plus gros cierges. À genoux devant la statue, elle s'est entretenue longtemps avec sainte Anne. J'ai toujours pensé que maman lui avait alors demandé de la guérir à jamais du besoin de la liberté – sans trop se presser, peut-être, en lui accordant encore deux ou trois autres voyages...» (p. 125).

7. Andrée Stéphan a bien observé que «le goût vif de Florentine pour la parure et le maquillage violent» qui marque le besoin «de se donner de l'assurance et d'oublier sa misère sous un masque» (Stéphan, 1991, p. 59) revient dans «Les bijoux». Précisons cependant que la fascination qu'exercent à la fois le matérialisme et le corps paré dans *Bonheur d'occasion* et *Rue Deschambault* a des finalités différentes chez Christine. Ce désir matériel, qui sera dépassé, n'est pas tant lié à la soif de bonheur (ou à son illusion) qu'à la recherche de soi et aboutira au renoncement aux faux bijoux comme au faux personnage. On se souviendra que la finalité de ce motif dans *Bonheur d'occasion* a fait l'objet d'un article pénétrant d'Antoine Sirois (1979). Dans ces pages, le critique étudie, à partir de l'expérience de Florentine, entre autres, la description que fait Gabrielle Roy de «la conquête de la ville de cette première génération urbaine dont les ambitions sont encore assez matérielles et artificielles, pour qui les signes extérieurs de la réussite semblent aussi importants que la réussite elle-même, et qui croit que ces signes extérieurs entraînent nécessairement le bonheur» (Sirois, 1979, p. 163). Ajoutons pour terminer que le motif des bijoux et de la parure est à nouveau évoqué dans *La détresse et l'enchantement* où ce désir est toujours associé aux moyens limités que ce soit dans la fiction d'un roman, d'une œuvre d'inspiration autobiographique ou de l'autobiographie de Gabrielle Roy. Dans ce dernier texte, l'auteur, qui essaie de recréer par l'imagination la toilette de sa mère, pour le bal du gouverneur, voudrait lui demander: «Maman, le soir du bal chez le gouverneur, comment étais-tu coiffée? Avais-tu au moins un petit bijou?» (Roy, 1984, p. 99).
8. Il n'y a pas de trace ici de la Madeleine baroque plus sensuelle, qui n'a plus rien de la jeune fille, comme on pourra le constater en consultant S. Fabrizio-Costa (1988).
9. Dans *La légende dorée*, trois saintes, Thaïs, Pélagie et Marguerite Pélagienne, incarnent le thème de la femme déguisée en moine après sa conversion. Pélagie et Marguerite Pélagienne sont le double romanesque de Pélagie d'Antioche, martyre authentique si bien que seules les vies de Marie égyptienne et de Marie Madeleine sont attestées historiquement. Encore faut-il se souvenir que la vie de Marie égyptienne, qui, après dix-sept années de luxure, passa dix-sept ans au désert pour effacer cette première faute, contient

des éléments de merveilleux, comme celui du lion qui creuse sa tombe (Aigrain, 1953; Petitmengin, 1981 et 1984). Notons en passant que pour les *gender studies*, le modèle de sainteté de la pécheresse et de la pénitente présente un cas intéressant lorsqu'on le compare à celui du pécheur converti. En effet, saint Augustin fut aussi un grand pécheur avant sa conversion. Pourtant, dans la rubrique coiffant sa vie dans *La légende dorée*, on ne trouve que la mention «Augustin docteur (de l'Église)», c'est-à-dire de ce qu'il est devenu et non de ce qu'il a été, alors que dans la vie des pénitentes, les rubriques les présentent comme des pécheresses, c'est-à-dire par ce qu'elles ont été.

10. Signalons également que, dans les débats des devisants de la trente-deuxième nouvelle à propos de la punition sévère d'une femme adultère par son mari, Marguerite de Navarre avait finement fait observer qu'il existe deux poids et deux mesures en hagiographie, quel que soit le nombre d'années que les pécheresses passent dans un désert ou un monastère à expier leurs fautes: «Comment sçauriez vous amander la honte [?] dit Longarine. Car vous sçavez que quelque chose que puisse faire une femme apres un tel méfait, ne sauroit réparer son honneur. Je vous prie, dit Ennasuyte, dites moy si la Magdaléne n'a pas maintenant plus d'honneur entre les hommes, que sa sœur, qui étoit vierge. Je vous confesse, dit Longarine, qu'elle est louée entre nous de la grande amour qu'elle a portée à Jesus Christ, et de sa grand'pénitence, mais si luy demeure il le nom de peccheresse» (Navarre, 1967, p. 212).
11. Faudrait-il, dès lors, voir une sublimation du désir de plaire et d'être aimé dans le récit «La voix des étangs» qui suit «Les bijoux»: «J'avais été l'enfant qui lit en cachette de tous, et à présent je voulais être moi-même ce livre chéri, cette vie des pages entre les mains d'un être anonyme, femme, enfant, compagnon que je retiendrais à moi quelques heures. Y a-t-il possession qui vaille celle-ci?» (p. 245).
12. Nous remercions Danièle Letocha de l'Université d'Ottawa de nous avoir fourni cette référence hégélienne.

BIBLIOGRAPHIE

- AIGRAIN, René (1953) *L'hagiographie, ses sources, ses méthodes, son histoire*, Paris, Bloud et Gay, 416 p.
- 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.
- DAVIES, Robertson (1977) *Fifth Business*, New York, Penguin Books, 266 p.
- _____ (1983) *The Rebel Angels*, New York, Penguin Books, 326 p.

