

Ainsi, la dernière toile de Pierre Cadorai, tout comme la dernière œuvre de Gabrielle Roy, sera-t-elle un autoportrait où le cœur de pierre de l'artiste Pierre-Gabrielle vient se fondre dans le cœur du roc-mère, donnant, ce faisant, une cohésion à toute l'œuvre. Cette identification à la mère marque la fin d'un voyage de l'artiste, parsemé de souffrances qui l'épurent et lui font découvrir dans l'amour de l'autre (la mère) le sens de toute l'œuvre et de toute la vie.

NOTES

1. Paula Gilbert Lewis, expliquant l'influence du milieu physique sur la psychologie des personnages, écrit: «[...] Given the power of that outside influence, along with the inevitable presence of heredity within a particular family, one can state that there exists in Roy's literary universe a determinism or fatality that is not unlike that of Emile Zola and his quasi-scientific theory of Naturalism in literature [...]» (Lewis, 1985b, p. 72).
2. Nicole Bourbonnais explique que «la désincarnation» du corps de Florentine est issue du rejet de l'amour, de la sexualité et des grossesses annuelles de la mère. Elle écrit: «Tout se passe comme si, avec sa maigreur, elle se croyait à l'abri de la procréation que seules les réglementaires hanches permettraient d'imaginer» (Bourbonnais, 1988, p. 79).
3. Albert Le Grand avait déjà remarqué l'irréalité de Florentine caractérisée par l'image du tourbillon. Il écrit: «[...] Florentine aime attirer. Elle aime qu'on tourne autour d'elle. À la soirée chez les parents d'Emmanuel, elle tourbillonne, cherchant à attirer dans le cercle de son charme ce Jean Lévesque absent auquel son imagination exaltée prête une présence fictive. Paraître belle dans le scintillement du tournoiement, c'est sa manière à elle de posséder [...]» (Le Grand, 1965, p. 52).
4. Alexandre Amprimoz fait un parallèle entre l'artiste et les arbres qu'il peint. Il décrit la verticalité des arbres comme symbolisant le courage et la pureté de l'artiste et la vie artistique comme un réel sacrifice, demandant à l'artiste de «s'aventurer au-delà du dernier peuplier-tremble pour faire face à la solitude et au froid intérieurs qu'exige [sic] le procédé créateur» (Amprimoz, 1981, p. 169).
5. Marie Grenier-Francœur associe la quête du héros à une descente aux enfers et écrit: «[...] La descente aux enfers [...] préfigure une plongée dans l'irrationnel, ce monde "autre" par excellence qui n'est pas soumis à la lumière de la pensée raisonnante» (Grenier-Francœur, 1976, p. 397).
6. Alexandre Amprimoz remarque une correspondance entre «la géographie intérieure» de l'artiste, son ascétisme croissant, et la

géographie du paysage toujours plus désertique qu'il peint. Il écrit: «Une étape irréversible semble être franchie puisque le peintre s'aventure toujours plus au nord qu'il n'est permis aux peupliers-trembles» (Amprimoz, 1981, p. 169), vers cette région où même l'épinette et le bouleau blanc semblent être condamnés à mourir. Mais, remarque Alexandre Amprimoz, «[l]e désir de se distinguer est [...] annulé par la souffrance qui ramène tous les arbres, et donc tous les hommes à un commun dénominateur: "une forêt infinie de maigres arbres qui du premier au dernier se penchent de détresse"» (Amprimoz, 1981, p. 170).

BIBLIOGRAPHIE

- AMPRIMOZ, Alexandre L. (1981) «L'homme-arbre de "La montagne secrète"», *Canadian Literature / Littérature canadienne*, n° 88, p. 166-171.
- BESSETTE, Gérard (1973) *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 240 p.
- BOURBONNAIS, Nicole (1988) «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», *Voix et images*, vol. 14, n° 1, p. 72-89.
- GRENIER-FRANCŒUR, Marie (1976) «Étude de la structure anaphorique dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 1, n° 3, p. 387-405.
- HARVEY, Carol (1990) «La relation mère-fille dans *La route d'Altamont*», *The Canadian Modern Language Review / La revue canadienne des langues vivantes*, vol. 46, n° 2, p. 304-311.
- LE GRAND, Albert (1965) «GABRIELLE ROY ou L'être partagé», *Études françaises*, vol. 1, n° 2, p. 39-65.
- LEWIS, Paula Gilbert (1985a) «Trois générations de femmes: le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 10, n° 3, p. 165-176.
- (1985b) «Female Spirals and Male Cages: The Urban Sphere in the Novels of Gabrielle Roy», dans LEWIS, Paula Gilbert (dir.) *Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women writers of Quebec*, Westport, Greenwood Press, p. 71-81.
- ROY, Gabrielle (1966) *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 255 p.
- (1978) *La montagne secrète*, Montréal, Stanké, 231 p.
- (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- (1993) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 413 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. 531-540

Gabrielle Roy: auteur et critique littéraire

JEANNETTE URBAS
Collège universitaire Glendon
Toronto (Ontario)

Je me propose de discuter plusieurs aspects de la pensée de Gabrielle Roy qui m'ont été révélés dans une série de quatre entrevues, entre 1969 et 1979. Notre première rencontre a eu lieu en 1969 au *Westbury Hotel* (Toronto), où elle était venue discuter avec Joyce Marshall la traduction de *La rivière sans repos*. J'étais, à l'époque, étudiante à la *University of Toronto* et j'étais en train de rédiger ma thèse de doctorat (Urbas, 1971). Cette première entrevue avait été préparée à l'avance, avec une liste de questions que j'ai posées à Gabrielle Roy, tandis que les suivantes ont été plutôt des conversations libres entre deux amies littéraires. La deuxième rencontre a eu lieu, en octobre 1972, dans son appartement de la Grande-Allée à Québec. Pour la troisième, en mai 1976, elle m'avait invitée à sa maison de campagne à Petite-Rivière-Saint-François. La dernière entrevue, en 1979, s'est déroulée encore une fois dans son appartement à Québec.

Dès le début, parce que Gabrielle Roy trouvait que cela nuit à la spontanéité, j'ai renoncé à prendre des notes. Ainsi, quand je la citerai, ce ne sera pas l'exactitude même, mais je resterai toujours fidèle à sa pensée. Ses propos nous aideront à

mieux comprendre son esthétique et la complexité de sa vie d'écrivain, ainsi que ses rapports avec la critique littéraire et les divers auteurs à qui on la compare souvent.

GABRIELLE ROY: L'ÉCRIVAIN FACE À SON ŒUVRE

Nous avons discuté le discours de réception qu'elle a présenté à la Société royale du Canada, en 1947, «Retour à Saint-Henri» (Roy, 1996), où elle a choisi de rejoindre les personnages de *Bonheur d'occasion* dans la période de l'après-guerre. Je lui ai demandé pourquoi elle n'y avait pas parlé de l'enfant de Florentine; c'est une question que m'avaient souvent posée mes étudiants. Elle a répondu:

Je ne l'avais même pas remarqué. Cela ne m'est pas venu à l'esprit. Vous devriez leur demander pourquoi. Pourquoi l'auteur a-t-elle omis d'en parler? Quelles raisons pensez-vous qu'elle pourrait avoir? Au fond, c'est qu'on ne connaît pas tout sur ses personnages. On donne l'impression de connaître tout mais ce n'est pas vrai. Il se peut que l'enfant soit mort. Ou, vivant, Florentine l'aime, son enfant, mais pas passionnément. Je ne vois pas Florentine l'aimer avec passion. Et, comme elle travaille, c'est probablement Rose-Anna qui garde l'enfant. En tout cas, on ne sait pas tout sur ses personnages.

Pour Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert* avait été un roman très pénible à écrire. Elle a dit, à son propos:

Il est l'homme de notre temps qui doit s'occuper de toute l'horreur qui se passe dans notre monde. Il le connaît, mais il ne peut rien faire pour le changer. Ce sentiment d'impuissance est bien de notre temps. Certains de mes romans, je les ai abordés avec peur, craignant même de les écrire: *Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert*, mais je ne pouvais pas éviter de le faire. Pour *Cet été qui chantait*, malgré l'air joyeux qui l'entoure, je me sentais très triste en l'écrivant à cause de la mort de ma sœur. *Ces enfants de ma vie*, je l'ai écrit assez vite. Généralement, j'écris le matin, ensuite je rends visite à ma voisine, mais cette fois j'ai continué pendant l'après-midi, ce qui m'a beaucoup surpris.

En ce qui concerne *Rue Deschambault*, elle a admis qu'il s'y trouvait des éléments autobiographiques, mais qu'elle avait aussi inventé beaucoup de choses.

Je suis réaliste mais je ne décris pas la stricte réalité; je la transpose. L'imagination et l'invention y entrent beaucoup. Le voyage vers l'Est avec maman, je ne l'ai jamais

fait, je rêvais de le faire. Je décris une enfance que j'aurais aimée vivre.

À plusieurs reprises, dans nos discussions, Gabrielle Roy a insisté sur l'importance du rêve dans son œuvre. En 1972, c'était à propos de la vieille Martine, de *Cet été qui chantait* (Roy, 1993), qui, comme tous ses personnages, est tendue vers un rêve, un absolu, qui, pour elle, est le fleuve. Le hamac, dans «La coqueluche» de *Rue Deschambault*, et la balançoire, dans *Cet été qui chantait*, par leur mouvement, créent la possibilité d'une évasion, qui n'en est peut-être pas vraiment une, car elle mène au rêve, et le rêve contient la vérité du réel. «Sans le rêve que serions-nous, ancrés dans le quotidien, le nécessaire, enfermés dans le quotidien? Nous sommes prisonniers de notre vie, c'est ce que dit Alexandre Chenevert». Elle venait de relire *Alexandre Chenevert* pour une réédition après dix-huit ou vingt ans, et elle se sentait impressionnée par la vérité du livre, plus à propos maintenant qu'au moment où il paraissait pour la première fois. «Tout être, a-t-elle dit, est déchiré entre la solitude et la solidarité. Tout être est un champ de bataille où se livre un conflit qu'il faut résoudre et qui n'est jamais tout à fait résolu».

Je lui ai lu une citation de *La montagne secrète*, où je croyais voir la révélation de sa propre vision esthétique dans celle de Pierre:

[...] ses efforts devaient tendre à cerner et à exprimer les choses les plus simples: l'eau, le feu, les flammes, le ciel. Et ces choses n'étaient pas simples. Ou peut-être alors la simple vérité était-elle la plus difficile à démontrer? (Roy, 1961, p. 77)

Elle m'a serré les mains avec joie, avec enthousiasme, comme pour exprimer sa reconnaissance: «Merci pour ça, pour avoir compris ça! On aime les choses compliquées aujourd'hui. La vérité n'est jamais simple». Cependant, elle a également dit à propos de *La route d'Altamont*:

C'est proustien, les rencontres, hors du temps, abolissant le temps. Ce sont des cercles qui s'entrecroisent continuellement. C'est très compliqué, cet enchevêtrement. C'est curieux, moi qui recherche la simplicité, j'ai fait cela.

Plus tard, elle a parlé du grand-père dans *La route d'Altamont*: «Si on savait au début ce qu'on allait découvrir». Et elle a ajouté: «La vie, y découvrir un sens, c'est ce que l'écrivain

veut faire. Ce qu'il montre dans son œuvre, c'est la recherche, ce n'est pas la réponse».

Pendant la dernière entrevue, en 1979, Gabrielle Roy avait l'air plus sombre et tenait des propos plus pessimistes qu'auparavant, peut-être parce qu'elle venait de subir une mauvaise grippe. Elle s'est plainte de sa vie d'écrivain: on fait trop de demandes; il y a trop de courrier, ce qui dérobe le temps disponible pour un travail créateur. On lui pose des questions puériles auxquelles on pourrait trouver les réponses ailleurs.

La vie d'un écrivain, c'est un peu comme l'horizon que j'ai décrit dans mes livres, il recule à chaque fois qu'on semble avancer vers lui. Il y a toujours autre chose à faire. Il n'y a que quelques moments heureux, quand on est en contact avec des lecteurs qui retrouvent dans l'œuvre quelque chose avec laquelle ils peuvent s'identifier. C'est plus facile parfois, cet amour des inconnus, que l'amitié ou l'amour de ceux qui nous sont plus proches. Pour l'écrivain, il y a souvent de l'incompréhension et le sentiment de la solitude. Autrefois je riais beaucoup (je ris encore, mais pas aussi souvent); mes amis ont aimé cela. Mais quand on est triste et qu'on a le plus besoin de l'appui des autres, c'est alors qu'ils s'éloignent, comme par peur de participer à notre désespoir. Il n'y a pas d'écriture qui va au bout du désespoir. Le fait d'écrire, de pouvoir écrire, exprime une espèce d'espoir. Seul les écrivains qui ne peuvent plus écrire, qui perdent leur talent, car le talent n'est pas donné une fois pour toutes, se suicident, comme Hemingway, comme Virginia Woolf, et d'autres.

GABRIELLE ROY ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

En 1972, Gabrielle Roy m'avouait: «J'ai changé d'attitude envers la critique. Maintenant j'en accepte la nécessité, puisqu'elle existe». Elle a continué tout de même à se méfier des critiques et de leurs méthodes. En 1976, elle a fait ce commentaire: «On peut étudier l'œuvre pour extraire ce qui en fait partie intégralement, mais souvent le critique prend l'œuvre et la plie au cadre de ses besoins». Et en 1979, elle a parlé d'un critique qui s'est trompé en analysant *La rivière sans repos*, dont le thème central n'est pas la maternité, mais la question du progrès et, plus précisément, le conflit entre le progrès et la culture primitive.

En pensant à certains critiques masculins qui avaient insisté sur cette question, j'ai demandé à Gabrielle Roy à propos

de *Bonheur d'occasion*: «Est-ce que la maternité en soi crée la misère de la femme, ou est-ce plutôt la maternité dans un contexte social particulier?», ce à quoi elle a répondu:

La condition de la femme est plus difficile et plus ouverte à la souffrance que celle des hommes. Elle est à la fois plus difficile et plus belle. Plus belle parce qu'elle participe à la source de la création; elle est plus près du mystère du Créateur. La création, ce n'est pas seulement mettre l'enfant au monde. C'est le modeler, l'élever, veiller sur sa famille, créer un foyer, toutes les choses qui appartiennent à la femme. La naissance en elle-même, ce n'est que le commencement de la création.

Je lui ai rappelé alors la joie et le sentiment de renouvellement qu'éprouve Rose-Anna après la naissance de son dernier enfant, dans le chapitre XXXI. Les critiques avaient souligné plutôt sa douleur et sa solitude pendant l'accouchement. Gabrielle Roy a réagi avec surprise et avec plaisir, tout en disant qu'elle avait oublié cette joie qu'elle avait décrite elle-même: «Les critiques avaient fini par me convaincre moi-même qu'ils avaient raison».

Frappée par l'usage fréquent des mots «honte» et «humiliation» par rapport au corps dans ce même chapitre, j'ai suggéré que ces sentiments exprimaient peut-être pour Rose-Anna son manque de liberté en tant que femme, parce que les naissances lui étaient imposées. La réponse de l'auteur a été sans équivoque:

Ce sont des sentiments appropriés au personnage. Quand on crée un personnage, il faut lui donner les mots et les idées qui lui conviennent et non pas ceux qui sont les nôtres. Beaucoup de femmes de cette génération, ma mère et d'autres que j'ai connues, pensaient comme ça. Le personnage n'est pas l'auteur. Cette idée de la liberté ne serait jamais venue à Rose-Anna. Les femmes ne pensaient pas de cette façon: c'était une fatalité. Regardez Tolstoï, il a créé des personnages à des pôles opposés, mais ils sont tous de lui.

Elle a continué:

Rose-Anna, elle a connu ses joies, même dans des conditions difficiles. Quand elle va à l'érablière, elle se souvient de sa jeunesse; elle a connu de la joie avec Azarius. Ce n'est pas un mariage qui n'a pas réussi. Même Florentine a connu un peu de bonheur, un pauvre bonheur peut-être.

J'ai alors mentionné le moment où Jean, de retour avec Florentine après le dîner au restaurant, avant de l'embrasser sur les paupières, la pousse dans l'ombre pour éviter la lumière crue du réverbère, qui accentue ses joues creuses, ses lèvres trop rouges. Elle a commenté: «Cela montre qu'il a senti de la tendresse pour elle, malgré ce que disent les critiques. Il a voulu la voir dans une lumière plus favorable». À son avis, les hommes souffrent autant que les femmes dans *Bonheur d'occasion*.

Elle trouvait aussi que les critiques disposent vite des personnages, à leur gré: «Alexandre Chenevert, c'est un névrosé; Azarius, c'est un paresseux». À propos d'Azarius, elle a ajouté:

La plupart des critiques ne le comprennent pas; il est paresseux, disent-ils. Les sociologues sont les pires. Alors un homme qui a un métier et qui le perd, qui est obligé de travailler seulement pour gagner la vie, il est écrasé, quelque chose lui arrive. C'est cela qui lui a brisé l'âme. Il aime profondément Rose-Anna. Dans son enrôlement il y a un élément de rajeunissement, de recommencement, mais il le fait aussi par amour, pour se rehausser aux yeux de Rose-Anna.

Cela nous faisait penser au conseil que donne Éveline à Christine dans *Rue Deschambault* lorsqu'il est question de gagner sa vie: «La gagner, mais non pas la vendre [...] c'est tout autre chose» (Roy, 1967, p. 253).

Nous avons discuté un peu d'Eugénie Chenevert, qui, pour Gabrielle Roy, était un personnage qui n'était important que par rapport à Alexandre. Les critiques lui avaient indiqué qu'elle n'était pas capable de créer de personnages masculins. Elle n'était pas d'accord avec eux: «Les femmes créent de meilleurs personnages masculins, il me semble, que les hommes ne le font pour les personnages féminins. Peu d'auteurs masculins ont créé des femmes qui valent».