- DUNN-LARDEAU, Brenda (sous-presse) «Archaisme et modernité de la figure de la pécheresse et de la pénitente dans *Le miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre», *Folia Litteraria* (Université de Lodz).
- FABRIZIO-COSTA, S. (1988) «Du désir amoureux à l'amour de Dieu: un roman religieux d'A. Brignole de Sale», dans FRATANI, D., LARIVAILLE F. et FABRIZIO-COSTA, S. (dir.) *Au pays d'Eros, littérature et érotisme en Italie: de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (Université de la Sorbonne Nouvelle), p. 145-217.
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.
- NAVARRÉ, Marguerite de (1967) *Nouvelles*, Paris, PUF, 393 p. [sous la direction de Yves Le Hir]
- (1979) *Le miroir de l'âme pécheresse*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 344 p. [sous la direction de Renja Salminen]
- LORRIS, Guillaume et MEUNG, Jean de (1974) *Le roman de la rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 576 p. [sous la direction de Jean Poirion]
- PETITMENGIN, P. (1981) (dir.) *Pélagie la pénitente, métamorphoses d'une légende* (tome 1: «Les textes et leur histoire»), Paris, Études augustinienes, 361 p.
- (1984) (dir.) *Pélagie la pénitente, métamorphoses d'une légende* (tome 2: «La survie dans les littératures européennes»), Paris, Études augustinienes, 387 p.
- ROY, Gabrielle (1980) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
- (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- SIROIS, Antoine (1979) «Costume, maquillage et bijoux dans *Bonheur d'occasion*», *Présence francophone*, n° 18, p. 159-163.
- STÉPHAN, Andrée (1991) «Attraites et contraintes du corps féminin chez G. Roy: les prémisses de *Bonheur d'occasion* et leur écho dans le reste de l'œuvre», dans PICCIONE, Marie-Lyne (dir.) *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 57-65. (Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, qui a eu lieu en 1987)
- TOURNIER, Michel (1970) *Le roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 600 p.
- VORAGINE, Jacques de (sous presse) *La légende dorée*, Paris, Champion, 1557 p. [édition critique établie par Brenda Dunn-Lardeau d'après la traduction de Jean de Vignay (1333-1348) et la révision de 1476 par Jean Batallier]

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. 513-522

Portrait de l'artiste en (vieille) femme¹

LORI SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal
Montréal (Québec)

Quand on songe à la représentation de l'artiste dans l'œuvre de Gabrielle Roy, c'est sans doute Pierre Cadrai, le peintre tourmenté de *La montagne secrète*, qui vient le premier à l'esprit. S'impose aussi, bien sûr, la figure de Christine-Gabrielle, mais il ne faut pas oublier que sa vocation demeure, dans l'œuvre, virtuelle, non représentée: *La détresse et l'enchantement* s'arrête au seuil de la vie d'écriture, tout comme la série de récits d'inspiration autobiographique. Jamais on ne voit Christine-Gabrielle en train d'écrire comme on voit Pierre occupé à peindre. Tout se passe comme si, sur la représentation de la femme-artiste, pesait un tabou, une interdiction². Dans le cadre d'une recherche plus vaste portant sur la représentation du travail artistique et intellectuel chez Gabrielle Roy, nous nous proposons de présenter ici un exposé en deux temps: d'abord, une méditation sur le grand art, l'artisanat et le sexe de l'artiste; ensuite, l'étude d'un exemple précis, le jardin de Martha, dans la nouvelle intitulée «Un jardin au bout du monde» (Roy, 1994).

Or, qu'importe le sexe de l'artiste, demandera-t-on? L'acte de créer, cette plongée dans l'inconnu, n'est-il pas le même pour tous? Certes, créer est une entreprise toujours ardue,

douloureuse, perpétuellement à recommencer, une passion exigeante qui consume celui qu'elle possède, comme c'est le cas de Pierre Cadorai. Mais seuls les hommes (et, peut-être, les femmes sans enfants) peuvent s'octroyer la liberté, la mobilité et la solitude qu'il faut pour se lancer à corps perdu dans la création. La mère de Christine-Gabrielle, présentée pourtant comme une femme aux pouvoirs créateurs presque infinis, comme en témoignent ses contes remarquables, est soumise depuis son jeune âge aux entraves du mariage et de la maternité, si bien qu'elle en est réduite à rêver «à quelqu'un d'infiniment mieux qu'[elle] qu'[elle] aurai[t] pu être» (Roy, 1993b, p. 145). Nous posons comme principe qu'il y a non pas un sexe, mais bien deux (Fouque, 1995); il n'y a pas d'«universel» ni dans la création ni ailleurs, mais des hommes et des femmes, aux prises avec des angoisses et des difficultés parfois communes, parfois opposées. De nombreuses théoriciennes et historiennes – Virginia Woolf (1929), Simone de Beauvoir (1949), Michelle Coquillat (1982), Germaine Greer (1979) et Nancy Huston (1990) – ont montré les difficultés particulières qu'ont rencontrées et que rencontrent parfois encore les femmes-artistes: manque de temps et de liberté pour créer à cause des entraves de la maternité, conflit entre les exigences de la féminité traditionnelle et celles de la réalisation artistique, doutes quant à l'aptitude des femmes à produire du grand art. «Parler n'est jamais neutre», rappelle Luce Irigaray (1985); à plus forte raison, écrire ne peut l'être. Nous parlerons donc de Gabrielle Roy, non pas comme d'un pur esprit ou d'un créateur «universel», mais bien comme d'une femme qui crée. Le sexe de ses personnages créateurs et la forme qu'empruntent leurs créations – art ou artisanat – revêtent dès lors la plus haute importance.

L'émergence, au fur et à mesure que nous avançons dans l'œuvre, de personnages de créatrices, souvent de vieilles femmes, qui prennent la relève de Pierre Cadorai pour la création artistique et d'Alexandre Chenevert pour la réflexion sur le sens de la vie, est donc significative. La plus importante est sans aucun doute la figure presque mythique de la mère-conteuse, Éveline; on note, surtout dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, que prend forme un art du récit centré sur la figure de la mère. Il existe des parallèles entre l'art du récit que pratique Éveline et celui de Gabrielle Roy (Saint-Martin, à paraître). La vocation d'écrivain de Gabrielle Roy est inextricablement liée à la mère (Bourbonnais, 1990; Saint-Martin, 1990). S'il est vrai

qu'elle doit, pour écrire, rompre avec sa mère, ou plus précisément avec le destin maternel *réel* (mariage, maternités nombreuses), l'écriture n'en est pas moins le lieu des retrouvailles avec le destin *idéal* de la mère (voyage, liberté, création), du moins tel que l'imagine la fille.

Qui plus est, c'est de la mère que la fille tient les traits essentiels de son esthétique: la compréhension du rythme, la révélation de «tout l'amour que peut contenir une simple et belle phrase» (Roy, 1993b, p. 219), la tendresse quasi maternelle pour chacun des personnages, la priorité accordée à l'authenticité et à l'émotion, l'impression de fraîcheur et de surprise qui, loin d'être le fait du hasard, résulte d'un patient et minutieux travail formel. Bref, autant l'habitude de puiser son inspiration dans la vie quotidienne que le sentiment de la forme et de la composition proviennent directement de la mère, celle qui n'a pu se réaliser comme artiste et que la fille s'est chargée de «venger», selon le mot souvent employé dans *La détresse et l'enchantement*.

La mère est donc la grande artiste manquée de l'œuvre de Gabrielle Roy; la fille rompt avec elle tout en la retrouvant dans son écriture et par elle, écriture qui lui vient d'elle et qui la célèbre. Quant aux autres créatrices, elles œuvrent plutôt dans l'éphémère, dans les arts du quotidien: fabrication de poupées (la grand-mère de Christine dans «Ma grand-mère toute-puissante»), jardinage et décoration (Martha dans «Un jardin au bout du monde»).

Leur grand âge, s'il les affaiblit et les plonge dans une amère solitude, leur laisse aussi le temps, précisément, de cultiver leur jardin. Si la jeune femme, pour devenir artiste, semble devoir renoncer à la maternité et même à la sexualité, troquer, selon l'expression de Nicole Bourbonnais (1990), «le corps» contre «la voix», la femme âgée, mère abandonnée de ses enfants, libérée enfin du fardeau de l'espèce et du quotidien, réintègre ses pleins pouvoirs créateurs³. Il s'agit là d'un virage important par rapport aux premières œuvres de Gabrielle Roy, où la création artistique et la réflexion métaphysique sont l'apanage de l'homme. Tous les compagnons de route de Pierre, dans le Grand Nord ou à Paris, sont des hommes; les femmes n'y sont que modèles ou entraves à rejeter au nom de la solitude indispensable au créateur. Dans *Alexandre Chenevert*, le privilège de la réflexion (privilège douloureux, certes; privilège

néanmoins) est accordé au mari au détriment de sa femme, grosse ménagère incapable du moindre effort d'abstraction⁴. Après *Alexandre Chenevert* (1954) et *La montagne secrète* (1961), la situation commence à changer. Émerge la figure de la mère-conteuse évoquée dans *Rue Deschambault* (1955) et développée surtout dans *La route d'Altamont* (1966) et *De quoi t'ennuies-tu, Eveline?* (paru en 1982, mais rédigé durant les années soixante). C'est également dans *La route d'Altamont* que nous sont révélés les pouvoirs créateurs de la grand-mère, si bien qu'on se trouve en présence de trois générations de femmes créatrices. En 1975, dans «Un jardin au bout du monde», apparaît Martha, autre créatrice qui alimente l'écriture de Gabrielle Roy. Dès lors, comme l'écrit Nicole Bourbonnais, «[c]e n'est pas [...] notre Père qui est aux cieux mais notre Mère qui a les deux pieds sur terre, qui est l'objet du chœur de louanges, du Magnificat» (Bourbonnais, 1982, p. 380). Avec le temps, donc, l'acte de créer, chez Gabrielle Roy, se féminise. S'il ne s'agit nullement de retirer aux hommes leurs pouvoirs créateurs – ce qui serait le comble de l'absurde –, en revanche, l'ouverture de ce champ aux femmes est hautement significative, car elle leur permet l'accès à un monde qui leur était jusqu'alors refusé.

Pour les personnages féminins de Gabrielle Roy, la création est une forme d'évasion, un moyen d'échapper aux limites étriquées de la vie quotidienne. Certes, les activités créatrices des personnages féminins – peinture d'après motifs, broderie, fabrication de poupées ou de fleurs de soie, jardinage – relèvent de l'artisanat plutôt que de la haute création artistique. Gardons-nous de mettre sur le même plan la peinture de la chapelle Sixtine et la décoration d'un mur de cuisine. Il n'en reste pas moins que l'instance narrative souligne de façon répétée la haute valeur symbolique que revêtent les créations féminines, à l'égal des plus grandes réalisations artistiques. Ainsi est remise en cause la frontière qui sépare l'art de l'artisanat, autrement dit le domaine du traditionnellement masculin de celui du féminin. Car si l'artisanat était associé autrefois à des corps de métier composés essentiellement d'hommes (le *Littré* propose le mot «artisanne» uniquement pour désigner la femme de l'artisan), il est davantage assimilé de nos jours – exception faite des «métiers d'art» – à une activité de loisir, un «ouvrage de dames» sans grande valeur. L'intérêt que porte Gabrielle Roy à l'artisanat, jusque dans ses formes les plus

quotidiennes, est le signe d'un prestige toujours plus grand accordé aux réalisations artistiques des femmes.