GABRIELLE ROY, LECTRICE CRITIQUE

À plusieurs reprises, nous avons discuté de l'œuvre d'Anne Hébert. En 1972, il était question du film *Kamouraska*, dont Gabrielle Roy a dit qu'il était mauvais, qui n'a pas eu de succès au Québec. Elle s'étonnait de sa réussite en Ontario.

Dans le roman, on est emporté par la force de l'action et par la beauté de l'écriture. C'est la passion qui compte dans le roman; dans le film, ce n'est que le sexe.

Kamouraska est un meilleur roman que *Les chambres de bois*, les personnages sont plus réels, plus vivants.

En 1976, c'était *Les enfants du sabbat* qui la préoccupait.

C'est un livre faux. Elle ne l'a pas fait consciemment, mais elle a une vieille haine, une hargne contre la religion et c'est cela qu'elle a exprimé dans ce livre. Il n'y a pas une seule religieuse qui soit bonne; elles sont toutes maléfiques. C'est dommage, car elle a un grand talent. J'ai lu le livre parce qu'elle écrit si bien mais je ne pourrais pas le relire. Je n'ai jamais relu *Une saison dans la vie d'Emmanuel* non plus, mais il se trouve là quelque chose qui compense. C'est le petit bébé qui est né dans cette misère et qui l'accepte. C'est touchant.

En 1979, nous avons discuté de religion, et elle est revenue sur *Les enfants du sabbat*.

Ce livre est plein des effets du diable mais Dieu n'est pas là. Or, on ne peut pas avoir le diable sans Dieu. Ce n'est pas possible... La religion a pesé sur le peuple dans son temps, mais il y a toujours eu de bonnes religieuses, des femmes dévouées. Les religieuses que j'ai connues n'étaient pas comme ça... J'ai une sœur qui est entrée en religion très jeune. Elle m'a dit qu'elle était impatiente, qu'elle voulait accéder à l'amour de Dieu d'un seul coup, sans s'attarder sur les petits amours humains. Je lui ai répondu: "ma chère Dédette, ce n'est qu'à travers ces petits amours humains que tu as dédaignés qu'on peut atteindre le grand amour parfait de Dieu".

C'est sa traductrice, Joyce Marshall, qui lui a fait connaître l'œuvre d'Ethel Wilson. En 1972, elle m'a dit: «C'est un écrivain injustement méconnu, à cause de sa simplicité qui recèle une grande profondeur et beaucoup d'art». Elle avait écrit une lettre à Ethel Wilson pour lui exprimer son admiration. Cette dernière lui a répondu, mais dans une écriture très tremblante. Elle était malade, après des attaques cérébrales, et semblait être brisée par la mort de son mari.

En 1976, Gabrielle Roy m'a parlé très chaleureusement de Carson McCullers, romancière américaine, à qui on l'avait également comparée.

Vous connaissez *The Heart is a Lonely Hunter*? C'est un livre absolument merveilleux. Il y a le viol, toutes sortes d'horreurs, mais décrites avec une telle innocence! Comment peut-on décrire ces choses-là et le faire ainsi? C'est un grand écrivain.

Par contre, elle n'aimait pas tellement l'œuvre de Margaret Atwood, trop cérébrale pour elle.

Dès 1969, Gabrielle Roy a remarqué qu'on la rapprochait souvent de Marie-Claire Blais. «Nous avons une chose en commun, les images. Elles sont très fortes chez elle». En 1972, elle a commencé par dire qu'on les a souvent opposées l'une à l'autre, mais elle ne savait pas si c'était tout à fait juste. J'ai suggéré que c'était peut-être une différence de vision personnelle. Elle espérait alors que sa vision à elle appartenait à un plus grand nombre d'individus que celle de Marie-Claire Blais, qui était quand même vraie.

Une saison dans la vie d'Emmanuel n'aurait pas la force qu'il possède sans cette vérité. C'est réaliste, mais plus restreint. La vision de Marie-Claire Blais tourne dans un assez étroit cercle, c'est fermé. Moi, j'ai voulu être réaliste, comme Tchekhov, en restant proche du plus grand nombre d'hommes. Je crois que mon œuvre est plus canadienne que celle de Marie-Claire Blais, qui pourrait être n'importe où dans le monde. Elle expose l'hypocrisie de la religion mais cela pourrait être dans n'importe quel pays catholique, pas nécessairement au Québec. Marie-Claire Blais produit trop rapidement. Un livre par an, même mince, c'est trop. Elle n'a pas le temps de mûrir ses livres.

Quatre ans plus tard, en 1976, elle tenait à faire une distinction entre elle et Margaret Laurence: «On nous met toujours ensemble parce que nous sommes de l'Ouest, mais nous sommes très différentes». Par rapport à l'influence de la Prairie, elle discernait une différence fondamentale entre Margaret Laurence et elle-même.

L'immensité de la plaine, du ciel, qui est comme une invitation à la découverte, je ne trouve pas cela chez Margaret Laurence. C'est plutôt le sifflement du train qui suggère le voyage, la nécessité de partir. Moi, j'ai été marquée par mes visites à mon oncle pendant l'été, c'est là que j'ai connu la Prairie, tandis que Margaret Laurence a passé ses vacances dans un chalet de montagne.

Mais elle m'a avoué avoir un grand respect pour Margaret Laurence. Elle m'a décrit leur première rencontre en ces termes:

C'était une merveilleuse rencontre entre deux écrivains qui s'étaient déjà écrit mais qui n'avaient jamais eu l'occasion de nouer connaissance. Nous nous sommes embrassées. Comme elle est beaucoup plus grande et

beaucoup plus robuste que moi, elle s'est mise à me protéger, à veiller sur ma santé frêle, me demandant toujours: "Êtes-vous fatiguée? Avez-vous besoin de repos?"

Elle voyait des rapprochements possibles entre *Rue Deschambault* et *A Bird in the House*, mais aussi des différences. Dans son milieu canadien-français, il y avait une grande chaleur humaine. De plus, elle trouvait que Margaret Laurence suivait trop fidèlement la réalité. «Margaret Laurence, c'est une réaliste, elle reproduit la vie telle qu'elle est. Moi, je m'occupe du rêve». Puis elle a cité Bachelard: «Tous les rêves mènent à la réalité»; elle a par la suite ajouté: «Le rêve, n'est-il pas la vraie réalité? C'est ce que j'ai toujours essayé de faire, révéler le rêve».

GABRIELLE ROY ET «LE MOT JUSTE»

En 1978, il était question de faire publier une traduction en anglais de son discours, «Retour à Saint-Henri», que j'avais faite conjointement avec une de mes étudiantes. La revue *Journal of Canadian Fiction*, qui l'avait acceptée, exigeait la permission de l'auteur. Il fallait donc envoyer la traduction à Gabrielle Roy afin qu'elle puisse l'approuver. L'importance qu'elle attribuait au rythme de l'écriture est évidente dans sa lettre du 11 septembre: «Je crois que dans l'ensemble, c'est bon, le rythme est agréable». Elle a suggéré «de très minimes changements possibles», qui révèlent non seulement une connaissance profonde de la langue anglaise, mais aussi un désir intransigeant de trouver le mot juste. Là, où nous avons traduit «la pauvre petite butte» par «the miserable hill», elle a écrit en marge de la page, avec un point d'interrogation, «knoll or mound – less than a hill». Plus tard, nous avons dit, à propos d'Azarius, «Insouciance can be a good thing». Elle a indiqué, de la même façon, sa préférence pour «Insouciance can be of some good, or help along», ce qui est beaucoup plus précis que le mot incolore «thing». Dans le dernier paragraphe, nous avons utilisé à deux reprises le verbe «leave»: d'abord dans l'expression «on the eve of leaving them forever»; ensuite, dans la phrase suivante «Emmanuel and Rose-Anna perhaps leave us not wholly deprived of hope». Sa suggestion était de remplacer «leaving» par «parting with», pour éviter la répétition, et peut-être aussi parce que «parting with» a une plus forte implication de séparation, de départ.

Dès la première entrevue, Gabrielle Roy m'avait dit: «Le temps me presse. Je n'aurai jamais assez de temps». Elle était

toujours consciente de la fuite du temps, comme si elle avait déjà le pressentiment de devoir nous quitter un jour à la hâte, en laissant derrière elle un travail inachevé.

BIBLIOGRAPHIE

ROY, Gabrielle (1961) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.

_____ (1967) *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 260 p.

_____ (1993) *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, 169 p.

_____ (1996) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, 255 p.

URBAS, Jeannette (1971) *Le personnage féminin dans le roman canadien-français de 1940 à 1967*, thèse (Ph. D.), University of Toronto.

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. 541-562

La réception de l'œuvre de Gabrielle Roy dans les pays de langue allemande

URSULA MATHIS
Universität Innsbruck
Innsbruck (Österreich)

D'après le nombre de références à Gabrielle Roy dans les articles de presse et dans d'autres publications sur la littérature franco-canadienne, on serait amené à croire que, de tous les auteurs franco-canadiens, Gabrielle Roy n'a pas seulement été «le plus traduit» (Moisan, 1982, p. 23) en allemand, mais que sa présence dans la critique de langue allemande est sans contredit. Un examen plus minutieux permettra de constater que la thèse de l'ubiquité de Gabrielle Roy dans la critique de langue allemande doit tout au moins être modifiée.

Dans l'une de ses études sur la réception de la littérature autrichienne, Michael Klein (sous presse), directeur de l'*Innsbrucker Zeitungsarchiv* (IZA), fait la différence entre la réception «universitaire», soi-disant «scientifique» d'une œuvre littéraire, et la réception «quotidienne», «non scientifique», dans les médias imprimés et audiovisuels. Cette dernière, née avec la «théorie de la réception» de Hans R. Jauss (1978) et Wolfgang Iser (1985), longtemps ignorée par les universitaires, permet d'apporter des données empiriques à un domaine qui, jusqu'à présent, a été caractérisé par des jugements de valeur approximatifs, par des suppositions et des stéréotypes faciles.

Cette théorie permet en plus d'envisager une «autre» histoire littéraire, une «histoire de la réception», ainsi que des études synchroniques solides qui englobent les auteurs d'une époque.

Or, de tels travaux présupposent des archives spécialisées, et nous avons la chance d'avoir, à la *Universität Innsbruck*, l'IZA, qui collectionne depuis trente ans des articles de presse, des comptes rendus, des entrevues avec les auteurs et les traducteurs, des informations sur les grands événements dans la vie des auteurs, sur les prix littéraires, les congrès, etc. Actuellement, l'IZA rassemble 500 000 articles qui font référence aux littératures mondiales à partir de vingt-cinq quotidiens, douze hebdomadaires, quatre magazines et quarante-sept revues littéraires provenant d'Allemagne, d'Autriche, de Suisse et du Tyrol du Sud (Italie). Toutefois, ce trésor immense s'avère trompeur. Un examen plus attentif montre que les articles ne couvrent pas entièrement la réception d'un auteur dans les pays germanophones, mais traduisent plutôt des tendances qui restent à être interprétées, Gabrielle Roy en étant un exemple. Sous son nom, l'IZA ne fournit qu'un seul article qui lui est entièrement consacré (Mander, 1971); pourtant, elle semble si présente dans les médias allemands. L'article retenu est un compte rendu de la traduction de *La route d'Altamont* (Roy, 1970a), et la question s'impose de savoir si cela est en effet le rendement total de nos recherches. Bien évidemment pas, mais nous nous heurtons ici à l'un des grands écueils de toute étude sur les mécanismes de la réception, c'est-à-dire l'interprétation de cette rareté.

L'une des clés de première importance est, bien sûr, l'aspect temporel. L'IZA n'étant complet qu'à partir des années soixante-dix, moment où émergea la théorie de la réception, l'œuvre de Gabrielle Roy, au moins les traductions d'avant 1970, ne peut pas être représentée sans lacunes, et ce constat s'aggrave du fait que la presse, en général, ne tient pas compte des éditions ultérieures et des éditions en livre de poche. Il faut également prendre en considération une autre difficulté: à quelques exceptions près, les quatre-vingt-huit publications exploitées par l'IZA ont une portée qui dépasse les limites de leur région respective; cela implique que les centaines de petites publications locales en Allemagne, en Autriche et en Suisse sont forcément reléguées aux oubliettes¹. En outre, le fait des deux Allemagnes se reflète sensiblement dans la situation de la

presse, la plupart des journaux et hebdomadaires produits en République démocratique d'Allemagne (RDA) n'ayant pas été accessibles pendant longtemps ni au lecteur ni aux archives de la République fédérale d'Allemagne (RFA), de l'Autriche ou de la Suisse. Il peut alors en résulter des situations qui peuvent paraître paradoxales à première vue: une anthologie de contes et de récits canadiens (El-Hassan et Militz, 1986)², où figure Gabrielle Roy, se voit commentée dans une seule des quatre-vingt-huit publications de l'IZA, tandis que la maison d'édition, l'une des plus connues de l'ex-RDA, qui, naturellement, s'intéresse aussi à la presse locale et à la presse spécialisée a repéré sept critiques supplémentaires³. L'une des deux rédactrices de l'anthologie, Helga Militz, y ajoute deux autres critiques, pour un total de dix. Si l'on examine ces comptes rendus, les observations suivantes viennent s'ajouter aux réflexions précédentes: si les grandes archives de presse, à cause du travail et à cause de l'inégalité des journaux (Klein, sous presse), renoncent et doivent renoncer au principe d'une collection complète, elles reflètent sans aucun doute les tendances générales de la réception à un niveau «non régional», voire national; si les journaux locaux modifient parfois sensiblement l'aspect quantitatif, ils n'apportent pas, dans la plupart des cas, des informations qualitatives qui dévient fondamentalement des jugements de la «grande presse».

Néanmoins, nous osons affirmer qu'un jugement combinant les côtés qualitatif et quantitatif sera le seul moyen de cerner la réalité; c'est d'ailleurs dans ce but que nous avons opté pour l'inclusion de toute source accessible. À part l'IZA, nous avons consulté la *Zeitungsausschnittssammlung* à Dortmund qui, avec le même compte rendu et une note sur la mort de Gabrielle Roy, confirme le diagnostic de l'IZA. Par la suite, nous avons communiqué avec les maisons d'édition concernées qui ont bien voulu mettre à notre disposition des comptes rendus de la presse locale; nous nous sommes adressée à des bibliothécaires; nous avons effectué des recherches sur le réseau *Internet* et nous avons également étudié les publications traitant de la réception de la littérature canadienne, notamment de la littérature franco-canadienne, dans les pays germanophones.

Si la présence d'une littérature se révèle dans la disponibilité de ses textes primaires (Klein, 1990), elle se traduit aussi dans la présence des auteurs dans le conscient du lecteur.

Où donc le lecteur germanophone peut-il rencontrer le nom de Gabrielle Roy? Quels sont les événements qui suscitent une allusion, une notice, un reportage? Quels sont les détails biographiques jugés dignes d'intérêt? Quelle est l'évaluation générale? Finalement, à part la personnalité de l'auteur, y a-t-il aussi des observations critiques concernant son écriture (Klein *et al.*, 1986)? Pour découvrir Gabrielle Roy, le lecteur germanophone a diverses sources à sa disposition: des articles qui lui sont entièrement consacrés («à part entière»), notamment des articles dans la presse, dans des revues ou des dictionnaires littéraires, en annexe à une traduction ou à une anthologie; des articles qui ne font que la mentionner en passant, principalement des articles de presse ou de dictionnaire visant cette fois-ci l'ensemble de la littérature franco-canadienne, ou bien des articles de presse qui commentent globalement une anthologie, etc. Dans les deux cas, il s'agit de ce qui a été désigné par «réception quotidienne» et de ce que nous pourrions qualifier de «réception semi-universitaire», les dictionnaires biographiques s'adressant à un public mixte, plus large que le public d'études littéraires à proprement parler. Les occasions de l'apparition du nom de Gabrielle Roy sont peu variées: si ce n'est pas la parution d'une traduction ou d'une anthologie contenant quelques-uns de ses textes, c'est sa mort en 1983 qui provoque le plus de réactions. Par contre, les articles sommaires ont tendance à paraître sans événement déclencheur précis; toutefois, ils répondent à des tendances générales, à des changements de l'image de la littérature canadienne auprès du public germanophone.

Parmi les articles «à part entière», il faut d'abord citer les articles lexicographiques dans les dictionnaires de littérature, tels que *Der Literatur Brockhaus* (1988), *BI Schriftstellerlexikon: Autoren aus aller Welt* (1988), *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur* (1989) et *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (1991), ce dernier ne traitant pas de l'écrivain, mais de deux de ses œuvres, *Bonheur d'occasion* et *Ces enfants de ma vie*. Réception certaine donc, mais pourtant pas acquise, car, à l'opposé des œuvres citées, le *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* (1978-1984) et même le *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* (1983-1995) ne mentionnent ni Gabrielle Roy ni la littérature franco-canadienne en général. On doit cependant constater que la présence de Gabrielle Roy dans ce domaine date de la fin des années quatre-vingt, qu'il s'agit donc d'une reconnaissance posthume. Des articles «à part entière» de style lexicographique

se trouvent aussi dans la plupart des anthologies de contes et de nouvelles du Canada (Arnold et Riedel, 1967; Riedel, 1976; El-Hassan et Militz, 1986; Friedrich et Riedel, 1986; Sabin, 1992; Herrmann, 1993). Par contre, les articles concernant sa mort se répartissent dans des journaux⁴ et des revues, comme par exemple *focus canada*, une publication de l'ambassade du Canada à Bonn⁵. À ce sujet, nous avons reçu quelques documents d'Ottawa: le communiqué de presse du 21 juillet 1983 et des articles divers sous la plume d'Astrid Holzamer. Deux articles, en fin de compte, dont le premier a déjà été cité, sont entièrement consacrés à *La route d'Altamont*; le second, datant de 1993 et exaltant la traduction du roman de 1970, prend comme point de départ le film de Claude Grenier, *Le vieillard et l'enfant*, réalisé en 1985 (Tomczak, 1993).