En effet, la contestation de la frontière entre le grand art et l'artisanat remonte au moins jusqu'à *La route d'Altamont*. On se souviendra de l'ébahissement admiratif de Christine devant la poupée que tire la grand-mère de menus objets quotidiens. L'émotion la fait s'écrier: «Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi, tu sais faire tout de rien» (Roy, 1993b, p. 19). Si une telle remarque peut être mise sur le compte de la naïveté de la jeune Christine, la narratrice adulte s'empresse, elle aussi, de célébrer la créativité de la grand-mère: «Partout, en effet, où j'ai vu à l'œuvre ce don de Dieu, fût-ce chez la plus humble créature – et il se rencontre en d'étonnants endroits – toujours il m'a remplie des plus vives délices» (Roy, 1993b, p. 16). Chez les humbles comme chez les grands de ce monde, l'impulsion créatrice est donc partout la même et procure à la spectatrice qu'est Gabrielle Roy le même ravissement. Autant que Pierre Cadorai, la grand-mère entre dans la «solitude hautaine et indéchiffrable de qui est occupé à créer» (Roy, 1993b, p. 17). Se voit ainsi explicitement rejetée la frontière prétendument étanche entre art et artisanat. Il est vrai que les pulsions créatrices des femmes ont été longtemps limitées à l'espace domestique; exclues de la sphère publique, les femmes ont œuvré à l'embellissement du foyer et du jardin où elles se sont vues enfermées. Mais la nouvelle «Ma grand-mère toute-puissante» montre que Gabrielle Roy ne privilégie pas le public par rapport au privé; entre la poupée et la toile, nulle hiérarchie ne s'élève. La quête éperdue de la beauté, l'amoureuse attention accordée à la matière, la solitude qui accompagne forcément toute création véritable, sont les mêmes, qu'il s'agisse de la grand-mère, de Pierre ou, nous le verrons, de Martha.

Qu'est-ce qui distingue, au fond, l'art de l'artisanat? Selon l'artiste américaine Judy Chicago (1980), créatrice du *Dinner Party*, la différence réside moins dans les exigences techniques que dans l'absence d'un contenu personnel dans l'artisanat. Selon Chicago, la volonté de devenir artiste, de s'affirmer et d'imposer sa vision, s'oppose aux exigences de la féminité traditionnelle (vivre au service des autres). Même si beaucoup d'artisanes qui ont collaboré au *Dinner Party* possédaient les capacités artistiques nécessaires pour réaliser une œuvre personnelle, elles manquaient de confiance en elles, si bien

qu'elles se contentaient de reproduire à la perfection des motifs tout faits. Le *Dinner Party* a pour but justement de célébrer le travail des artisanes. Une vaste table triangulaire accueille trente-neuf couverts, représentant trente-neuf figures illustres de l'histoire des femmes. Les arts traditionnellement féminins – couture, broderie, peinture sur porcelaine – s'y trouvent revalorisés, associés au grand art. Accueillis enfin dans ce lieu de consécration qu'est le musée, ils servent à mettre à l'honneur les femmes et leurs réalisations.

On voit immédiatement la parenté entre le travail de Judy Chicago et celui de Gabrielle Roy, qui conteste implicitement, et en douceur, la frontière entre art et artisanat que Chicago abolit avec fracas. Rien de militant chez Gabrielle Roy, mais tout de même la ferme volonté de s'attarder à la création féminine, à lui donner droit de cité dans le texte littéraire.

Que l'artisanat efface toute marque de la personnalité de l'artiste, voilà ce que prétend Chicago. C'est sûrement le cas des peintures murales de Martha, effectuées, comme nous le dit le texte, d'après un motif. En revanche, les récits d'Éveline, la poupée de la grand-mère et le jardin de Martha sont présentés comme de véritables œuvres. La frontière qui sépare l'art de l'artisanat est donc plutôt celle qui divise l'éternel (le livre, la toile) de l'éphémère (le jardin, le conte oral, la peinture d'un mur de maison). Tout comme les femmes ont été confinées à la sphère privée, elles ont œuvré dans le quotidien, dans le périssable, dans l'anonymat.

Le jardin de Martha est à cet égard exemplaire. Gravement malade, esseulée, sans public, seulement pour elle-même, dirait-on, et pour Dieu (sauf que Dieu, elle y croit de moins en moins), sans espoir de reconnaissance, devant même l'hostilité quelque peu jalouse de son mari et l'entêtement du vent et du froid à tout saccager, Martha poursuit son travail d'embellissement.

Loin d'être banale, l'entreprise obéit à des visées métaphysiques: célébrer la vie et la soutenir contre la mort, faire triompher la beauté. Ainsi, l'esthétique rejoint l'éthique, et la vieille femme se voit liée, grâce à son travail créateur, aux plus hautes valeurs spirituelles, tandis que son mari incarne la rancune, l'hostilité, le rabâchage de griefs anciens⁵. Ainsi se trouve renversée la polarité homme-femme présentée dans

Alexandre Chenevert, où la curiosité intellectuelle et la haute conscience sociale du mari s'opposaient au manque d'imagination et de compassion de sa femme.

Le travail de Martha prolonge, à l'origine, le rôle maternel: les fleurs sont «une sorte d'enfance éternelle de la création» (Roy, 1994, p. 130) que Martha veille et soigne; elle surveille «cette nouvelle vie éclore», «aid[e] de la main [la] naissance» d'une feuille (Roy, 1994, p. 121). Ainsi, travail maternel et travail créateur s'assimilent et s'entremêlent, si bien que la mère se voit, plus que jamais, associée à la haute création artistique. Gabrielle Roy accorde à des activités féminines séculaires une visibilité et un prestige nouveaux. Du coup, ces activités ne sont plus de simples passe-temps, mais l'expression de la même passion de beauté qui anime un Pierre Cadourai ou, nous le verrons, une Gabrielle Roy. Dans les limites du destin féminin qui leur interdit de parcourir le vaste monde à la recherche de leur Montagne, comme le fait Pierre, les créatrices de Gabrielle Roy participent de la même quête.

L'été, la beauté, la tendresse infinie, voilà le sens profond du jardin de Martha. Et peu importe qu'il soit appelé à mourir très tôt, dévasté par le vent et le gel, puisqu'il renaîtra toujours. D'une vieille amie, Martha a reçu une seule rose d'Inde qui, mise à sécher, a donné trois cents graines qui en ont, chacune à son tour, produit des centaines d'autres, si bien que «Martha se perdait dans le dénombrement à l'infini de la descendance d'une seule fleur» (Roy, 1994, p. 144). Le jardin quitte donc le royaume de l'éphémère pour rejoindre celui de l'éternel, pour que jamais ne meure le patient travail de la vieille femme appelée à disparaître.

La souffrance physique et la proximité de la mort éveillent, en Martha, de profondes interrogations qui font d'elle le prolongement d'*Alexandre Chenevert*, petit caissier de banque obsédé par des questions de justice sociale. Interrogée par Gérard Bessette en 1965, Gabrielle Roy explique qu'elle aurait trouvé peu convaincant qu'une femme s'occupe des grandes questions qui passionnent Alexandre: puisque la femme est «moins directement "universaliste"», Alexandre «ne pouvait être qu'un homme» (Bessette, 1968, p. 308). Pourtant, Martha s'attache à des questions au moins aussi profondes. Elle s'interroge sur le sens de la vie et du temps qui passe: «Mais qu'est-ce donc au fond que l'été?» (Roy, 1994, p. 130); sur

l'existence de Dieu, qui n'est peut-être «qu'un rêve, un désir né de la solitude» (Roy, 1994, p. 135), et de l'éternité (Roy, 1994, p. 169). De la beauté du crépuscule, elle passe à l'«étonnement profond de ce qu'est cette étrange vie humaine» (Roy, 1994, p. 157), et elle se demande: «pourquoi, mais pourquoi donc ai-je vécu?» (Roy, 1994, p. 159). Même si Martha se dit constamment que «ces choses étaient pour elle trop vastes, trop difficiles» (Roy, 1994, p. 169), l'important n'est-il pas de se donner, corps et âme, à la quête de la vérité?⁶ Ainsi, la vieille femme qu'est Martha, bien que pauvre et peu instruite, prend la relève à la fois de Pierre Cadourai, pour la création artistique, et d'Alexandre Chenevert, pour la réflexion philosophique, et devient en quelque sorte à la fois artiste et penseur⁷.

Qui plus est, l'entreprise de création de Martha est liée de près, par le biais d'un récit enchâssant, à celle de l'instance narrative elle-même et donc, implicitement, à celle de Gabrielle Roy. Au tout début du texte, après avoir décrit le lieu de désolation qu'habite Martha, le «je» narrant s'attarde à son propre état d'esprit:

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? C'est à quoi je pensais ce jour où, la lumière baissant, sur cette route qui me semblait ne conduire nulle part, je vis, au plus creux de la désolation et de la sécheresse, surgir ces fleurs éclatantes (Roy, 1994, p. 118-119).

Dans un moment d'abattement et d'essoufflement créateur, la narratrice reçoit donc d'une autre femme la révélation de la beauté: «Avais-je auparavant vu des fleurs? En ai-je vraiment vues depuis?» (Roy, 1994, p. 119). Lorsqu'elle ajoute que, sous ce vent hostile, la vie de certaines fleurs ne dépassera guère un jour, on comprend qu'elle reçoit, en mesurant le courage de Martha, l'énergie vitale qui lui manquait pour poursuivre son propre travail. Ainsi, le travail de Martha inspire celui de la narratrice. Il y a là non pas une hiérarchie, la littérature dépassant le jardin, mais bien plutôt une assimilation volontaire, consciente, des deux entreprises créatrices au féminin: même combat contre la mort et l'oubli, même victoire, même portée symbolique. La création s'inscrit dans une filiation féminine; art et artisanat s'éclairent ici l'un l'autre, se répondent

et se correspondent. Le travail de la femme-artiste accède désormais à la représentation dans le texte; il en devient même l'unique sujet. L'art de Martha alimente le récit d'une autre femme qui s'attarde à le célébrer et à lui donner une forme textuelle définitive. S'affiche ici, entre créatrice maternelle et narratrice, une complicité qui jette, sur la créativité, un éclairage nouveau. Dans le texte de Gabrielle Roy, à l'abri du temps et du vent, le jardin de Martha devient, enfin, éternel.