Parmi les articles qui ne font que mentionner Gabrielle Roy, citons les tours d'horizon de la littérature canadienne dans *Der Literatur Brockhaus*, *Kindlers Neues Literatur Lexikon* et *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur*, les préfaces ou postfaces des anthologies, les comptes rendus de celles-ci et des articles tout à fait récents comme celui d'une publication sur les relations entre le Canada et l'Allemagne (Sabin, 1995). Gabrielle Roy y figure comme auteur de premier ordre, mais souvent, à cause de la perspective globale et historique, elle est classée comme la grande vieille dame de la littérature franco-canadienne.

Quant aux données biographiques, la représentation de l'écrivain est d'une utilité certaine et en même temps assez cliché: date et lieu de naissance et de décès, le rôle des années manitobaines, l'Europe, son goût pour le théâtre et le journalisme. À cela s'ajoutent quasi automatiquement les prix qui lui ont été décernés, mais il règne un silence absolu sur la période de 1950 à sa mort. Parfois, la ville de Québec et le nom de son mari apparaissent; l'article paru dans *focus canada* reprend les informations officielles concernant le rôle du père; pour le reste, on a l'impression que la biographie de Gabrielle Roy s'épuise avec les années cinquante. Cependant, l'anthologie de Birgit Herrmann (1993) fait exception puisque les œuvres de Gabrielle Roy publiées de son vivant sont énumérées dans la présentation.

De même que le choix des données biographiques, les jugements portés sur l'écrivain dans la presse de langue allemande sont à l'unisson. Tout comme dans les informations

de presse envoyées par les Affaires extérieures, selon lesquelles Gabrielle Roy «est sans nul doute l'auteur canadien-français le plus lu au Canada et le plus connu à l'étranger»⁶, on souligne son rôle de classique à l'intérieur du Canada et sa renommée internationale. Cette acceptation générale se reflète, dit-on, dans les nombreuses traductions de son œuvre. Cependant, ces jugements de base se diversifient parfois; on voit en elle plus spécifiquement l'auteur qui a rompu l'immobilisme du roman franco-canadien de l'après-guerre et qui, tout en représentant la minorité francophone des Prairies, sert de chroniqueur à un Canada moderne qu'elle peuple d'artistes, d'immigrés, de chômeurs, d'Amérindiens, d'Inuit et de Métis, tous des déracinés à la recherche de nouvelles rives (Plocher, 1992). L'article «Gabrielle Roy» dans *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (Milletich, 1991) lance même un regard politique, qualifiant la romancière de conservatrice malgré ses efforts pour miner les traditions. On y affirme qu'elle serait imprégnée du libéralisme canadien, se distançant du cléricalisme tout autant que du nationalisme du Parti québécois. Mais loin de comporter une critique, ce jugement reste bienveillant; si Renate Moisan a pu constater que «Gabrielle Roy a reçu un accueil très favorable dans la presse de langue allemande et sans aucune note discordante» (Moisan, 1982, p. 24), cette observation vaut de même pour la critique de 1980 à 1995. On ne touche pas à Gabrielle Roy, on la louange.

Ces jugements de valeur nous amènent au domaine de l'écriture à proprement parler. Ce qui frappe d'abord, c'est l'insistance avec laquelle la critique revient sur *Bonheur d'occasion*, roman qui n'a même pas été traduit en allemand, bien que certaines publications plus récentes n'excluent plus tout à fait les autres œuvres. Cette préférence de *Bonheur d'occasion* a pour conséquence des louanges de son réalisme, parfois synonyme de «naturalisme» ou de «réalisme poétique». Les critiques y voient le premier roman social mettant fin à la tradition du roman du terroir et à la glorification de l'habitant. D'après eux, Roy serait l'avocate des petites gens souffrant des bouleversements de l'industrialisation.

C'est cette même argumentation qu'on retrouve dans les rares commentaires sur *Alexandre Chenevert*, qui conduisent d'ailleurs à un deuxième stéréotype de la critique allemande: le réalisme extérieur de Gabrielle Roy se doublerait d'un réalisme

intérieur ou psychologique, permettant l'analyse des sentiments à travers des non-dits, des silences, sans les tuer à force de mots. La motivation psychologique de l'action va de pair avec le refus d'effets bruyants, de coups de théâtre. En résulte un ton parfois nostalgique qui puise dans les richesses autobiographiques. De là, il n'y a qu'un pas pour arriver à l'humanisme de l'écrivain qui se reflète dans les relations de l'homme avec la nature et l'univers, jugements culminant en fin de compte dans les analyses enthousiastes de *La route d'Altamont*. Donc, malgré un préjugé assez prononcé en faveur de *Bonheur d'occasion* et malgré des «raccourcis» inévitables, la presse allemande ne contredit pas trop ce qu'une analyse plus approfondie de l'œuvre de Gabrielle Roy pourrait mettre au jour. Posons donc la question formulée plus haut, à savoir la disponibilité effective des textes primaires dans les pays germanophones.

En ce qui concerne les traductions intégrales, cette question a déjà été discutée par Walter Riedel (1980) et Renate Moisan (1982); les données n'ayant pas changé, nous renvoyons le lecteur au tableau 17. Si Renate Moisan en déduit que Gabrielle Roy est l'auteur «le plus traduit» en allemand, Walter Riedel, après avoir amplement résumé les trois romans et évalué les comptes rendus accessibles, conclut, d'après les traductions, que ces œuvres méritent une place dans la littérature mondiale; selon lui, la description des paysages et la profondeur de la réflexion existentielle de Gabrielle Roy étant les points forts, particulièrement fascinants pour le lecteur germanophone. Permettez-nous néanmoins d'ajouter quelques observations: tout comme pour la biographie de Gabrielle Roy, on a l'impression que la réception de son œuvre se limite plus ou moins aux années cinquante, le laps de temps entre la parution d'une œuvre et de sa traduction allemande étant de trois ans pour *La Petite Poule d'Eau* et de deux ans pour *Alexandre Chenevert*. Par contre, *La route d'Altamont* semble être le livre de Gabrielle Roy qui ait le plus formé le lecteur allemand contemporain; paru en 1966 et traduit en 1970, réédité en 1974 et toujours disponible sur le marché, il a fait l'objet d'un compte rendu enthousiaste en 1993. On ne s'étonne donc pas de lire dans la postface allemande d'Armin Arnold que *Die Straße nach Altamont* est le meilleur livre de Gabrielle Roy (Roy, 1970a); on ne s'étonnera pas non plus du fait que l'anthologie la plus récente de contes et de récits du Canada (Herrmann, 1993) reprend justement une partie de *La route d'Altamont*. La réception se limite donc surtout aux

années cinquante, mais avec un titre qui n'a pas perdu de son attrait depuis un quart de siècle.

TABLEAU 1

La Petite Poule d'Eau

(1953) *Das kleine Wasserhuhn* (traduction de Theodor Rocholl), München, Paul List, 236 p.

(1953) Zürich, Schweizer Druck- und Verlagshaus A. G., 236 p. [éd. spéciale pour *Neue Schweizer Bibliothek* (Buchclub)]

(1959) München, Paul List, 171 p. [réédition en livre de poche (List Bücher 122)]

(1959) Marmarlea, Marmarlea Book Sales Ltd, 171 p.

Alexandre Chenevert

(1956) *Gott geht weiter als wir Menschen* (traduction de Theodor Rocholl), München, Paul List, 278 p.

La route d'Altamont

(1970) *Die Straße nach Altamont* (traduction de Renate Benson), Zürich, Manesse Bibliothek der Weltliteratur, 335 p.

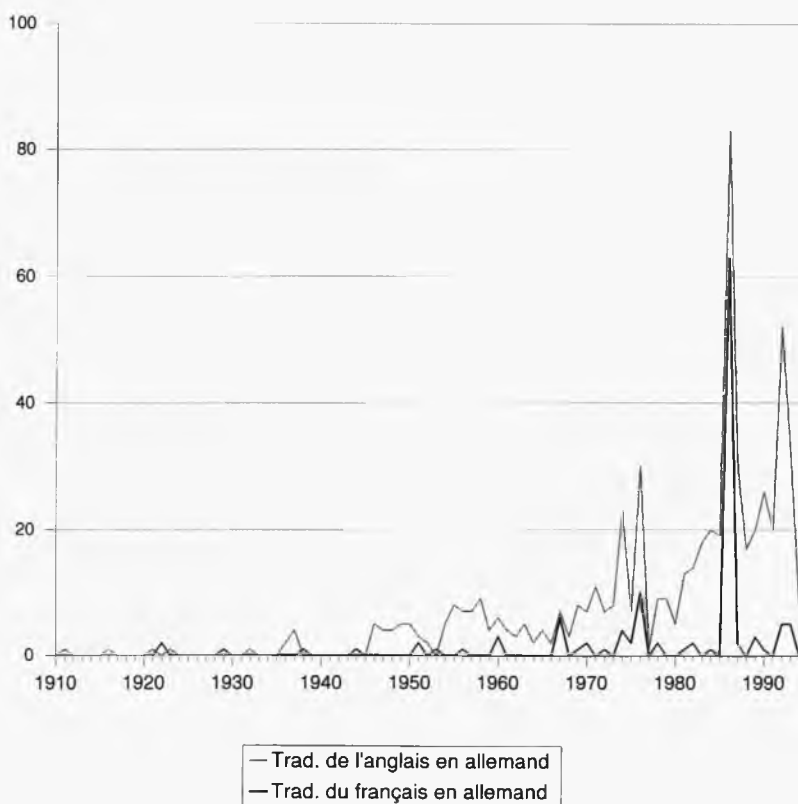
(1974) seconde édition

Pour évaluer tout cela, regardons la figure 1 basée sur les données collectionnées par Walter Riedel (1986), Hanspeter Plocher (1989) et Astrid Holzamer (1994), ainsi que sur les traductions de Michael Mundhenk en 1986⁸.

Si, après les maigres débuts d'avant-guerre, on constate un premier éveil du marché allemand en 1946 et un deuxième au milieu des années cinquante, ces données ont surtout rapport avec la traduction d'ouvrages anglophones, le plus souvent des romans d'aventures. Ce n'est qu'en 1951 et en 1953 qu'on se tourne sérieusement vers des textes francophones, avec Louis Hémon et Gabrielle Roy. Après une période assez stable, on assiste ensuite à une éclosion de traductions de l'anglais au milieu des années soixante-dix, suivie d'une retombée, puis d'une croissance constante jusqu'en 1985 et finalement de deux points culminants en 1986 et 1992-1993. Ceux-ci convergent très clairement avec la parution d'anthologies et de l'édition spéciale de *die horen* en 1986 et se trouvent renforcés par les traductions d'auteurs de *bestsellers* comme Arthur Hailey. Les traductions d'ouvrages francophones, par contre, tout en connaissant les mêmes apogées, se limitent à des manifestations éparses, trop peu nombreuses, mais de grande qualité littéraire. On peut

toutefois se demander pourquoi *Bonheur d'occasion* ne fait pas partie du «premier éveil» des années quarante, étant donné que ce roman de Gabrielle Roy sert de repère préféré aux critiques allemands et que, depuis 1947, il a été traduit dans une dizaine de langues (P. Daviau, 1993). En consultant la bibliographie de Pierrette Daviau, on constate que l'allemand est, dans le cas de Gabrielle Roy, la langue de traduction la plus recherchée après l'anglais (tableau 1). À l'exception de *Bonheur d'occasion* et mises à part justement les traductions allemandes, les livres de Gabrielle Roy n'ont été traduits qu'en anglais. *Rue Deschambault*, avec une traduction anglaise et italienne en 1957, ne change pas ce constat de fond. Une troisième remarque permet enfin de nuancer l'image.

FIGURE 1
LES OUVRAGES TRADUITS EN ALLEMAND



Si le tableau 2 note chronologiquement les titres primaires et leur traduction allemande, il en ressort une réception beaucoup plus vaste que le tableau des traductions intégrales ne le suggère, réception qui, malgré des lacunes, couvre la période de 1950 à 1970. Les œuvres des années soixante-dix restent plus ou moins sans traduction, *Ces enfants de ma vie* suscitant au moins un article très équilibré dans *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (Milletich, 1991). De même, le lecteur allemand doit se passer des textes pour enfants, des écrits de *Fragiles lumières de la terre* et des œuvres posthumes, notamment de *La détresse et l'enchantement*.

TABLEAU 2

<i>La Petite Poule d'Eau</i> (1950)
(1953) <i>Das kleine Wasserhuhn</i> (réédition en 1959)
<i>Alexandre Chenevert</i> (1954)
(1956) <i>Gott geht weiter als wir Menschen</i>
<i>Rue Deschambault</i> («Pour empêcher un mariage») (1955)
(1967) «Um eine Heirat zu verhindern» (Arnold et Riedel, 1967)
(réédition en 1986)
<i>Rue Deschambault</i> («Wilhelm») (1955)
(1976) «Wilhelm» (Riedel, 1976)
(1992) «Wilhelm» (Sabin, 1992)
<i>La montagne secrète</i> (1961)
(1986) «Das geheimnisvolle Gebirge» (Friedrich et Riedel, 1986)
<i>La route d'Altamont</i> (1966)
(1970) <i>Die Straße nach Altamont</i> (réédition en 1974)
<i>La route d'Altamont</i> («La route d'Altamont») (1966)
(1993) «Die Straße nach Altamont» (Herrmann, 1993)
<i>Un jardin au bout du monde</i> («Un vagabond frappe à notre porte») (1975)
(1986) «Ein Vagabund klopft an unsere Tür»
(El-Hassan et Militz, 1986) (réédition en 1990)
<i>De quoi t'ennuies-tu, Éveline?</i> («Ély! Ély! Ély!») (1983)
(1986) «Ely! Ely! Ely!» (Friedrich et Riedel, 1986)

En outre, un coup d'œil sur les soi-disant «extraits» révèle un certain conservatisme du côté des éditeurs de l'ex-RFA par rapport à ceux de l'ex-RDA. Ce conservatisme se fait sentir particulièrement dans les anthologies de contes et de nouvelles à proprement parler tandis qu'il est absent de l'édition spéciale de *die horen* de 1986, qui – mise à part l'erreur de présenter des textes de Gabrielle Roy et de Marie-Claire Blais qui ne leur appartiennent pas⁹ – publie une vingtaine d'extraits très courts d'auteurs franco-canadiens contemporains représentant tous les genres littéraires¹⁰. Mais revenons aux anthologies.

L'anthologie parue chez Erdmann (Riedel, 1976), par exemple, tire son extrait de *Rue Deschambault* tout comme celle parue chez Manesse en Suisse (Arnold et Riedel, 1967). Le texte d'Erdmann est en plus repris dans l'anthologie du Fischer Verlag d'après la *Wende*¹¹ (Sabin, 1992). L'anthologie du *Deutscher Taschenbuchverlag* (Herrmann, 1993), publiée après la *Wende*, est également conservatrice dans le sens qu'elle reprend une partie de *La route d'Altamont*, même si cette reprise paraît particulièrement justifiée. Seules les anthologies parues en RDA chez *Volk und Welt* (El-Hassan et Militz 1986, avec une réédition 1990) et *St. Benno-Verlag* (Friedrich et Riedel, 1986) proposent des accents nouveaux en présentant au lecteur allemand «Das geheimnisvolle Gebirge», «Ein Vagabund klopft an unsere Tür» et «Ely! Ely! Ely!». Cela devient plus évident encore si l'on en croit le responsable de l'anthologie *Die weite Reise*, parue chez *Volk und Welt* en 1974; il déplore le fait qu'il n'a pas pu obtenir la permission de publier «Les satellites», nouvelle inuit provenant de *La rivière sans repos* (Roy, 1970b), traduite justement par «Die weite Reise» (Bartsch, 1976).

Les anthologies ayant été commentées en détail par Walter Riedel (1980)¹², nous nous limiterons par la suite à celles d'après 1980. Pourtant, le tableau 3 ne fournit pas seulement une vue d'ensemble mais permet aussi de mieux discerner la place réservée à Gabrielle Roy: avec Yves Thériault, elle se classe au premier rang avec sept nouvelles; viennent ensuite Anne Hébert avec cinq et Roger Lemelin avec quatre. Mais si Gabrielle Roy est quasi omniprésente dans les anthologies, le classement des auteurs en fonction de leur date de naissance indique clairement qu'elle appartient à la première génération, celle des «classiques».

TABLEAU 3

	Arnold et Riedel (1967)	Bartsch (1976)	Riedel (1976)	El-Hassan et Miltz (1986)	Friedrich et Riedel (1986)	Sabin (1992)	Herrmann (1993)
Laberge, Albert							
Bugnet, Georges			X		X		
Ringuet					X		
Hertel, François			X				
Roy, Gabrielle	X		X	X	XX	X	X
Faillie, Armand		X					
Martin, Claire	XX	X	X	X	X	X	
Thériault, Yves	XX	X	X			X	X
Hébert, Anne	X	X					
Naubert, Yvette		X		X	X	X	
Lemelin, Roger	X						
Bessette, Gérard	X			X	X		
Ferron, Jacques				X			
Ferron, Madeleine			X	X	X		
Roussel, Paul							
Thério, André				X			
Vigneault, Gilles			X				
Fournier, Roger			X				
Maheux-Forcier, Louise							X
Jasmin, Claude				X			
Archambault, Gilles				X			
Carrier, Roch			XX		X		
Berthiaume, André				X			
Blais, Marie-Claire				X			X
Major, André				X			
Jacob, Suzanne				X			
Brulotte, Gaétan				X			
Thériault, Marie José				X			
Béil, Michel				X			

Si l'anthologie dirigée par Walter Riedel (1976) paraît assez équilibrée entre «l'ancien» et «le moderne», celle d'El-Hassan et Militz (1986) penche nettement vers la modernité. Par «contemporain», Helga Militz comprend des textes publiés après 1960, fait signalé avec éloge par tous les critiques, sauf Marianne Müller (1988) qui déplore l'exclusion de textes postmodernes et d'auteurs immigrés. Or, la diffusion de textes contemporains et d'auteurs peu connus fut justement le but déclaré de la collection *Erkundungen*, extrêmement populaire en RDA, se vantant souvent de plusieurs tirages malgré le manque de papier. On voit par là que l'internationalisme proclamé par la RDA ne fut pas un mot vide de sens, tandis que le marché du livre de l'Ouest, après avoir compensé les lacunes les plus grandes, ne brille pas par son esprit d'innovation. En outre, El-Hassan et Militz (1986) font œuvre de pionnières dans le sens que, pour la première fois, la relation entre textes franco-canadiens et anglo-canadiens est renversée: quatorze nouvelles traduites du français et douze traduites de l'anglais, c'est un bilan révolutionnaire, remarqué même par les critiques au Canada (D.-M. Daviau, 1987)¹³. Quant à Gabrielle Roy, Helga Militz confirme qu'à part le récit choisi, «Un jardin au bout du monde», tiré du recueil éponyme (Roy, 1975), a failli être inséré dans l'anthologie. Donc, sans vouloir insister davantage, l'anthologie *Erkundungen: 26 kanadische Erzähler* (El-Hassan et Militz, 1986) marque un grand pas dans la découverte des littératures canadiennes sinon par le lecteur germanophone, au moins par le lecteur de la RDA.

Gute Wanderschaft, mein Bruder (Friedrich et Riedel, 1986), publié à Leipzig la même année que *Erkundungen*, revient aux proportions ethniques connues: des trente textes, neuf proviennent d'auteurs franco-canadiens, quatre d'auteurs d'origine allemande et un d'un écrivain autochtone. Bien que, selon Gottfried Friedrich, les textes aient été écrits pendant les dernières vingt années, le livre n'atteint pas le même degré d'actualité ni la même densité de présentation dans la postface que *Erkundungen*. Les multiples facettes de l'inquiétude si parfaitement illustrées, dans cette dernière anthologie, par des récits comme «Un vagabond frappe à notre porte» cèdent à une thématique religieuse dans le volume de Friedrich et Riedel. En ce qui concerne Gabrielle Roy, par contre, les auteurs apportent des accents nouveaux: un Inuk, un peintre et un prêtre à la recherche de leur vérité, les trois émerveillés l'un devant l'autre

(«Das geheimnisvolle Gebirge»), et une jeune fille qui traverse en train le pays des Huttérites («Ely! Ely! Ely!») peupleront désormais l'imaginaire du lecteur germanophone.

Kanada erzählt (Sabin, 1992), par contre, avec Gabrielle Roy, Anne Hébert, Yves Thériault et Roger Lemelin, opte pour les grands classiques de la littérature franco-canadienne. Stefana Sabin reprend «Wilhelm» de l'édition Erdmann (Riedel, 1976), tandis que les treize récits traduits de l'anglais cherchent une diversité plus grande et un ton plus moderne. *Frauen in Kanada* (Herrmann, 1993), en fin de compte, classe Gabrielle Roy dans la lignée des écrivains de 1836 à nos jours, écrivains d'origines ethniques très variées. Des vingt-trois textes, quatre proviennent d'auteurs franco-canadiens, dont ceux de Marie-Claire Blais et de Louise Maheux-Forcier, qui marquent le pas vers la modernité. Le très subtil extrait de *La route d'Altamont* se retrouve ici dans le contexte du mouvement des femmes excellemment documenté dans la postface.

Toutes ces nuances apportées à notre analyse ne font pourtant pas disparaître les grandes lignes de la réception de l'œuvre de Gabrielle Roy. Si sa biographie semble sombrer dans l'oubli à partir des années cinquante, si les traductions de ses romans se concentrent sur les années soixante, les extraits de romans en traduction couvrent toute la période de 1950 à 1970 et sont repris dans des éditions ultérieures. Aux yeux de la critique de langue allemande, *Die Straße nach Altamont* est considéré comme un grand chef-d'œuvre, ce qui se reflète dans des commentaires de presse et une reprise partielle tout à fait récents. Parmi les anthologies, celles des années quatre-vingt éditées en RDA paraissent particulièrement innovatrices – tout comme l'édition de 1986 de la revue littéraire *die horen* en RFA –, contribuant ainsi à une représentation plus juste de Gabrielle Roy dans les pays germanophones. Dans l'ensemble, l'allemand reste la langue de prédilection de la traduction, et c'est à la fin des années quatre-vingt que le nom de Gabrielle Roy fait son entrée définitive dans les grands dictionnaires littéraires de langue allemande¹⁴.

En conclusion, situons Gabrielle Roy dans un contexte plus large, celui de la réception de la littérature canadienne en tant que telle. Stefana Sabin a-t-elle raison lorsqu'elle écrit : «Die kanadische Literatur auf dem deutschen Büchermarkt ist reine

Erzählliteratur. Englischsprachig, realistisch und gegenwarts-bezogen» (Sabin, 1995, p. 224)¹⁵? En ce qui concerne l'anglais, Stefana Sabin touche un point névralgique: le Canada a en effet trop souvent été assimilé aux États-Unis et a trop longtemps hésité à s'en libérer. Le retour sur soi des années cinquante, avec une renaissance des lettres et de la littérature, a mis du temps pour être perçu de l'extérieur et faire naître la réflexion sur le pays et sa spécificité culturelle. Des articles dans la presse allemande des années quatre-vingt retracent ce chemin¹⁶. Mais c'est justement cette vision d'une Amérique du Nord anglaise et états-unienne qui a consolidé le cliché d'un Canada unilingue anglophone, dont sont absentes la minorité franco-canadienne et les autres minorités, et qui fait que l'étude de la littérature canadienne s'insère tout d'abord dans le cadre des *North American Studies* et des *New English Literatures* qui, à partir des années quatre-vingt, ont pris de l'importance en Allemagne. Elle se fait remarquer par sa grande productivité reflétée dans le graphique des traductions, mais aussi dans les données bibliographiques de Günther Grünsteudel (1993) qui énumère 445 publications sur la langue et la littérature anglo-canadiennes par rapport à 148 publications sur la langue et la littérature franco-canadiennes. La prédominance de la littérature anglo-canadienne semble donc être très manifeste. Évidemment, ce tiers des publications universitaires n'est pas quantité négligeable. Les études de la littérature franco-canadienne semblent donc récupérer le retard, même si les traductions intégrales (annexe 1) restent trop peu nombreuses, et ce, pour diverses raisons.

D'abord, il faut souligner le fait que, pour admettre le concept de la francophonie, la France a traversé un chemin plus long et plus pénible que ne l'a fait le Royaume-Uni pour le Commonwealth, le «centre» ayant trop longtemps dominé la «périphérie», éclipsant ou annexant ses productions littéraires. Or, nous assistons aujourd'hui à une transformation profonde de la politique culturelle de la France, transformation qui donne de plus en plus d'espace aux littératures en dehors de l'Hexagone. Ensuite, on constate que les vagues d'enthousiasme des pays germanophones pour les philosophes et les auteurs français de l'après-guerre, pour leurs modèles de pensée et leurs expériences formelles, se sont calmées. On assiste même, depuis 1968, à une certaine indifférence envers des phénomènes culturels de provenance française, indifférence qui touche de près

toute production en français (Sabin, 1995). Comme le constatent Bernd Kortländer et Fritz Nies (1986), le nombre de traductions du français en allemand a baissé d'un tiers entre 1964 et 1976, et ce mouvement à la baisse continue (Plocher, 1989). On ne peut pas nier non plus que ce n'est qu'avec la Révolution tranquille des années soixante que les romanistes des pays germanophones prennent conscience des réalités québécoises et commencent à s'intéresser aux manifestations culturelles franco-canadiennes. Et, en dernier lieu, la littérature franco-canadienne d'après 1970 se caractérise beaucoup plus que celle du Canada anglais par des expériences avant-gardistes, élitaires, hermétiques même, peu aptes à la traduction.

Les étiquettes «réaliste» et «se référant à l'actualité» attribuées à la littérature canadienne par Stefana Sabin, ne sont donc pas valables pour la littérature franco-canadienne: si les œuvres traduites en allemand paraissent réalistes, elles ne se réfèrent pas à l'actualité et, si elles reflètent le présent, elles évitent l'écriture réaliste. Nicole Brossard l'illustre dans le domaine de la traduction; Hubert Aquin dans celui de l'analyse universitaire¹⁷.

Pour terminer, permettez-nous d'apporter une dernière correction à l'image de la littérature franco-canadienne en traduction allemande. Si Walter Riedel (1979) a raison de déplorer le manque de traductions en poésie – à l'exception près des traductions dans *die horen* –, il est faux qu'«il n'existe aucune traduction de pièce de théâtre québécoise» (Moisan, 1982, p. 28), opinion partagée par plusieurs canadianistes (Riedel, 1980; Sabin, 1995; Nischik, 1985). Au contraire, à partir de 1981 et à l'exception près de Nicole Brossard, on ne traduit que des pièces de théâtre, rendant hommage par là à une facette vivante et très caractéristique de la littérature franco-canadienne. En ce qui concerne Michel Tremblay, Hanspeter Plocher n'agit pas seulement en tant que traducteur, mais aussi en régisseur, lorsqu'il met en scène, avec le groupe de théâtre de la *Universität Augsburg*, les pièces de Tremblay. Mais la montée du théâtre s'exprime aussi dans l'accueil enthousiaste fait au Théâtre du Soleil lors de sa tournée en Allemagne en 1995 et dans le fait que l'IZA, qui dispose d'un seul compte rendu sur Gabrielle Roy, en compte vingt-sept pour Robert Lepage.

Donc, dans les pays germanophones, nous constatons que les accents de la réception se déplacent, mais ce déplacement se

fait autour de textes «classiques» d'auteurs comme Gabrielle Roy.

NOTES

1. Pour être plus exact, l'IZA – outre la «grande» presse de portée non régionale – est aussi spécialisé dans la presse locale de l'Autriche, tout comme le *Dortmunder Zeitungsausschnittsammlung* l'est pour l'Allemagne du Nord. Cela est d'autant plus intéressant que les résultats de notre recherche n'en sont pas modifiés.
2. Nous tenons à remercier Helga Militz pour les comptes rendus et les informations qu'elle a bien voulu mettre à notre disposition.
3. Walter Riedel (1980) constate le même phénomène pour la littérature canadienne en général; il cite des articles de presse sur Gabrielle Roy qui ne nous ont pas été accessibles.
4. *Saarbrücker Zeitung*, 15 juillet 1983; *Westfälische Rundschau*, 15 juillet 1983.
5. «Gabrielle Roy. 22. März 1909 – 13. Juli 1983», *focus canada*, n° 27, p. 14.
6. Prisca NICOLAS «L'héritage littéraire de Gabrielle Roy», Ottawa, Affaires extérieures, 16 août 1983.
7. Outre Walter Riedel et Renate Moisan, les renseignements obtenus auprès des éditeurs, ainsi que la bibliographie très complète de Pierrette Daviau (1993), ont été utilisés.
8. Michael Mundhenk a choisi et traduit les textes parus dans *die horen* (1986). Le graphique n'a qu'une valeur approximative, puisque A. Holzamer, M. Mundhenk et W. Riedel incluent des livres pour enfants et pour la jeunesse, des livres illustrés, des essais ainsi que toutes les éditions d'une même traduction. En plus, la représentation des titres traduits de l'anglais reste ambivalente, car elle comprend des écrivains d'origine autochtone dont les œuvres ont d'abord paru en anglais.
9. Le texte «Der Hüter des Horizonts», traduit par M. Mundhenk et publié dans *die horen* (1986), n'est pas un texte de Gabrielle Roy; il est tiré de *Liberté* (1983), un volume de pastiches littéraires. Nous remercions François Ricard pour cette information.
10. H. Aquin, V.-L. Beaulieu, L. Bersianik, G. Bessette, M.-C. Blais, P.-É. Borduas, N. Brossard, R. Carrier, L. Francœur, M. Garneau, C. Gauvreau, J. Godbout, P. Haeck, M. Lalonde, G. Miron, Y. Thériault, M. Tremblay et G. Vigneault.
11. Ce terme fait référence à la réunification des deux Allemagnes.
12. Anthologies de textes anglo-canadiens en traduction: Uthe-Spencker (1969); El-Hassan (1992). Anthologies en anglais disponibles sur le marché allemand: Riedel (1969); Weber (1971); Nischik (1983); K. P. Müller (1990); Nischik (1994) (avec deux

- nouvelles de Gilles Vigneault et de Roch Carrier traduites en anglais).
13. Ces détails ont gracieusement été mis à notre disposition par Helga Militz.
 14. Partant de ces derniers, permettez-nous un *post-scriptum* quant à la réception strictement «universitaire» de Gabrielle Roy. De 1900 à 1992, Günther Grünsteudel (1993) cite 148 titres dans la section «Frankokanadische Sprache und Literatur», dont quatre sont dédiés à Anne Hébert et à Hubert Aquin, trois à Antonine Maillet et Michel Tremblay et deux à Réjean Ducharme. Gabrielle Roy figure parmi ceux qui ont été l'objet d'une seule étude, à savoir Nicole Brossard, Laure Conan, Alain Grandbois, Roger Léveillé, Émile Nelligan, Ringuet, France Théoret et Yves Thériault. Cette étude date de 1984. Parmi les mémoires, un seul titre de 1995 se réfère à Gabrielle Roy, tandis que Grünsteudel note un nombre particulièrement grand d'articles lexicographiques. En ce qui concerne Gabrielle Roy et le réseau *Internet*, les résultats ont été insignifiants pour l'Autriche et pour la Suisse, tandis qu'en Allemagne, au moins les centres d'études canadiennes à Marburg et à Trier ont fourni des données satisfaisantes. Les réseaux des bibliothèques universitaires en Bayern et en Nordrhein-Westfalen, deux provinces représentatives, donnent respectivement cinquante et dix-huit titres de textes primaires, vingt-et-un et onze titres d'études dites «secondaires». On y retrouve un grand nombre de traductions en anglais et un seul titre en allemand, *Die StraÙe nach Altamont*.
 15. «La littérature canadienne sur le marché allemand est une littérature purement narrative. Anglophone, réaliste et contemporaine». (Notre traduction)
 16. Rudolf BADER (1981) «Das Eigene finden. Kultureller Nationalismus in den neuen englischen Literaturen», *Neue Zürcher Zeitung*, 26 juin; Waldemar ZACHARASIEWICZ (1984) «Auf dem Weg zur eigenen Identität: Zur Situation der anglo-kanadischen Literatur heute», *Die Presse*, 26 / 27 mai; Susanne BACH (1994) «Wirklich keiner da? Über Kanadas Literatur», *Stuttgarter Zeitung*, 19 mars. Voir aussi Grünsteudel (1993), Nischik (1985, 1986) et Riedel (1978, 1980).
 17. Voir note 14. Hanspeter Plocher confirme cette observation en constatant que les romans franco-canadiens traduits en allemand depuis la Seconde Guerre mondiale «haben jegliche Innovationsscheu abgelegt» [«ne craignent plus l'innovation» (notre traduction)] (Plocher, 1989, p. 66).

BIBLIOGRAPHIE

ARNOLD, Armin et RIEDEL, Walter (dir.) (1967) *Kanadische Erzähler der Gegenwart*, Zürich, Manesse, 411 p.

- BARTSCH, Ernst (dir.) (1976) *Die weite Reise: Kanadische Erzählungen und Kurzgeschichten*, Berlin, Volk und Welt, 416 p.
- DAVIAU, Diane-Monique (1987) «Une anthologie d'auteurs canadiens traduits en allemand», *Les lettres québécoises*, vol. 46, p. 72-73.
- 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.
- EL-HASSAN, Karla (dir.) (1992) *Kolumbus und die Riesendame*, s. l., atv.
- EL-HASSAN, Karla et MILITZ, Helga (dir.) (1986) *Erkundungen: 26 kanadische Erzähler*, Berlin, Volk und Welt, 347 p.
- FRIEDRICH, Gottfried et RIEDEL, Walter (dir.) (1986) *Gute Wanderschaft, mein Bruder: Eine kanadische Anthologie*, Leipzig, St. Benno-Verlag, 339 p.
- GRÜNSTEUDEL, Günther (dir.) (1993) *Canadiana-Bibliographie: Veröffentlichungen deutschsprachiger Kanadisten*, Bochum, Brockmeyer, 312 p.
- HERRMANN, Birgit (dir.) (1993) *Frauen in Kanada: Erzählungen und Gedichte*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 295 p.
- HOLZAMER, Astrid (dir.) (1994) *Kanadische Autoren in deutscher Übersetzung*, Bonn, Kanadische Botschaft, 80 p.
- ISER, Wolfgang (1985) *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 405 p.
- JAUSS, Hans R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p.
- KLEIN, Michael (1990) «Zur Präsenz der Literatur der Bukowina im westlichen deutschsprachigen Literaturbetrieb», dans GOLTSCHNIGG, Dietmar et SCHWOB, Anton (dir.) *Die Bukowina: Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*, Tübingen, Francke, p. 429-442.
- (sous presse) «"Österreichische Literatur von außen": Personalbibliographie zur Rezeption der österreichischen Literatur in deutschen und schweizerischen Tages- und Wochenzeitungen, 1975-1994», dans DAVIAU, Donald G. et ARLT, Herbert (dir.) *Geschichte der österreichischen Literatur* (tome II/ 3), St. Ingbert.
- KLEIN, Michael et al. (1986) «Untersuchung zur Rezeption der jugoslawischen Literaturen in ausgewählten deutschsprachigen Tages- und Wochenzeitungen: Untersuchungszeitraum 1966-1982», dans HOLZNER, Johann et WIESMÜLLER, Wolfgang (dir.) *Jugoslawien-Österreich: Literarische Nachbarschaft*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft, p. 145-217.