NOTES

1. Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un projet intitulé «Pour une nouvelle Gabrielle Roy», subventionné par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) et par l'Université du Québec à Montréal.
2. Selon Sylvie Lamarre (1995), il y a dans *La montagne secrète* une «imposture» quant au sexe de l'artiste, le créateur masquant ici une créatrice aux prises avec le sentiment de sa propre illégitimité en tant que femme-artiste, notamment à cause du lien symbolique millénaire entre homme et création, femme et procréation. Assumer la féminité équivaut à être mère et donc à ne pas devenir artiste; inversement, devenir artiste oblige à renoncer au destin de femme et de mère; dans les deux cas, culpabilité et angoisse en résultent.
3. Toujours selon Nicole Bourbonnais: «[...] devenue inapte à la séduction comme à la reproduction, [la femme âgée] peut enfin échapper à l'opprimante différenciation sexuelle» (Bourbonnais, 1990, p. 100).
4. Pensons encore à *Bonheur d'occasion*, où les femmes sont absentes des lieux de parole où s'élabore une réflexion sur la guerre, le nationalisme, la société idéale, etc.
5. À la toute fin du texte, par affection pour sa femme mourante, Stépan se joindra un instant à son entreprise de conservation des fleurs.
6. On pensera ici à l'héroïne du récit «Le jour où Martine descendit au fleuve», autre vieille femme épuisée, mourante, qui, dans un moment d'illumination, découvre enfin le sens de sa vie (Roy, 1993c).
7. Ces deux entreprises sont d'ailleurs liées puisque «tout comme des plantes que l'on entretient, ses pensées aussi se dégageaient du silence et de l'habitude» (Roy, 1994, p. 122).

BIBLIOGRAPHIE

BEAUVOIR, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 2 vol.

- BESSETTE, Gérard (1968) *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 315 p.
- BOURBONNAIS, Nicole (1982) «La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 7, n° 2, p. 367-384.
- (1990) «Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix», *Voix et images*, vol. 16, n° 1, p. 95-109.
- CHICAGO, Judy (1980) *Embroidering Our Heritage: The Dinner Party Needlework*, New York, Anchor Books, 287 p.
- COQUILLAT, Michelle (1982) *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 472 p.
- FOUQUE, Antoinette (1995) *Il y a deux sexes: essai de féminologie, 1989-1995*, Paris, Gallimard, 277 p.
- GREER, Germaine (1979) *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Londres, Secker & Warburg, 373 p.
- HUSTON, Nancy (1990) *Journal de la création*, Paris, Seuil, 276 p.
- IRIGARAY, Luce (1985) *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 321 p.
- LAMARRE, Sylvie (1995) *La femme qui crée est "l'homme le plus seul": roman familial et problèmes de la création au féminin dans La montagne secrète de Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 132 p.
- ROY, Gabrielle (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- (1993a) *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, 265 p.
- (1993b) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.
- (1993c) *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, 169 p.
- (1994) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 178 p.
- SAINT-MARTIN, Lori (1990) «Gabrielle Roy: The Mother's Voice, the Daughter's Text», *American Review of Canadian Studies*, vol. 20, n° 3, p. 303-325.
- (à paraître) *Le nom de la mère: maternité et textualité dans l'écriture des femmes québécoises*.
- WOOLF, Virginia (1929) *A Room of One's Own*, New York, Harcourt, Brace and World, 112 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. 523-530

Le désert de la vie: trajectoire purificatrice de l'écrivain

MARIE-DOMINIQUE BOYCE
Harvard University
Cambridge (USA)

Dans les œuvres de Gabrielle Roy, les images de désolation, de tristesse sans fin, qui sont les attributs du paysage désertique, abondent. Ces images proviennent des expériences personnelles de Gabrielle Roy dont la famille immigrée au Manitoba a connu une vie de sacrifice et de lutte. Cette aridité de la vie s'infiltre jusque dans le cœur des personnages de son premier roman *Bonheur d'occasion* et le dessèche. Ces êtres vidés de sentiments se dissolvent comme des mirages dans le paysage désertique de Saint-Henri.

Bien que Gabrielle Roy se reconnaisse dans la révolte de Florentine contre sa mère et explique son départ en Europe comme ayant été une étape décisive à la conquête de son identité, elle nous montre qu'elle a dépassé ce stade de révolte lorsqu'elle fait découvrir à Christine de *La route d'Altamont* et à Pierre de *La montagne secrète* que seul l'amour de son prochain apporte le bonheur.

Gabrielle Roy, francophone originaire du Manitoba, fait constamment allusion dans son autobiographie, *La détresse et l'enchantement*, à la misère que sa famille a connue pour avoir

voulu préserver ses origines francophones et perpétuer la langue française au Manitoba. Elle évoque l'exil de sa famille, chassée par les Anglais aux États-Unis, et sa détermination à s'établir dans l'Ouest canadien où le français avait un rôle à jouer. Elle retrace le malheur qui est arrivé à son père lorsque son ami Laurier, en qui il avait mis toute sa confiance, a changé de position une fois élu premier ministre du Canada et a refusé d'apporter son appui à l'épanouissement du français au Manitoba. Le père de Gabrielle Roy, resté fidèle à son ancien ami, s'est vu qualifié de traître par ses camarades de parti qui lui ont retiré son poste d'agent de colonisation.

La détresse de la famille Roy se reflète dans la description de la ville de Saint-Boniface qu'elle habite et que Gabrielle Roy oppose dans *La détresse et l'enchantement* à la riche ville de Winnipeg, la ville voisine. Elle insiste sur le nombre de clochers, à Saint-Boniface, indiquant que c'était une ville «bien plus adonnée à la prière et à l'éducation qu'aux affaires» (Roy, 1984, p. 16) et que ses habitants étaient faits «pour l'éternité et [seraient] consolés d'avoir eu tant de misère à joindre les deux bouts» (Roy, 1984, p. 16). Cette acceptation de la misère provient, comme l'a remarqué Albert Le Grand, de l'idéologie séculaire qui exigeait que les Canadiens français originaires de la campagne résistent aux tentations des villes anglaises et, par leurs privations, leurs «vertus poétiques, patriotiques et religieuses [assurent] le salut de la patrie dans le temps et celui de ses citoyens dans l'éternité» (Le Grand, 1965, p. 47)¹.