- KORTLÄNDER, Bernd et NIES, Fritz (1986) *Französische Literatur in deutscher Sprache: Eine kritische Bilanz*, Düsseldorf, 177 p.
- MANDER, Gertrud (1971) «Melancholisches Kanada, Gabrielle Roy: "Die Straße nach Altamont"», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 janvier.
- MILLETICH, Maria (1991) «Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, *Ces enfants de ma vie*», *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (vol. 14), München, Kindler, p. 408-410.
- MOISAN, Renate (1982) «L'accueil réservé à la littérature québécoise dans les pays de langue allemande», dans *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Ottawa, Leméac, p. 23-32.
- MÜLLER, Klaus Peter (dir.) (1990) *Contemporary Canadian Short Stories*, Stuttgart, Reclam, 186 p.
- MÜLLER, Marianne (1988) «Erkundungen», *Weimarer Beiträge*, vol. 34, n° 7, p. 1195-1203.
- NISCHIK, Reingard M. (1983) *Short Short Stories: An Anthology*, Paderborn, Schöningh, 143 p.
- _____ (1985) «New Horizons: Canadian Literature in Europe», dans KROETSCH, Robert et NISCHIK, Reingard M. (dir.) *Gaining Ground: European Critics on Canadian Literature*, Edmonton, NeWest Press, p. 249-276.
- _____ (1986) «Kanadische Literatur in Deutschland», *die horen*, vol. 141 (*Kanada – ein Land in der Schwebe*), p. 197-200.
- NISCHIK, Reingard M. (dir.) (1994) *American and Canadian Short Short Stories*, Paderborn, Schöningh, 166 p.
- PLOCHER, Hanspeter (1989) «Français, franco-canadien, québécois, joual?: Zur Rezeption der frankokanadischen Literatur in Deutschland», *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien*, vol. 9, n° 1, p. 61-72.
- _____ (1992) «Die frankokanadische Literatur», *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (vol. 20), München, Kindler, p. 304-309.
- RIEDEL, Walter (1978) «Kanadische Kurzprosa in deutscher Übersetzung», *Deutschkanadisches Jahrbuch*, n° 4, p. 205-214.
- _____ (1979) «Kanadische Lyrik in deutscher Übersetzung», *Deutschkanadisches Jahrbuch*, n° 5, p. 137-142.
- _____ (1980) *Das literarische Kanadabild: Eine Studie zur Rezeption kanadischer Literatur in deutscher Übersetzung*, Bonn, Bouvier, 140 p.
- _____ (1986) «Bibliographie kanadischer Literatur: 1945-1985», *die horen*, vol. 141 (*Kanada – ein Land in der Schwebe*), p. 201-209.
- RIEDEL, Walter (dir.) (1969) *Modern Canadian Short Stories*, München, Hueber, 116 p.

- _____ (1976) *Moderne Erzähler der Welt: Kanada*, Tübingen, Erdmann, 416 p.
- ROY, Gabrielle (1970a) *Die Straße nach Altamont*, Zürich, Manesse, 340 p.
- _____ (1970b) *La rivière sans repos*, Montréal, Beauchemin, 315 p.
- _____ (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 217 p.
- SABIN, Stefana (dir.) (1992) *Kanada erzählt: 17 Erzählungen*, Frankfurt, Fischer Verlag, 272 p.
- _____ (1995) «Im Zeichen des Ahornblatts: Zur Rezeption kanadischer Literatur in Deutschland», *Zeitschrift für Kulturaustausch*, vol. 45, n° 2, p. 222-224.
- TOMCZAK, Rüdiger (1993) «Ein Roman. Gabrielle Roy: *Die Straße nach Altamont*», *Filmwärts*, vol. 27, n° 3, n. p.
- UTHE-SPENCKER, Angela (dir.) (1969) *Stories from Canada: Erzählungen aus Kanada*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 141 p.
- WEBER, Alfons (dir.) (1971) *Canadian Short Stories*, Paderborn, Schöningh, 78 p.
- WENDEROTH, Horst (1990) «Mäkeleien nach der Vereinigung: Esches Heine und Kanadisches in "Ostberlin"», *Neue Zürcher Zeitung*, n° 242, 19 octobre.

ANNEXE 1

(1922) Hémon, Louis	<i>Maria Chapdelaine</i> (réédité en 1938, 1951 et 1960)
(1929) Constantin-Weyer, Maurice	<i>Ein Blick zurück und dann...</i>
(1929) Constantin-Weyer, Maurice	<i>Kanadische Nacht</i>
(1940) Ringuet	<i>Dreißig Morgen Land</i>
(1944) Constantin-Weyer, Maurice	<i>Der Herr der Straße</i>
(1953) Roy, Gabrielle	<i>Das kleine Wasserhuhn</i>
(1956) Roy, Gabrielle	<i>Gott geht weiter als wir Menschen</i>
(1960) Thériault, Yves	<i>Agaguk</i>
(1970) Roy, Gabrielle	<i>Die Straße nach Altamont</i>
(1970) Blais, Marie-Claire	<i>Schwarzer Winter</i>
(1972) Hébert, Anne	<i>Kamouraska</i>
(1976) Phelps, Anthony	<i>Denn wiederkehren wird Unendlichkeit</i>
(1981) Garneau, Michel	<i>Emily wird nie wieder von der Anemone gepflückt werden</i>
(1987) Tremblay, Michel	<i>Die Schwesterherzchen</i>
(1989) Brossard, Nicole	<i>Die malvefarbene Wüste</i>
(1990) Tremblay, Michel	<i>Hosanna</i>
(1990) Barbeau, Jean	<i>Verfluchte Schweinerei</i> (Wenderoth, 1990)
(1993) Tremblay, Michel	<i>Requiem für Mama</i>

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. 565-574

Gabrielle Roy et ses deux «sœurs»: Marie-Claire Blais et Anne Hébert

FRANÇOIS GALLAYS
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario)

On le sait, il est des événements qui revêtent pour les peuples une importance telle qu'ils déposent des traces dans tous les domaines d'activité et exercent une influence longtemps après qu'ils ont eu lieu. Sans nul doute, la Seconde Guerre mondiale a été l'un de ces événements pour le Québec qui, malgré les distances le séparant des théâtres majeurs du conflit, en a subi l'influence. Par exemple, si l'économie de guerre, adoptée par le gouvernement du Canada, mit fin à la Grande Dépression amorcée en 1929 et fut la cause d'une accélération de l'industrialisation de Montréal, elle joua aussi un rôle marquant dans l'affranchissement de la femme québécoise vers qui, les hommes étant partis au front, l'industrie dut se tourner pour satisfaire à son immense besoin de main-d'œuvre. Arrachées à leurs traditionnelles tâches ménagères, beaucoup de ces femmes, après avoir goûté à la liberté et à l'autonomie que leur procurait le travail à l'usine et au bureau, ne voulurent pas retourner à leurs chaudrons. Les hommes aussi furent touchés par la guerre. Beaucoup d'entre eux ne purent plus accepter la vision du monde qu'on leur proposait à leur retour au pays.

Bref, la Seconde Guerre mondiale a été, pour la population du Québec, un épisode majeur dans son histoire.

Suite à la constatation que trois grandes romancières, Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais et Anne Hébert, avaient publié, à des intervalles de vingt et dix ans (1945, 1965, 1975), un roman dont l'action coïncide avec le temps de la Seconde Guerre mondiale, nous avons pensé qu'une aussi forte convergence ne pouvait pas ne pas être significative. C'est ce que nous avons voulu vérifier.

Chacun de ces trois romans construit son univers autour de représentants de deux générations, de femmes surtout: *Bonheur d'occasion*: Rose-Anna Lacasse et sa fille, Florentine; *Une saison dans la vie d'Emmanuel*: Grand-Mère Antoinette et sa petite fille, Héloïse; *Les enfants du sabbat*: sœur Julie de la Trinité et ses parents, Adélarde et Philomène, dite la Gogluc. Ces rapports entre générations méritent qu'on s'y arrête.

Les deux femmes dans le roman de Gabrielle Roy sont construites sur des oppositions profondes, à commencer par l'attitude de la narratrice¹. Autant la narratrice affiche envers le personnage de Rose-Anna une grande sollicitude et une constante et profonde compréhension, autant elle ne manque pas une occasion de présenter Florence sous un mauvais jour. Aussi, alors que le tableau de l'extrême indigence dans laquelle se débat Rose-Anna, sa souffrance, ses angoisses suscitent chez le lecteur un sentiment d'intense pitié et de commisération, le portrait que compose l'auteur de Florentine encourage tout le long du roman la formulation de jugements négatifs².

Très tôt, au chapitre VI précisément, dans une mise en scène développée avec *maestria*, maniant une ironie féroce et assassine, la narratrice livre la jeune fille en pâture à ses lecteurs en la présentant comme une pauvre jeune femme superficielle, narcissique à l'excès, chez qui le simulacre (son rouge à lèvres, son poudrier, la glace dans laquelle elle se mire sans cesse) masque, mais simultanément exhibe, le vide de son esprit et sa misère morale:

À ce moment et à sa gêne profonde, il [Jean Lévesque] s'aperçut que Florentine fouillait dans son sac et sortait, pièce après pièce, tout son attirail de beauté. Entre la coutellerie et les verres luisaient le bâton de rouge, le poudrier et même un peigne.

– Pas ici, dit-il, humilié en regardant de côté avec la peur qu'on les observât des tables voisines. Là.

Il indiquait une tenture épaisse au-dessus de laquelle se détachaient des lettres en lumière douce.

– Ah bon!

Avec un sourire défiant, ironique, comme si elle trouvait la gêne du jeune homme tout à fait déplacée, elle remit toutes ses affaires en vrac et se dirigea vers le fond du restaurant.

Il éprouva du dépit, lorsqu'il la vit revenir, les lèvres épaisses de rouge, et précédée d'un parfum si violent, si vulgaire, que de chaque côté les consommateurs levaient le tête et souriaient.

[...]

[...] Elle causait avec volubilité, ses coudes sur la table, le regard parfois vif et enjoué, parfois perdu dans le vague

[...] Ce qui la grisait surtout, c'était dans une glace profonde derrière le jeune homme, sa propre image vers laquelle elle se penchait fréquemment. Elle s'y voyait, les yeux brillants, le teint mat et clair, les traits dilués; et parce qu'elle se plaisait ainsi, elle avait l'air en s'approchant de Jean de vouloir sans cesse lui communiquer son instant de triomphe. Elle ne pouvait pas ne pas aimer bientôt quelqu'un auprès duquel elle se trouvait si jolie (Roy, 1993, p. 82-84).

Même lorsque le texte la met en scène dans une perspective qui lui est plutôt favorable – la danse avec Emmanuel chez les Létourneau –, il s'y glisse une petite note de dénigrement: «Car elle se montrait légère comme un oiseau, un oiseau sans fatigue et sans souci dans sa petite tête ronde et lisse» (Roy, 1993, p. 138). Si la première partie de la phrase peut être lue comme une description laudative, la seconde partie est à son égard franchement désobligeante, l'expression «petite tête ronde et lisse» suggérant petite tête d'oiseau qui, métonymiquement, signifie évidemment petite cervelle d'oiseau. Le texte multiplie ainsi les occasions de dévaloriser, aux yeux du lecteur, ce personnage, en soulignant sa gaucherie, son mauvais goût, son ignorance abyssale. Par exemple, au chapitre XXIX, lors de la promenade de Florentine au bras d'Emmanuel Létourneau le long du canal Lachine, le texte, après avoir décrit la façade du restaurant aux décorations tonitruantes, termine sa description par cette phrase: «L'effet était bariolé, affolant, mais à Florentine il avait paru agréable» (Roy, 1993, p. 339). Au cours de la même promenade, le chapeau, qu'elle est si fière d'arborer, est décrit comme une pauvre «petite toque toute couverte de verdure et de fleurs raides» (Roy, 1993, p. 344). Et souvent lorsqu'il est fait

référence à son esprit, une petite note de mépris évidente se fait entendre: «Elle avançait au long de la rue Saint-Jacques, très sombre maintenant qu'elle approchait du faubourg, et son petit cerveau pratique était déjà tout occupé» (Roy, 1993, p. 403). Le syntagme «son petit cerveau pratique», qui n'a rien de flatteur, c'est le moins qu'on puisse dire!, s'ajoutant à une série du même genre d'expressions, autorise à penser qu'il fait partie d'une stratégie de dénigrement élaborée par l'auteur dans la construction de son personnage. Il faut donc le constater: le texte projette de Florentine l'image d'une petite midinette, envers qui la narratrice maintient une très grande distance ironique, ne lui manifestant de sympathie à aucun moment, la présentant, au contraire, comme une personne fondamentalement inauthentique. Cela saute aux yeux que Gabrielle Roy, en créant le personnage de Florentine, a voulu représenter un type de jeune femme qu'elle trouvait dans l'ensemble insupportable. Le seul trait rédimant qu'elle lui ait accordé est le sens de responsabilité financière qu'elle affiche envers sa famille. Mais même dans ce domaine, c'est-à-dire de l'argent, à la fin du roman, au moment où le texte la présente rêvant avec sa mère d'un mieux-être, rendu possible grâce à son accès à la bourse relativement bien garnie d'Emmanuel, l'auteur ne manque pas l'occasion de souligner son penchant pour la dépense frivole, atténuant ainsi l'effet de son élan de générosité³. L'attitude contrastée de la narratrice envers les deux héroïnes dans *Bonheur d'occasion* s'observe aussi dans le roman de Marie-Claire Blais.

Œuvre dont on a dit avec justesse qu'elle parodie les romans de la terre (Kwaterko, 1989) et qu'elle offre des rapports particulièrement frappants avec *Trente arpents* de Ringuet (Marcotte, 1976), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* n'est pas sans partager aussi quelques éléments avec *Bonheur d'occasion*, à commencer par le type de famille représentée: canadienne-française, nombreuse, misérable, visitée par la maladie et la mort et dirigée par une femme. En outre, dans les deux romans, aux hommes de la famille, les deux romancières ont attribué des rôles peu flatteurs: pensons à Azarius et à Eugène, et aux fils et au père à qui Marie-Claire Blais n'a même pas daigné donner de prénom. Par contre, dans les deux romans, à l'exception de Jean Le Maigre, ce sont les personnages féminins qui sont les plus développés, partant, les plus riches et, pour le lecteur, les plus intéressants.

Chez Marie-Claire Blais, la figure maternelle s'est pour ainsi dire dédoublée: pour aller vite, la mère incarnerait la *Mater Dolorosa* et Grand-Mère Antoinette, la Mère Courage. Ce dédoublement a permis à l'auteur de réussir sur le plan idéologique un coup double si l'on peut dire: la création, d'une part, du personnage de la mère, représentant le stéréotype de la femme-objet traditionnelle, donc effacée, faible, passive, petite usine à enfants et soumise de surcroît aux désirs brutaux de la sexualité masculine et patriarcale de son mari; d'autre part, le personnage de Grand-Mère Antoinette, femme qui, libérée de ses fonctions d'épouse et de mère, a pu accéder pleinement au mythe pour incarner la mère immortelle des mères, la *Mater Primaria*. Ainsi glorifiée, la figure de la grand-mère, avec sa force, son courage et son indomptable caractère – n'est-elle pas peu fière de ne s'être jamais dénudée devant son mari –, constitue par rapport à la figure de Rose-Anna une mutation profonde dans la représentation de la femme dans la littérature québécoise.

Quant aux deux jeunes femmes, Florentine et Héloïse, elles ont ceci de commun qu'elles sont toutes deux idéologiquement très orientées, c'est-à-dire qu'elles auraient été créées en premier lieu pour illustrer une idée de leur créatrice. Nous ne reviendrons pas sur le cas de Florentine. Quant à Héloïse, cela se confirme à la fois dans la structuration du roman et dans la situation narrative. Le lecteur d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* l'aura sans doute remarqué, Héloïse mène une vie tout à fait marginale par rapport aux autres personnages du roman et, sous ce rapport, Florence partage avec elle un cheminement analogue. À l'inverse de Grand-Mère Antoinette et de Jean Le Maigre, qui occupent le devant de la scène, la jeune fille vit dans les marges de l'espace romanesque: la cellule du couvent, sa chambre à la maison d'où elle ne sort pratiquement pas et celle de la maison close. De plus, son programme narratif ne se développe véritablement qu'après la sortie de Jean Le Maigre et ne croise toujours que très rarement celui des autres membres de la famille. C'est qu'Héloïse n'obéit pas au même impératif que celui auquel sont soumis les autres personnages.

S'il est vrai qu'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* est une parodie du roman du terroir et qu'il tourne en dérision sa vision utopiste et édifiante du monde, il nous semble qu'il poursuit un

but tout autre avec le personnage d'Héloïse; c'est ce qui expliquerait la structure clivée du roman. Avec la création de ce personnage, tout porte à penser que Marie-Claire Blais se serait donné comme but de flétrir, voire de détruire, l'image de l'Héloïse historique, celle qui vécut au XV^e siècle et que l'Occident a depuis idéalisée, parce qu'il a vu en elle l'incarnation de la passion amoureuse féminine. Symbole de la constance et de la fidélité, amoureuse d'un seul homme, donc symbole aussi de la femme-objet dans la relation amoureuse hétérosexuelle, traditionnelle et patriarcale, cette Héloïse ne méritait-elle pas, dans la perspective de l'idéologie du féminisme lesbien, qu'on la rabaisse en ternissant son image. Plusieurs indices dans le roman de Marie-Claire Blais permettent de croire que c'est ce qu'elle entreprit par l'entremise de son personnage Héloïse.

L'onanisme – que pratique l'Héloïse fictive dans ce qu'elle croyait être le secret de sa cellule monacale et qu'elle poursuit, ensuite, dans l'intimité de sa chambre, au demeurant très peu intime, pour la plus grande joie de Jean Le Maigre qui l'a surprise en flagrant délit –, ses fantasmes et ses rêves érotiques convoquent tous le souvenir de certains événements célèbres dans la vie de l'Héloïse historique, mais sur le mode parodique:

Cette nuit-là, Héloïse se consumait en d'étranges noces. Elle languissait de désir auprès de l'Époux cruel [...] Comme elle l'avait fait autrefois, dans la solitude de sa cellule, elle allait s'offrir encore au Bien-Aimé absent qui laisserait en elle ces stigmates de l'amour dont elle garderait le secret. Mais au couvent, la visite de l'Époux était si douce! Elle le recevait sans larmes et sans effroi, toute abandonnée à sa calme torture [...] son corps frémissant à peine sous le frêle drap blanc qui le recouvrait (Blais, 1994, p. 99-100).

On pourrait certes alléguer que les expressions «Époux cruel», et «Bien-Aimé» sont autant d'expression pour dénommer Jésus-Christ, le fils de Dieu, car c'est bien lui, l'Époux divin, que les religieuses «épousent» lors de la prononciation de leurs vœux monastiques de chasteté, de pauvreté et d'obéissance. Toutefois, d'autres indices dans le roman laissent à penser que ses termes sous-entendent plutôt Abélard, moine et philosophe réputé qui, à la faveur de la nuit, rendait visite à Héloïse, son étudiante, pensionnaire chez son oncle chanoine. Pris sur le vif, séparés à jamais, les amants léguèrent à la postérité une correspondance.

Une saison dans la vie d'Emmanuel fait allusion, toujours de façon parodique, à cet échange épistolaire et au rôle de confesseur que joua par la suite Abélard auprès d'Héloïse, devenue religieuse:

Héloïse se préparait à partir [...] Les rayons de soleil [...] semblaient éclairer ce désordre dans lequel la jeune fille avait vécu depuis quelques mois [...] Ce désordre ne se composait que de quelques objets abandonnés dans un coin [...] des lettres, des monceaux de lettres qu'Héloïse n'avait jamais eu le courage d'envoyer à ceux à qui elle les avait écrites [...] (Blais, 1994, p. 109-110)

Suit le récit du rêve que fit Héloïse la nuit précédente:

[...] Il lui semblait que toutes l'avaient trahie, que son confesseur lui-même, qui, à ce moment-là, lisait devant ces religieuses devenues méchantes et frivoles ces lettres ridiculement secrètes qu'Héloïse avait écrites à plusieurs de ses compagnes pour mendier du secours ou quelque austère affection – il lui semblait que cet homme qu'elle avait aimé, lui aussi, dans le même secret audacieux et tendre – s'amusait à l'humilier comme les autres. Ne riait-il pas cruellement? N'imitait-il pas la voix de sa détresse en lisant à Sœur Georges du Courroux, d'une voix faussement amoureuse:

*Ô Sœur Georges du Courroux,
Sous votre céleste baiser
Je défaille et je meurs.*

Et à Sœur Philomène de la Patience qui rougissait d'orgueil, ces mots fiévreux:

*Bien-aimée Sœur Philomène,
vous dont le cœur ruisselle de miséricorde,
veuillez absoudre ma passion* (Blais, 1994, p. 111-112).

Enfin, que l'Héloïse de Marie-Claire Blais aboutisse dans un lupanar se présente comme le geste ultime de dégradation que pose l'auteur à l'égard de la figure éthérée que l'histoire nous a léguée. Et c'est pourquoi nous ne saurions souscrire pleinement à l'interprétation que propose Gilles Marcotte (1976) de ce destin, où il y voit une autre manifestation de la vie régénérée. Se trouver au fond de la campagne dans une maison de prostitution minable ne saurait se lire objectivement ni littéralement comme une amélioration par rapport au couvent. Par contre, il est évident que le parallèle que suggère l'auteur entre le cloître et l'Auberge de la Rose Publique [*sic*] s'inscrit dans l'entreprise générale du roman de rabaissement et de démolition par la voie parodique des valeurs et des institutions traditionnelles.

Ainsi, dans *Bonheur d'occasion* et dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, deux romans où les visées féminines / féministes sont évidentes, les deux personnages qui eussent pu, en toute logique grâce à leur âge, assumer la condition féminine et en assurer l'évolution, sont au contraire voués à une vie de servitude ou, pis, d'asservissement: Florentine, en tant que femme mariée entretenue en incarne la forme légitimée, tandis qu'Héloïse, comme prostituée, en représente la forme abjecte. Toutes deux, dans leur parcours narratif, empruntent une direction contraire à la direction idéologique du roman auquel elles appartiennent. Paradoxe attribuable, comme on l'a déjà souligné, à une ambivalence idéologique, qui disparaît dans *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert.

Tout se passe comme s'il y avait eu une petite révolution entre la parution de ce roman et les deux précédents; ce qui ne signifie pas, cependant, qu'il n'y ait aucun rapport entre eux. À commencer par le nom de l'héroïne qui se prénomme Julie, c'est-à-dire le nom, comme l'indique le titre, que porte le personnage principal de Jean-Jacques Rousseau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. En outre, le roman d'Anne Hébert met aussi en scène deux générations issues de la même famille. Et la jeune Julie, telle Héloïse, se fait religieuse. Enfin, derrière ces deux jeunes figures de nonnes, ne peut-on pas voir se profiler l'ombre de la petite Yvonne de *Bonheur d'occasion*, si discrète et si pieuse, qui aspire depuis sa tendre enfance à la vie religieuse?

Ces quelques similitudes entre les romans font, cependant, saillir les différences. Ainsi, contrairement à Florentine et à Héloïse, Julie, parce qu'elle est l'unique héroïne du roman, est le seul personnage à occuper le devant de la scène; et, qui plus est, l'instance narratrice lui manifeste une profonde sympathie, du moins si l'on peut en juger par la forte consonance qui existe entre elles. Dans ce texte, où la narration connaît une grande mobilité, la voix homodiégétique, employée relativement souvent, est réservée presque exclusivement à l'usage de sœur Julie de la Trinité. Et même lorsque la narration emprunte le mode hétérodiégétique, la narration maintient avec Julie un rapport étroit. De sorte que le personnage de Julie suscite chez le lecteur un vif attachement. Mais, plus encore, du point de vue de l'histoire racontée, l'événement capital, l'événement autour duquel se construit le roman, est la passation du «pouvoir magique» du sorcier Adélard à sa fille Julie, au mépris de son

frère, Joseph, dont l'échec, il faut le souligner, entraîne la déchéance de la fière Philomène et, ultérieurement, sa mort. Comme énoncé de prise de position féminine ou féministe (nous ne savons pas très bien quel terme convient ici), de la part de son auteur, cet événement représente une avancée majeure par rapport aux deux autres romans, et ce, doublement: Julie est une jeune femme, et le pouvoir détenu naguère par un homme lui échoit. Ces deux faits ne peuvent pas être lus évidemment comme le simple reflet de la réalité, mais plutôt comme la traduction dans la fiction d'une transformation désormais envisageable des structures sociales, transformation qui imposerait une redistribution plus équitable du pouvoir entre hommes et femmes. En regard de ce que suggèrent Gabrielle Roy et Marie-Claire Blais, Anne Hébert exprime une foi dans la jeune génération de femmes et annonce un avenir prometteur. C'est vrai que, durant les années soixante-dix, tous les espoirs étaient permis.

NOTES

1. Nous adoptons le féminin pour désigner cette fonction dans *Bonheur d'occasion*, suite à la suggestion de Patricia Smart (1988, p. 205).
2. Certes, on ne peut ignorer que le lecteur soit à l'occasion encouragé à prendre Florentine en pitié, tout particulièrement lors du «viol» perpétré par Jean Lévesque, mais, même à cette occasion, la narration laisse entendre qu'une part de la responsabilité revient à Florentine.
3. Il nous semble que la critique n'a pas suffisamment souligné jusqu'à quel point l'évolution de Florentine, tout particulièrement dans la dernière partie du roman, en fait le double féminin de Jean Lévesque: identité d'origines, prise de conscience douloureuse, lucidité acquise, froide détermination d'en sortir, durcissement de l'être; ce qui expliquerait de façon satisfaisante la résistance dont elle fait preuve lorsqu'elle aperçoit une dernière fois Jean Lévesque. Ce n'est pas parce qu'elle est «sage» qu'elle résiste à son désir mais parce que, forte de sa résolution, elle est devenue son égale.

BIBLIOGRAPHIE

- BLAIS, Marie-Claire (1994) *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal, 164 p.
- HÉBERT, Anne (1975) *Les enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 189 p.

- KWATERKO, Jozef (1989) *Le roman québécois de 1950 à 1975: idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, 268 p.
- MARCOTTE, Gilles (1976) *Le roman à l'imparfait: essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 195 p.
- ROY, Gabrielle (1993) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 415 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.

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. 575-591

Le premier jardin d'Anne Hébert comme hommage à Gabrielle Roy

ANNABELLE M. REA
Occidental College
Los Angeles, California (USA)

Dans son roman *Le premier jardin*, Anne Hébert remonte aux origines: aux origines du Québec, par exemple, avec l'arrivée des filles du Roi, ces jeunes femmes, venant souvent de la Salpêtrière, envoyées en Amérique du Nord au XVII^e siècle pour devenir épouses et mères; Hébert parle également des origines d'une artiste, l'actrice Flora Fontanges, dont la vie pourrait servir de métaphore pour l'histoire artistique du Québec¹.

Ce qui est moins apparent, mais peut-être plus intéressant, c'est qu'Anne Hébert nous offre aussi des pistes à suivre pour tracer sa propre évolution artistique². Elle évoque de nombreux écrivains – des poètes comme Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine, ou des prosateurs comme Alain-Fournier ou Proust – et également des cinéastes. Ce qui nous semble plus important, ce sont les allusions que fait Hébert à ses «mères» et «filles» littéraires à travers le motif de Déméter et Perséphone qui parcourt le roman. On pourrait identifier des références à Laure Conan, créatrice d'Angéline de Montbrun, la «fraîche fleur» (Conan, 1982, p. 5) du jardin de Valriant, ou à Germaine

Guèvremont (1990), dans les ressemblances entre Flora Fontanges et le personnage du Survenant³. On pourrait également relever des évocations d'une génération d'écrivains plus récente. Cependant, l'écrivain qui nous semble dominer tous les autres, hommes et femmes, c'est Gabrielle Roy, en particulier pour son premier roman publié il y a cinquante ans, *Bonheur d'occasion*.

Il y aurait beaucoup de détails de l'intrigue, pour commencer par le plus simple, où l'on pourrait établir des parallèles entre *Le premier jardin* et *Bonheur d'occasion*. Dans ses grandes lignes, la biographie de Flora Fontanges ressemble à celle de Jean Lévesque, par exemple: enfance sombre passée dans un orphelinat; adoption par des parents bourgeois qui manquent d'amour et qui disent du mal de l'enfant dans une conversation que l'enfant surprend; révolte contre la famille adoptive aboutissant à la fuite. Cependant, comme il y a entre ces deux œuvres d'autres parallèles qui nous semblent bien plus significatifs, nous allons faire cette double lecture en nous limitant aux domaines suivants: le travail féminin, le rôle du théâtre, le mouvement féminin – mouvement corporel et mouvement à travers la scène urbaine – et les rapports entre les femmes.

Hébert et Roy ont toutes deux exploré l'histoire du travail féminin au XX^e siècle. Avant notre époque, la majorité des femmes, si elles travaillaient en dehors de leur foyer, le faisaient en tant que bonnes, ou n'étant que domestiques dans un foyer plus riche que le leur. Une femme qui aurait eu l'idée de vouloir faire un «ouvrage de garçon» (Hébert, 1988, p. 86), comme Guillemette Thibault dans *Le premier jardin*, qui veut devenir artisan comme son père forgeron, aurait été enfermée dans un couvent et dépossédée de son identité, du nom qu'elle aimait tant. Hébert souligne l'importance du travail féminin dans le maintien des structures sociales: «si la vieille ville et la Grande Allée se sont maintenues si longtemps dans leurs pierres grises et leurs jalousies vertes, c'est à cause des bonnes» (Hébert, 1988, p. 115). Et elle insiste sur l'isolement et l'anonymat de ces femmes:

Des femmes perdaient leur nom en rentrant en ville, par la petite porte de la Protection de la Jeune Fille. Elles ne gardaient plus que leur prénom qu'il fallait parfois changer, afin d'éviter toute confusion avec celui de Madame ou de Mademoiselle, dans la maison où elles entraient comme domestiques (Hébert, 1988, p. 116).

Avec la Première Guerre mondiale et le départ de beaucoup de travailleurs masculins, avec le développement industriel et, au Québec en particulier, l'exode rural, le monde du travail féminin évolua. Les «bonnes» existaient encore au Québec. Rose-Anna Lacasse dans *Bonheur d'occasion* avait fait des journées de ménage – Roy la fait travailler chez les futurs beaux-parents de sa fille pour établir l'échelle sociale – mais, dans les années vingt, avec l'expansion des restaurants en dehors des hôtels, surtout pour nourrir ceux qui travaillaient en ville loin de chez eux, beaucoup de femmes devenaient serveuses⁴.

Florentine Lacasse, comme le dit son père, «donne tout ce qu'elle gagne pour faire vivre sa famille» (Roy, 1977, p. 50)⁵. Elle déteste ce qu'elle fait, se sent toujours fatiguée, humiliée par les tâches qu'elle a à remplir, par les exigences des clients. De plus, elle se croit définie par son travail: «Cet homme [il s'agit de son futur beau-père] semblait voir en elle la petite serveuse en butte aux grossièretés, née pour cet emploi et destinée à y rester toute sa vie» (p. 137). Roy nous fait voir le contraste entre l'attitude de Florentine et celle de sa collègue Marguerite, qui compose amoureusement des *sundae*, pour mettre en relief le fait que toute femme n'a pas l'âme naturellement nourricière, la serveuse étant par définition «professional nurturer» (Cobble, 1991, p. 2).

À vrai dire, les rapports de Florentine avec la nourriture sont plutôt négatifs. On la voit dîner au restaurant trois fois. Elle «[picore] dans son assiette comme un oiseau» (p. 83) ou elle est «sans appétit» et ne prend qu'une «collation légère» (p. 324). On comprend cette négativité quand on examine les attitudes familiales. Ne pas pouvoir nourrir sa grande famille devient une hantise pour Rose-Anna. Elle a appris à se cacher pour ne manger qu'un croûton après le repas des autres afin d'offrir sa part aux enfants. Elle est humiliée par les commentaires de sa famille, les Laplante, sur l'apparence malade de ses enfants, humiliée encore davantage par les dons en vivres de sa mère. Elle éprouve un mélange de culpabilité et de rare bien-être quand elle accepte le repas «extravagant» (p. 121) offert par sa fille.

Ce qui frappe dans *Bonheur d'occasion*, c'est qu'il n'y a jamais de scène de repas familial chez les Lacasse. En fait, on ne

voit guère les Lacasse réunis, sauf au moment où la famille, sans Florentine, part aux sucres – on ne l'a pas suffisamment souligné – dans un «camion à bestiaux» (p. 193). Le seul plaisir associé à la nourriture, autre que celui, unique, de Rose-Anna, est pour Azarius quand il travaille, et ceci surtout au début du mariage quand il était menuisier et que Rose-Anna lui préparait un repas où il y avait toujours une surprise:

[...] une belle pomme rouge qu'il mangeait en crachant les pépins en bas dans la rue, un petit pâté à la viande enroulé dans plusieurs couches de papier ciré, et qui avait gardé un peu de la chaleur du fourneau, une poignée de beaux raisins verts, des galettes de sarrasin, dont il ne se fatiguait jamais [...] (Roy, 1977, p. 160)

Le restaurant où travaille Florentine se trouve dans un magasin, mais pas un magasin de grand *standing*: le *Quinze-Cents*, dont le nom annonce déjà le statut inférieur de ce lieu de travail de la jeune femme en y affichant un prix. Malgré tout, c'est un lieu de tentations pour Florentine et pour sa mère, plein d'objets qui font rêver. Roy crée plusieurs autres restaurants dans son roman pour faire contraste avec le *Quinze-Cents*: celui où Jean Lévesque invite Florentine pour l'épater, «un petit restaurant discrètement éclairé où dansèrent tout à coup devant elle la blancheur des nappes et le miroitement des cristaux» (p. 81). Le fait que c'est un homme qui les sert nous indique que le *standing* de ce restaurant est supérieur. Comme Roy l'a souligné dans «Retour à Saint-Henri: discours de réception à la Société royale du Canada», le salaire de la femme est «presque toujours moindre que celui d'un homme dans le même emploi» (Roy, 1978, p. 172).

Deux autres restaurants mettent en relief le rythme harassant du travail au *Quinze-Cents* par leur atmosphère de club, de club masculin: le débit d'Emma Philibert, lieu de réunion, «refuge» (p. 35) de jeunes désœuvrés, souvent chômeurs, foyer de jeunes, maternés par la grosse Emma; le second, les *Deux Records*, est un endroit où l'on discute de politique, où l'on est écouté, où un homme comme le père de Florentine peut briller en exploitant son don pour la parole. Le patron des *Deux Records*, Sam Latour, sert un plat ou une boisson de temps en temps, toujours plutôt de mauvaise volonté, car il estime être là surtout pour participer aux discussions.

Malgré tous les aspects négatifs de son travail, Florentine y tient beaucoup. D'abord, elle y gagne de l'argent, non seulement pour les besoins de la famille mais aussi pour s'acheter de temps en temps des trésors, comme son bâton de rouge, ses bijoux ou ses bas, outils indispensables pour la réalisation de son but. Elle a compris que, pour bien gagner, «il fallait jouer [...] tout son charme physique dans un terrible enjeu pour le bonheur» (p. 20), car elle sait que, de cette façon, elle aura plus de pourboires – comme Jean Lévesque le dit méchamment, «[pour] manger quelque chose de nourrissant» (p. 25). Et elle sait surtout qu'elle risque de rencontrer dans son travail celui qu'elle attend, son «sauveur» – le prénom d'Emmanuel ne nous annonce-t-il pas dès le début qu'il jouera ce rôle? Et même, finalement, après son mariage, «âpre au gain» (p. 384), elle décide de continuer à travailler contre le gré de son mari, révélant que sa véritable faim est monétaire.