La mère de Gabrielle Roy, comme la mère Lacasse du roman *Bonheur d'occasion*, se soumet à cette vie de lutte constante en faisant des travaux de couture pour payer les dettes de la famille et garder sa maison. Même Gabrielle Roy n'est pas étrangère à ce sentiment de désolation qui accable sa famille. À la veille d'une opération qui devait causer de grandes difficultés financières à sa famille, elle écrit dans son autobiographie: «la route de mon avenir me parut, ce soir-là, en montées et sinuosités qui ne me livraient jamais à l'avance de perspective, toutes se perdant dans du noir» (Roy, 1984, p. 33).

Cette peinture de la désolation de la jeunesse de Gabrielle Roy transparaît dans la peinture de ses personnages et en particulier dans ceux de *Bonheur d'occasion*, notamment de Jean Lévesque, Florentine et Rose-Anna. Aucun sentiment réel ne

semble s'établir entre Florentine et Jean Lévesque, malgré leur première attirance l'un pour l'autre. Florentine refuse de s'intéresser à Jean qui «[la] tanne avec ses grands mots pis toutes ses idées de fou» (Roy, 1993, p. 85); réciproquement, Jean rejette son attirance pour Florentine et lui annonce son dessein de l'abandonner pour assouvir son ambition de réussite professionnelle: «Tu t'en doutes peut-être pas, ma blonde [...] mais moi, là, j'aurai bientôt mis le pied sur le premier barreau de l'échelle... et good bye à Saint-Henri!» (Roy, 1993, p. 85).

Gabrielle Roy se retrouve dans les traits de Jean Lévesque. Elle aussi s'est détachée de sa famille et est partie en France afin de poursuivre son ambition et devenir écrivain. Comme Florentine, elle a rejeté le mode de vie de sa mère. Elle ne voulait pas devenir cette femme écrasée par la misère et les exigences familiales. Mais, alors que Florentine cultive sa maigreur et son pouvoir de séduction pour se différencier de sa mère², Gabrielle Roy cultive son intelligence et s'évertue de remporter toutes les médailles aux concours de français offerts dans sa région du Manitoba.

Refusant les principes vertueux d'amour conjugal que professait Rose-Anna Lacasse, Florentine succombe aux avances de Jean et tombe enceinte de lui. Même si toutes deux en tant que femmes enceintes vivent une même situation, entre Florentine et Rose-Anna, les liens sont coupés; la communication est niée. La fille essaie de renouer la communication avec la mère, mais la mère se détourne honteuse du reflet qu'elle a cru apercevoir dans les yeux de sa fille. Florentine, ne pouvant vivre sans le regard de son amant ou de sa mère, se retourne sur elle-même, à l'image d'un tourbillon³, et se crée son propre reflet. Elle se complaît à se mirer dans la glace et se désintéresse de son fiancé Emmanuel. Par conséquent, les sentiments s'étiolent; les personnages, n'étant que des rêves compensatoires à la réalité, s'évanouissent comme des mirages.

C'est le danger qui menaçait Mémère de la nouvelle «Ma grand-mère toute-puissante» (*La route d'Altamont*). Mémère, abandonnée de sa progéniture, se serait éteinte avec tout son savoir si sa petite-fille Christine ne s'était pas aperçue de la richesse de ses connaissances et de ses inventions. Christine nous explique l'adresse de sa grand-mère, lorsque cette dernière, la voyant s'ennuyer, décide de lui fabriquer une

poupée à partir d'humbles matériaux. Elle s'exclame de cette ingéniosité en disant: «Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi, tu sais faire tout de rien» (Roy, 1966, p. 28).

Christine est comme l'artiste Gabrielle Roy qui remarque les pouvoirs divins de création de chacun. La grand-mère n'est pas pour elle une montagne de «barda» (Roy, 1966, p. 29) gardée inutilement, mais une montagne sacrée de connaissances qu'elle révèle à sa fille et à sa petite-fille par le pouvoir de sa parole et de sa communication. Lorsque Mémère, vieillissant, ne peut plus rien faire de ses doigts, Christine remarque que celle-ci crée encore par le pouvoir de sa parole lorsqu'elle fait ressurgir à la conscience de sa fille (la mère de Christine) des souvenirs affectifs qu'elle-même avait oubliés. Par sa parole, Mémère fait renaître la rivière chère à la mère de Christine en même temps qu'elle ressuscite en sa fille des liens d'amour filial. Elle établit ainsi une relation entre mère et fille qu'elle élargit jusqu'à sa petite-fille puisqu'elle donne l'occasion à sa fille (la mère de Christine) de partager ses souvenirs de jeunesse avec sa propre fille Christine. Paula Gilbert Lewis définit cette forme de communication comme un moyen de «se remettre au monde» (Lewis, 1985a, p. 172). Et elle ajoute:

[...] ici c'est la mère qui a mis au monde une fille qui restaure le moi, l'âme de cette plus vieille femme lorsque celle-là lui redonne une voix et recommence à se mirer et à s'identifier avec elle. C'est ainsi que la fille se remet aussi au monde (Lewis, 1985a, p. 172).

Dans la nouvelle «Le déménagement» (*La route d'Altamont*), Carol Harvey remarque que c'est paradoxalement lorsque Christine part, sans l'accord de sa mère, avec le déménageur, que «cette quête de sa propre identité s'avère en même temps une découverte de son identité familiale» et que Christine «s'identifie à sa mère par "son âme voyageuse", par leur goût commun du voyage et de l'aventure» (Harvey, 1990, p. 307). Gabrielle Roy exprime aussi ce va-et-vient entre différentes visions d'elle-même: le souvenir, à l'âge adulte, de la jeune institutrice qu'elle a été; les souvenirs qu'elle avait à cette époque de son passé et ses idées sur son avenir. Elle réunit, par le pouvoir de son écriture, ces visions disparates d'elle-même et réalise enfin ce que la vie ne pouvait à elle seule réaliser, le lien entre le passé et le présent:

[...] 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 [...] (Roy, 1984, p. 80)

Comme Christine, Gabrielle Roy peut, grâce au pouvoir de l'écriture et à la remémorisation, communiquer avec trois générations de femmes. Elle devient, comme Pierre Cadorai de *La montagne secrète*, un enfant divin, «[un] enfant rare entre les hommes, celui qui ouvre leurs yeux, celui qui ouvre aussi entre eux de grandes portes soudaines de communications» (Roy, 1978, p. 133).

Dans *La montagne secrète*, Gabrielle Roy nous montre, à travers le personnage de Pierre Cadorai, comment s'opère cette transformation de l'être humain en artiste capable de faire communiquer plusieurs générations d'individus. Pierre Cadorai doit endurer une démarche de purification avant de devenir artiste. Il doit renoncer à son amour pour Nina et faire vœu de solitude en se mettant en marche vers cette région aride située au nord du Manitoba, où «il n'aperçut rien d'humain, ni fumée, ni habitation, ni même de piste en cet enchevêtrement comme laineux d'arbres rabougris» (Roy, 1978, p. 85)⁴. De même, Gabrielle Roy a dû quitter la sécurité et le confort de sa famille et s'exiler en France pour y travailler son art de l'écriture. Elle s'est essayée tout d'abord à des travaux journalistiques, comme Pierre Cadorai a tout premièrement tenté de représenter la nature environnante dans ses multiples esquisses et toiles. Mais leurs œuvres ne les satisfont pas. Comme Orphée est descendu aux enfers par la rivière Styx, il faut, pour que ces jeunes gens deviennent artistes, qu'ils descendent dans leurs rivières mystérieuses, dans un monde intérieur encore inconnu d'eux-mêmes. Pierre est à la fois terrifié et envoûté par le flot de ses sentiments intérieurs. Il remarque la luxuriance et la complexité de ses sentiments, «[l']abondante mousse, des fleurs et des lichens éclatants» (Roy, 1978, p. 83) qui recouvrent les flancs escarpés de la rivière représentant son monde intérieur. En extase devant la beauté de ses sentiments nouveaux, il se laisse entraîner par cette rivière et lui abandonne toutes ses esquisses et toutes ses expériences artistiques précédentes. La rivière, devenue rapide, l'emmène alors au tréfonds de son Moi, là où l'eau est «presque noire» (Roy, 1978, p. 83), là où aucune lumière extérieure ne parvient à percer⁵, et lui révèle ses véritables sentiments, «[son] ardente confiance envers ce qui allait poindre, se produire pour lui à l'instant même» (Roy, 1978, p. 100): la

«montagne secrète». Elle lui apparaît d'abord comme une «tache lumineuse», puis comme «une haute montagne isolée que le soleil rouge embrasait et faisait brûler comme un grand feu clair» (Roy, 1978, p. 100). Marie Grenier-Francœur compare la montagne au «Buisson ardent» de la *Bible* par lequel Dieu s'est révélé à Moïse (Grenier-Francœur, 1976, p. 389).

Gérard Bessette (1973) a établi, quant à lui, un parallèle entre *La route d'Altamont* et *La montagne secrète*. Selon lui, la mère de Gabrielle Roy est «sa montagne secrète», le sujet qu'elle a de plus cher en elle et qui inspirera toute son œuvre et lui donnera une unité. Comme Pierre Cadourai nous le montre, l'artiste voue un véritable culte à cette montagne. Il tombe en adoration devant elle et, tel un dévot, vit dans la crainte de déplaire à cette divinité anthropomorphe. L'artiste s'impose alors une vie d'ascète pour mériter sa montagne⁶ et, «[s]a journée faite, il ressemblait [...] à quelqu'un ayant escaladé une montagne» (Roy, 1978, p. 198) et qui «retrouvait le geste d'autrefois pour dégager ses épaules d'un sac pesant» (Roy, 1978, p. 198). La même rigueur caractérise le travail de Gabrielle Roy en France, œuvrant à produire un livre qui honorerait sa mère. Gérard Bessette (1973) évoque l'insatisfaction de la vie de Gabrielle Roy outre-Atlantique tandis qu'elle était tiraillée par le désir de réussir vite, pour offrir ce succès à sa mère:

[...] ce n'était rien en regard de ce que je ferais pour elle, si seulement elle m'en donnait le temps. Mais toujours, toujours, je n'en étais qu'au commencement [...] je me hâtais, je me pressais; des années passèrent; je me hâtais, je me pensais toujours au bord de ce que je voulais devenir à ses yeux avant de lui revenir. Et je pense bien que cette hâte où j'étais de ce que je deviendrais m'a caché tout le reste.

Ma mère déclina très vite [...] (Roy, 1966, p. 254-255)

La mort de sa mère atteint profondément l'artiste, et Gérard Bessette croit que l'obsession de Gabrielle Roy de produire une œuvre parfaite sur la Mère est un moyen pour l'auteur de se châtier de l'avoir abandonnée pour partir en Europe. Il interprète l'immolation du caribou, la dissection de la montagne en plusieurs morceaux, comme étant symbolique de «l'immolation de la mère, puis les efforts de l'artiste pour évoquer, pour faire revivre cette mère sacrificielle» (Bessette, 1973, p. 187) et lui conférer ainsi une immortalité.