Les techniques de séduction apprises au *Quinze-Cents* servent à Florentine également en dehors du travail. Elle aspire, par exemple, à conquérir Jean Lévesque, symbole pour elle, par ses vêtements luxueux et sa manière désinvolte de jeter son argent sur le comptoir, de la réussite économique qu'elle désire si ardemment. Quand elle l'invite à la maison, c'est avec un tablier sur sa robe et occupée à beurrer des casseroles dans la cuisine qu'elle le reçoit. Roy résume ainsi la stratégie de Florentine: «elle réduirait cet insolent jeune homme à manger dans sa main» (p. 25).

Comme Florentine, Flora Fontanges du *Premier jardin* se sent prédestinée à remplir des tâches domestiques dans sa vie de travail, destinée à devenir «bonne»⁶ comme la seule figure maternelle aimante de son enfance, Rosa Gaudrault, dont le nom et le caractère évoquent ceux de Rosa-Anna Lacasse. Rosa aussi s'est sacrifiée, mais le sien était le sacrifice suprême, car elle a trouvé la mort en essayant de sauver deux petites filles dans l'incendie de l'orphelinat où a été élevée jusqu'à l'âge de onze ans l'héroïne d'Anne Hébert. Cet incendie a changé la vie de Flora. Nommée d'abord Pierrette Paul, d'après deux saints masculins, avec un prénom en diminutif, programmée pour qu'elle veuille devenir sainte elle-même, destinée à devenir domestique, l'enfant est adoptée par une vieille famille de Québec, les Éventurel, famille gouvernée par une dame de fer hostile à la petite orpheline. Cette «fausse grand-mère», habillée

de soie, de cachemire, de chevreau et de jais, est une conteuse passionnée. La fille de madame Éventurel mère a épousé son cousin pour que cette endogamie sauve la vieille famille. Élodie et Édouard passent leur vie à ramasser des potins, lui, le rentier, dans ses sorties quotidiennes dans la ville et elle, qui reste à la maison, en recueillant les siens par téléphone. Tous les trois essaient de transformer leur fille adoptive en une *lady* pour bien la marier. Pour ce faire, ils lui offrent des leçons de chant ou de diction et, finalement, ils la présentent au monde comme débutante pendant une saison de bals.

De toute cette formation bourgeoise, la fille adoptive, appelée maintenant Marie Éventurel – comme l’indique son prénom, l’idéal impossible de la Madone est celui auquel elle doit maintenant aspirer –, retient la passion des récits, la joie du chant et des récitation, l’adoration des costumes et la libération corporelle de la danse – justement des talents qui s’appliquent au théâtre⁷. Quand sa famille lui propose comme mari «le plus mauvais danseur de la ville» (Hébert, 1988, p. 162), la jeune fille explose, préférant remplir sa destinée comme bonne, mais juste assez longtemps pour payer son voyage en Europe. Et là, elle fera du théâtre et choisira son propre nom, Flora Fontanges, d’après la déesse romaine – et païenne – des jardins et du printemps, un nom où il n’y a plus de diminutifs, plus d’idéal impossible. En 1937, l’année de son départ du Québec – celle d’ailleurs aussi du départ du Manitoba de Gabrielle Roy elle-même pour étudier le théâtre en Europe –, Flora part jouer des rôles écrits par des hommes et uniquement par des hommes étrangers, jouer des rôles de femmes-victimes, comme Ophélie, Jeanne d’Arc ou Miss Julie. À l’époque, il n’y avait guère d’autres types de rôles de femmes.

Il n’est pas surprenant, étant donné ses différentes expériences théâtrales, que Gabrielle Roy se serve également de ce domaine. À la fête chez les Létourneau, Florentine et Emmanuel dansent tellement bien ensemble que tout le monde les regarde. Pour Florentine, c’est un triomphe: «Ce qu’elle aimait encore mieux que la danse, c’était d’être ainsi le point de mire de toute une assemblée» (p. 135). N’oublions pas qu’elle ne trouvait de la valeur à ce qu’elle possédait que quand elle voyait cette possession prisée «à travers d’autres yeux que les siens» (p. 26). Ses vérifications constantes de son maquillage dans sa petite glace relèvent de ce même jugement que seul compte ce que voient les autres⁸.

Florentine vient d'une famille où les femmes ont peu de mots pour s'exprimer. Sa grand-mère, la vieille madame Laplante, «avait parlé toute sa vie de résignation chrétienne et de douleurs à endurer» (p. 198). Comme sa mère, Rose-Anna ne trouve de mots que pour parler de leurs malheurs, et ce sont ses plaintes, en fait, qui semblent constituer le seul lien familial. Elle voudrait que sa mère l'écoute, lui exprime sa compréhension, mais Rose-Anna a les mêmes difficultés d'expression avec Florentine: «Elle chercha des mots [...] qui ne lui venaient pas facilement parce que toute sa vie spirituelle s'alimentait à de sèches brochures de piété» (p. 346). Ce sont les hommes qui ont accaparé les paroles, qui produisent de beaux discours, notamment aux *Deux Records* où la femme est exclue. Comme Florentine n'a pas de modèle de femme qui s'exprime aisément, comme elle n'a pas séjourné dans un milieu bourgeois, n'a pas eu l'avantage de leçons de chant et de diction, elle ne peut pas faire de théâtre de la même manière que Flora Fontanges. On peut néanmoins dire que Florentine fait du théâtre. Elle sait quels rôles jouer pour atteindre son but. Dans son travail, elle doit «jouer [...] tout son charme physique» (p. 20) pour gagner davantage et pour attirer le sauveur éventuel. Quand elle va au restaurant avec Jean, elle est désolée de ne pas être bien costumée mais soulagée d'avoir au moins le maquillage adéquat: «tout lui fut rêve et, bravement, elle entra dans le rêve pour y jouer son rôle» (p. 81). Elle se rend compte du danger qu'elle court en invitant Jean à la maison mais, désespérée, elle croit qu'il n'y a pas d'autre moyen de ne pas le perdre et elle «jouait son rôle avec précaution» (p. 203). Et à la fin du roman, elle subit si fortement l'influence du «décor du départ» (p. 380), qu'elle entre dans le rôle de femme délaissée, bouleversant complètement Emmanuel.

Nous avons vu dans cette discussion du théâtre dans *Bonheur d'occasion* et *Le premier jardin* l'importance de la danse – c'est-à-dire l'importance du corps, car «dance celebrates embodiment» (Fraleigh, 1987, p. xvii) –, la célébration du corps. Dans les deux cas, la joie dans la danse mène à la désapprobation parentale. Comme l'a fait remarquer Patricia Smart à propos de *Bonheur d'occasion*:

Il n'est pas sans signification que ce moment de libération de l'Éros, chant de la vie et du corps que toute la vision de Roy cherche à faire entendre en dépit de sa répression par la culture, se déroule sous le regard désapprobateur de M.

Létourneau, le père d'Emmanuel et le porte-parole du nationalisme conservateur [...] (Smart, 1988, p. 231)

Pour Florentine, cependant, la danse n'est libération que quand elle est frénétique, poussée au paroxysme. La valse, par exemple, laisse trop pénétrer la réalité quotidienne.

L'adolescente d'Hébert, jeune fille bien élevée dont «l[e]s mouvements étriques sont ceux des prisonniers» (Hébert, 1988, p. 152), se libère, «se perdant dans la danse comme si elle chantait ou disait des poèmes» (Hébert, 1988, p. 162). Et Marie Éventurel refuse d'épouser le très beau parti selon ses parents adoptifs, «le plus mauvais danseur de la ville» selon elle, car «on a besoin pour vivre d'une piste de danse très grande, sans rien qui limite l'élan et enferme le cœur» (Hébert, 1988, p. 162). Ainsi se consomme la rupture avec les Éventurel et se décide le départ en Europe.

Plusieurs participants du Colloque international «Gabrielle Roy» ont déjà très bien analysé les thèmes du corps et de la maternité dans *Bonheur d'occasion*, mais la juxtaposition des deux romans nous donne une autre perspective sur ces sujets (Bourbonnais, 1988; Pascal, 1979; Saint-Martin, 1990; Whitfield, 1990)⁹. L'origine du prénom des deux protagonistes, Florentine et Flora, est «flore», «fleur», la partie reproductrice de la plante. Les deux personnages ont cependant un rapport tout à fait différent avec leur corps et leur sexualité. Florentine adore danser au point où le fait même d'en parler au restaurant la transporte: «Malgré elle, ses hanches commençaient à onduler comme si elle eût entendu l'écho lointain d'un jazz» (p. 112). Elle sait également exploiter son corps dans son travail, sans toutefois en comprendre les conséquences. Se trouvant enceinte de Jean Lévesque, Florentine est dégoûtée de son corps et elle se sent piégée. Elle ressent en fait la même colère envers elle-même qu'elle a ressentie envers sa mère quand celle-ci lui a annoncé une nouvelle grossesse. Florentine ne trouve pas d'autre solution que de se faire épouser par Emmanuel sans lui avouer la situation.

Flora Fontanges, elle aussi, tombe enceinte sans être mariée, mais sans adopter l'attitude négative de Florentine à l'égard de son corps et de la sexualité. Quand son amant, cet homme marié qu'elle aimait avec une «passion [...] violente» (Hébert, 1988, p. 109), veut qu'elle se fasse avorter, Flora refuse,

car elle désire être mère. Comme Flora a fui tout contrôle parental et n'a pas de contrôle marital, personne ne la censure, et elle passe plusieurs mois de bonheur édénique après la naissance de la petite Maud: «La garde le plus longtemps possible tout contre sa poitrine nue, sous une blouse ample, choisie à cet effet. Échange infini de chaleur et de senteur. Peau contre peau» (Hébert, 1988, p. 110). L'idylle mère-fille ne peut continuer longtemps, car la vocation de Flora Fontanges, «sa raison de vivre» (Hébert, 1988, p. 35), reprend le dessus. Nous apprenons que leur vie familiale est jalonnée des fugues de sa fille, ce qui arrive chaque fois que Flora accepte un nouveau rôle. Ce conflit entre le côté personnel et le côté professionnel chez l'artiste nous révèle que Flora n'est «pas sûre d'avoir jamais été une vraie mère» (Hébert, 1988, p. 68). C'est d'ailleurs une autre question qu'a explorée Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion*: qu'est-ce qu'une vraie mère?

Rose-Anna, par exemple, pense à sa mère: «"[...] Toute notre vie, quand on a eu besoin d'elle, a nous a donné la nourriture, les vêtements et les bons conseils, c'est vrai" [...] "Mais est-ce rien que ça qu'une mère doit donner à ses enfants?"» (p. 201). Les réflexions de Rose-Anna ne lui permettent pas de voir ses ressemblances avec sa mère, ressemblances qui commencent par leur sentiment que la maternité est un devoir, un fardeau à supporter dans la solitude, dans l'isolement de la maison. Dans une de ses rares sorties, préoccupée par le sort de son fils militaire, Rose-Anna achète le journal pour se renseigner sur les progrès de la guerre. Elle établit ainsi le contact avec «les femmes de tous les temps [...] Une foule innombrable l'avait rejointe, venant mystérieusement du passé» (p. 233). Ce sentiment de solidarité la fortifie, l'aidant à mieux faire face à ses tâches maternelles. Le même sens de solidarité féminine réapparaîtra chez Rose-Anna à la fin du roman lors de son accouchement. Dans sa terrible fatigue et sa douleur, elle souhaitait mourir, mais l'arrivée de l'enfant lui fait enfin comprendre ses ressemblances avec sa mère. Elle en tire une «force nouvelle» (p. 366).

Cette solidarité entre femmes, Florentine aussi commence à l'entrevoir à la fin du roman quand elle commence à avoir de l'estime pour elle-même. Au début du livre, Florentine allait même jusqu'à mépriser les femmes: «est-ce qu'une femme peut aider une autre femme?» (p. 271). C'était l'homme qui lui

permettrait de réaliser son but: «[s]’échapper, elle seule, de leur vie» (p. 125). Tous ses efforts pour plaire aux clients, toutes ses sorties dans la ville avaient comme raison d’être la poursuite de celui qui la sauverait, qui la sortirait de là. À deux reprises cependant, on voit apparaître une Florentine qui, comme Rose-Anna, va apprendre à mener, à se prendre en charge: Florentine ose entrer seule dans un restaurant et celle qui dépendait toujours de l’opinion des autres décide finalement qu’elle aime cette personne qu’elle voit reflétée dans la glace¹⁰. À la fin du roman, après le départ d’Emmanuel, elle marche seule dans la ville sans, cette fois, poursuivre un homme. Quand elle aperçoit Jean Lévesque, elle se refuse même la satisfaction de la vengeance et en tire de l’estime pour elle-même. Cette nouvelle confiance durera peut-être, au moins pendant l’absence d’Emmanuel, parce qu’Emmanuel, malgré toute sa bonté, l’aimait «comme un enfant qui a besoin d’appui» (p. 380).

Ce qui nous semble plus important ici, c’est que cette confiance en elle-même l’amène également à une plus grande solidarité avec sa mère, qu’elle aidait jusque là essentiellement par devoir. Florentine devient «secrètement solidaire» (p. 384) de sa famille: «cette aisance, cette tranquillité, elle l’étendait à sa mère, à ses sœurs et frères, avec l’orgueilleuse sensation de se racheter pleinement» (p. 384). Florentine pense même à toutes les femmes qui contrôlent de l’argent à cause du départ des hommes, achetés en quelque sorte pour les besoins de la guerre. Elle ne pense pas longtemps à cet état de choses car, comme d’habitude, elle rejette toute pensée difficile ou désagréable, mais, à la fin du roman, il y a une conscience féministe qui pointe chez Florentine, naissant en même temps que sa nouvelle ambition personnelle et sa solidarité familiale. Dans la littérature canadienne d’expression française, il était tout à fait exceptionnel pour un personnage féminin d’avoir une mère encore vivante (Smart, 1988). Ici cependant, nous voyons deux filles, Rose-Anna et Florentine, faire des pas, hésitants il est vrai, vers la reconnaissance de la solidarité entre les femmes et entre les générations féminines.

Chez Anne Hébert, nous avons une héroïne qui a rejeté ses origines, quittant son pays natal pour devenir actrice en Europe. Elle rentre au Québec pour deux raisons: pour accepter un rôle dans une pièce qui traite de l’inauthenticité – reflet donc de sa propre situation –, *Oh! les beaux jours* de Beckett, et pour

revoir sa fille Maud dont la dernière fugue l'avait amenée à Québec. Or, Maud a de nouveau disparu. C'est l'amant de Maud, Raphaël, étudiant en histoire et guide touristique, qui servira de cicérone à Flora Fontanges dans la recherche de sa fille. Cette recherche à travers la ville, où il y a néanmoins une zone où Flora refuse de mettre les pieds, amènera Flora et Raphaël à reconstruire l'histoire féminine du Québec. Raphaël (qui n'a pas de patronyme), nommé d'après l'archange, ce qu'Hébert nous rappelle plusieurs fois (Hébert, 1988, p. 82, 133, 184), met Flora sur la voie mais c'est elle, «puis[ant] dans les souvenirs des autres, pêle-mêle, avec les siens propres afin qu'ils soient méconnaissables» (Hébert, 1988, p. 120), qui prend la relève et se crée des rôles.

Cette idée de «[l']actrice qui s'invente un rôle» (Hébert, 1988, p. 78) nous semble capitale. N'oublions pas que l'année du retour au Québec de Flora, 1976, correspond au début du théâtre québécois au féminin avec *La nef des sorcières* (Guilbeault, 1992) et, un peu plus tard, *Les fées ont soif* (Boucher, 1989). Flora Fontanges ne se considérait «plus personne en particulier» (Hébert, 1988, p. 49) en dehors de la scène. Les rôles qu'elle jouait étaient tous écrits par des hommes, par des hommes étrangers, et tous étaient des rôles de femmes-victimes. Maintenant, c'est une femme qui crée des rôles de femmes, c'est une femme qui crée à partir de données historiques conservées, traduites par des hommes certes, mais construites à partir de son imagination et de son expérience. Ainsi, elle commence à pouvoir aborder son histoire personnelle.

Raphaël abandonne Flora pour chercher Maud ailleurs, ce qui permet à Flora d'atteindre la solitude nécessaire pour faire le voyage obligatoire à l'intérieur d'elle-même. Enfermée dans sa chambre d'hôtel pendant trois jours, Flora fait le «night-sea journey» (Hébert, 1988, p. 90) – voyage de nuit en mer dont parle Joseph Campbell (1968) – revivant son passé, y faisant face enfin. Et, ensuite, elle pourra aller seule à travers toute la ville revoir les lieux de sa jeunesse – il n'y aura plus pour elle de «ville interdite» (Hébert, 1988, p. 166, 188), expression d'ailleurs qu'Hébert pensait à un moment donner comme titre à son roman. À travers la recherche de sa fille, Flora est parvenue à deux résultats: la connaissance de soi et les retrouvailles avec ses mères. C'est seulement après ce voyage solitaire et dans les toutes dernières pages du roman que Flora retrouvera sa fille.

On a dans *Le premier jardin*, comme dans *Bonheur d'occasion*, un certain rapprochement entre les générations féminines. Mais Flora retrouvera sa fille, comme dans le mythe de Déméter, pour devoir se séparer d'elle plus tard. Elle la retrouvera, mais elle avouera son incompréhension du monde de cette jeune génération avec sa liberté errante totale. À la fin du roman, nous apprenons que l'actrice Flora Fontanges repartira en Europe et que Maud restera au Québec avec Raphaël. Malgré les acquis de son voyage spirituel, Flora acceptera de jouer encore un rôle de femme dans un texte d'homme. Elle va jouer Madame Frola, anagramme de Flora, dans l'ambigu *Chacun sa vérité* de Pirandello, pièce qui traite d'une mère et d'une fille séparées – la mère est peut-être folle et sa fille, peut-être morte, ou c'est peut-être le gendre qui empêche sa femme de voir sa mère. C'est le côté professionnel qui prime dans la vie de Flora, qui repart seule.

Comme dans *Bonheur d'occasion*, il n'y a pas de *happy end*, il n'y a que le voyage qui continue. Il faut cependant souligner les différences entre les deux œuvres: la structure chez Hébert, par exemple, suit les méandres de la vie mentale de Flora Fontanges, avec son refus de regarder sa vie en face, tandis que celle de Roy est plus linéaire. Le style d'Anne Hébert, avec ses tournures poétiques et la densité des allusions, ressemble peu à celui de Gabrielle Roy, basé sur l'observation exacte et où l'imagination lyrique est volontairement freinée¹¹.

En conclusion, nous aimerions attirer votre attention sur un dernier parallèle entre ces deux romans. En venant à Winnipeg, ville aux deux millions d'arbres (plantés en majorité déjà pendant la jeunesse de Gabrielle Roy), nous comprenons mieux l'affection, le «lancinant besoin» (Dorion et Émond, 1979, p. 35) qu'avait Roy du monde naturel avec sa verdure, surtout avec ses arbres, et ses «petites créatures»¹². Cet arbre à demi mort qui clôt *Bonheur d'occasion*:

[...] un arbre, dans un fond de cour, qui poussait ses branches tordues entre les fils électriques et un réseau de cordes à linge. Ses feuilles dures et ratatinées semblaient à demi mortes de fatigue avant même de s'être pleinement ouvertes (Roy, 1977, p. 386),

ne pourrait-on pas imaginer qu'il soit devenu l'arbre gigantesque du *Premier jardin*?

[...] Cet arbre au tronc noueux s'élèverait plus haut que les tours du parlement, plein de mères branches, de rameaux et de ramilles, de feuilles et de vent. Peut-être même, la petite fille serait-elle l'oiseau unique au faite de cet arbre, bruissant de courants d'air, car déjà elle désire, plus que tout au monde, chanter et dire toute la vie contenue dans cet arbre qui lui appartiendrait en propre comme son arbre généalogique et son histoire personnelle (Hébert, 1988, p. 124)¹³.

De même, la maigre Florentine, avec son prénom de fleur et de déesse en version diminutive, qui savait déjà les rôles qu'il fallait jouer, ne serait-elle pas devenue en quelque sorte l'actrice professionnelle Flora Fontanges? Ne se ressemblent-elles pas par leur avidité, leur ambition? La fragile Florentine Lacasse, souvent comparée à un oiseau, se nomme, après tout, à la fin du roman, Florentine Létourneau¹⁴. L'évolution des noms nous semble permettre cette conclusion, car l'étourneau, oiseau citadin, petit comme Florentine elle-même, cet oiseau que l'on pensait condamné à périr dans le climat canadien, s'est avéré extrêmement résistant¹⁵.

Il est vrai qu'à l'époque où Gabrielle Roy écrivait *Bonheur d'occasion*, Anne Hébert avait déjà travaillé sur certains de ces mêmes thèmes dans sa poésie et surtout dans les textes qui seront groupés sous le titre *Le torrent*. Entre 1938 et 1944, par exemple, Hébert (1976) a créé dans «L'ange de Dominique» une métaphore pour la femme québécoise qui, dans son enchaînée immobilité, aspire à la libération de la danse¹⁶. Mais Hébert n'a pu publier son texte qu'à compte d'auteur, et cela en 1950. Le succès de Gabrielle Roy dans les années quarante nous semble faire d'elle une des «mères» littéraires d'Anne Hébert, malgré le fait qu'il n'y ait que sept ans de différence entre leurs dates de naissance. Comme *Le premier jardin*, publié en 1988, est la première œuvre d'Hébert après la mort de Gabrielle Roy en 1983, nous voyons donc ce roman comme un hommage – ou vous nous permettrez peut-être d'inventer le mot «femmage» – à celle qui a remporté le prix Fémina trente-cinq ans avant Hébert elle-même¹⁷.

NOTES

1. Voir notre communication non publiée «Anne Hébert's Artists» présentée, en 1993, au colloque annuel de l'*Association for Canadian Studies in the United States* (ACSUS). Nous aimerions remercier

Jeanne Perkins et Mary L. Test d'avoir lu ce texte sur Gabrielle Roy et Anne Hébert et d'avoir fait des commentaires si judicieux.

2. Voir les entrevues avec Pierre Hétu (1989) et Jean Royer (1988) où Hébert parle des ressemblances entre l'art de Flora Fontanges et le sien.
3. Jovette Marchessault, dans *La saga des poules mouillées*, pièce publiée en 1981, met sur scène ensemble Gabrielle Roy et Anne Hébert, avec Laure Conan et Germaine Guèvremont. Roy et Hébert discutent à un moment donné «un projet d'écriture... à quatre voix» (Marchessault, 1989, p. 104) suggéré par Guèvremont. Hébert explique à Roy: «elle nous propose de remonter plus loin que la Genèse officielle, de retracer la culture des femmes à son premier embryon de bonheur» (Marchessault, 1989, p. 110-111). *Le premier jardin* pourrait être la réponse d'Anne Hébert à cette suggestion. Nous savons que Roy admirait l'œuvre d'Hébert (Lewis, 1984) mais, à part deux articles comparatifs (Rubinger, 1980; Jones, 1982), nous n'avons pas trouvé de détails sur les rapports littéraires ou personnels de ces deux auteurs.
4. Pour les renseignements sur le développement du travail féminin dans la restauration, nous avons consulté le livre de Dorothy S. Cobble (1991), surtout les deux premiers chapitres, «The Rise of Waitressing: Feminization, Expansion and Respectability» et «Work Conditions and Work Culture». Nous avons également consulté *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles* (Dumont et al., 1982).
5. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *Bonheur d'occasion* (Roy, 1977).
6. La citation exacte: «Pierrette Paul échappe à son destin. Elle ne sera jamais bonne à tout faire» (Hébert, 1988, p. 116).
7. Voir le livre de Helen K. Chinoy et Linda W. Jenkins (1981) sur les talents théâtraux donnés par une formation bourgeoise. Nous avons développé ces idées plus longuement dans un article à paraître sur Hébert, «Eve Fragmented into a Thousand Faces: Women's Roles in *Le premier jardin*».
8. Il y aurait une comparaison intéressante à faire avec le rôle du miroir dans *La vagabonde* de Colette.
9. Nous sommes également reconnaissante envers un autre participant du colloque, Paul G. Socken, qui nous a offert cet outil si précieux qu'est sa *Concordance de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy* (Socken, 1982).
10. Il est vrai que, quelques heures plus tard, de nouveau prise de panique à cause de sa grossesse, elle est «incapable de supporter plus longtemps sa réflexion» (p. 266).

11. Comme elle le dit dans *La détresse et l'enchantement*: «Je m'y astreignais [dans *Bonheur d'occasion*], alors, par souci de réalisme, il est vrai, mais aussi pour retenir une imagination trop débordante et me contraindre à bien examiner toutes choses pour ne pas glisser à la paresse de décrire sans fondements sûrs» (Roy, 1984, p. 112).
12. C'est dans un guide touristique, *Baedeker's Canada*, que nous avons trouvé ce renseignement sur les arbres de Winnipeg: «Winnipeg is also a city of trees, an estimated 2 million in fact. Mostly planted before 1920» (Court, 1992, p. 526).
13. Patrick Coleman (1993) parle de la ressemblance entre cet arbre à la fin de *Bonheur d'occasion* et celui du roman *A Tree Grows in Brooklyn* (Smith, 1947), mais il nous semble que l'arbre a joué un rôle si essentiel dans toute l'œuvre de Roy (de Pierre Cadourai, «un homme-arbre» (Roy, 1994, p. 168) à «mon vieil ami tilleul» (Roy, 1984, p. 335), site de son «moment privilégié» dans *La détresse et l'enchantement*, par exemple, que parler d'influence à ce propos nous éloigne de la vérité. Une deuxième citation du *Premier jardin*, que nous avons utilisée dans le titre de notre article qui doit sortir dans le volume, *Women by Women*, nous aide aussi. Hébert compare «notre mère Ève» (1988, p. 100), «la première fleur [...] fragmentée en mille frais visages» (1988, p. 99), à un arbre: «Des branches vertes lui sortent d'entre les cuisses, c'est un arbre entier, plein de chants d'oiseaux et de feuilles légères, qui vient jusqu'à nous et fait de l'ombre, du fleuve à la montagne et de la montagne au fleuve, et nous sommes au monde comme des enfants étonnés» (Hébert, 1988, p. 100).
14. Florentine vient d'une famille migratrice d'«oiseaux voyageurs» (p. 277). Elle picore «dans son assiette comme un oiseau» (p. 83) et en dansant «elle se montrait légère comme un oiseau, un oiseau sans fatigue et sans souci dans sa petite tête ronde et lisse» (p. 135).
15. Nous avons consulté plusieurs livres sur l'étourneau (Ehrlich *et al.*, 1988). Hébert aussi parle de l'étourneau. Il s'agit ici de la seule figure maternelle aimante de la vie de l'orpheline Pierrette Paul, Rosa Gaudrault: «Parfois, elle chante "la Sainte Vierge s'en va avec ses longs cheveux pendants" et elle est radieuse comme un oiseau bleu dans une volière d'étourneaux tout noirs» (Hébert, 1988, p. 128). Et parmi les orphelines mortes, Hébert identifie «Germaine Létourneau» (Hébert, 1988, p. 128).
16. Voir notre communication, «Anne Hébert's Artists», pour une analyse de ce texte trop peu étudié (voir note 1). On pourrait donner d'autres exemples de textes du volume *Le torrent* qui précèdent la publication de *Bonheur d'occasion*: par exemple, «La robe corail» de 1938 où le travail est «[la] seule raison de vivre» (Hébert, 1976, p. 80) ou «La maison de l'Esplanade» de 1942 où il s'agit d'un «destin de femme de chambre» (Hébert, 1976, p. 110).

17. Gabrielle Roy a reçu le prix Fémina pour *Bonheur d'occasion* en 1947 et Anne Hébert l'a eu en 1982 pour *Les fous de Bassan*.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHER, Denise (1989) *Les fées ont soif*, Montréal, L'Hexagone, 121 p.
- BOURBONNAIS, Nicole (1988) «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», *Voix et images*, vol. 14, n° 1, p. 72-89.
- CAMPBELL, Joseph (1968) *The Hero With A Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 416 p.
- CHINOY, Helen K. et JENKINS, Linda W. (dir.) (1981) *Women in American Theatre: Careers, Images, Movements: An Illustrated Anthology and Sourcebook*, New York, Crown Publishers, 370 p.
- COBBLE, Dorothy Sue (1991) *Dishing It Out: Waitresses and Their Unions in the Twentieth Century*, Urbana, Illinois University Press, 327 p.
- COLEMAN, Patrick (1993) *The Limits of Sympathy: Gabrielle Roy's The Tin Flute*, Toronto, ECW Press, 100 p.
- CONAN, Laure (1982) *Angéline de Montbrun*, Montréal, Fides, 175 p.
- COURT, Alex (dir.) (1992) *Baedeker's Canada*, Toronto, Prentice Hall, 637 p.
- DORION, Gilles et ÉMOND, Maurice (1979) «Dossier: Gabrielle Roy», *Québec français*, n° 36, p. 33-35.
- DUMONT, Micheline, JEAN, Michèle, LAVIGNE, Marie et STODDART, Jennifer (1982) *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, 521 p.
- EHRLICH, Paul R., DOBKIN, David S. et WHEYE, Darryl (dir.) (1988) *The Birder's Handbook: A Field Guide to the Natural History of North American Birds*, New York, Simon et Schuster, 785 p.
- FRALEIGH, Sondra H. (1987) *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 284 p.
- GUÈVREMONT, Germaine (1990) *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 221 p.
- GUILBEAULT, Luce (1992) *La nef des sorcières*, Montréal, L'Hexagone, 139 p.
- HÉBERT, Anne (1976) *Le torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, 173 p.
- _____ (1988) *Le premier jardin*, Paris, Seuil, 188 p.
- HÉTU, Pierre (1989) «Anne Hébert: Entre la mer et l'eau douce», *Nuit blanche*, n° 34, p. 40-43.

- JONES, Grahame C. (1982) «Alexandre Chenevert et Kamouraska: une lecture australienne», *Voix et images*, vol. 7, n° 2, p. 329-341.
- LEWIS, Paula Gilbert (1984) «La dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 563-576.
- MARCHESSAULT, Jovette (1989) *La saga des poules mouillées*, Ottawa, Leméac, 135 p.
- PASCAL, Gabrielle (1979) «La condition féminine dans l'œuvre de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 5, n° 1, p. 143-163.
- REA, Annabelle M. (à paraître) «Eve Fragmented Into a Thousand Faces: Women's Roles in *Le premier jardin*», dans DUFAULT, Roseanna L. (dir.) *Women by Women*, Teaneck, Farleigh Dickinson University Press.
- ROY, Gabrielle (1977) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 396 p.
- ____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Les Quinze, 239 p.
- ____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- ____ (1994) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 185 p.
- ROYER, Jean (1988) «Cette cinquième saison qui nous est donnée», *Le Devoir*, vol. 79, n° 88, p. D1, D12.
- RUBINGER, Catherine (1980) «Actualité de deux contes-témoins: *Le torrent* d'Anne Hébert et *Un Jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy», *Présence Francophone*, n° 20, p. 121-126.
- 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, Betty (1947) *A Tree Grows in Brooklyn*, New York, Harper, 420 p.
- SOCKEN, Paul G. (1982) *Concordance de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy*, Waterloo, University of Waterloo Press, 1135 p.
- WHITFIELD, Agnès (1990) «Gabrielle Roy as Feminist: Re-reading the Critical Myths», *Canadian Literature / Littérature canadienne*, 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. 593-603

Jacques Poulin: héritier spirituel de Gabrielle Roy

PAUL G. SOCKEN
University of Waterloo
Waterloo (Ontario)

Jim, le protagoniste du *Vieux Chagrin* de Jacques Poulin, se remémore une histoire que Gabrielle Roy lui a racontée à propos d'un oiseau qui avait fait son nid avec ses cheveux:

Gabrielle Roy passait tous ses étés à Petite-Rivière-Saint-François, au bord du fleuve, dans un chalet accroché au flanc d'une colline. Elle avait l'habitude de sortir sur la galerie du chalet, le matin, pour se brosser les cheveux; avant de rentrer, elle nettoyait sa brosse, laissant ses cheveux partir au vent. Elle avait remarqué les allées et venues d'un merle qui avait l'air de nicher dans un buisson au fond du jardin, puis elle s'était habituée à sa présence. Mais en septembre, après la migration des oiseaux vers le Sud, elle avait découvert, en s'approchant du buisson, que le merle avait tapissé son nid avec les cheveux qu'elle avait perdus au cours de l'été (Poulin, 1989, p. 147).

Il y a davantage de réalité que d'imagination dans cette remarquable rencontre entre Gabrielle Roy et le personnage de Poulin, car les personnages de ce dernier doivent beaucoup à l'inspiration de Gabrielle Roy. Gilbert Durand affirme que l'imagination occidentale a fait «avec les boucles de la chevelure

des talismans souvenirs» et que la chevelure constitue «la marque de la temporalité et de la mortalité» (Durand, 1969, p. 108). En utilisant l'image des cheveux de Gabrielle Roy dans un nid d'oiseau, racontée par elle-même à l'un de ses personnages, Poulin implique que sa quête à elle trouvera sa finalité dans son œuvre à lui; autrement dit, l'œuvre de Gabrielle Roy renaîtra dans la sienne, et la mort de l'une trouvera sa renaissance dans l'autre. De plus, Jacques Poulin a déclaré dans une entrevue avec Mel B. Yoken: «Si j'arrivais à une écriture aussi riche que celle de Gabrielle Roy, je serais très content d'avoir passé ma vie à écrire» (Yoken, 1986, p. 170).

Ces considérations autorisent une tentative de rapprochement des deux écrivains. Il en résulte que les points de repère sont communs quant aux images et quant aux thèmes. Leur écriture est dépouillée, sans tours rhétoriques évidents, le genre de français qui semble transparent parce qu'il s'efface au profit des sentiments et du sens dont il est le véhicule. L'écriture dans les deux cas est en réalité beaucoup plus nuancée qu'on ne le croirait à première vue.

Gabrielle Roy commence sa carrière de romancière en publiant *Bonheur d'occasion* (1993a), roman «social», optant ensuite pour le roman personnel et semi-autobiographique, tout comme le fait Jacques Poulin d'abord dans *Mon cheval pour un royaume* (1987) et, par la suite, dans d'autres romans qui racontent plutôt l'aventure spirituelle et artistique de l'individu.

Chez les deux romanciers, il ne s'agit pas d'une littérature utopique où il y aurait un programme d'amélioration sociale envisagée. On trouve plutôt chez eux l'espoir d'un avenir meilleur tant pour l'individu que pour la société – espoir exprimé sur un ton nostalgique qui évoque un domaine associé au passé, à un idéal perdu.

La Manitobaine et le Québécois s'interrogent dans leur œuvre sur le rôle de l'écriture et de l'écrivain et envisagent l'acte d'écrire comme une forme d'exploration de soi et du monde et un don des plus personnels au lecteur. Selon les deux romanciers, l'écrivain est un être privilégié chargé de refaire le monde selon le modèle des valeurs énoncées dans l'œuvre.

Gabrielle Roy et Jacques Poulin sont tous deux des chercheurs d'horizon, des idéalistes en quête d'un monde

d'harmonie, de tendresse et d'unité. Gabrielle Roy nous le laisse apercevoir le plus sensiblement dans *Alexandre Chenevert*, surtout dans la séquence du Lac Vert, et Jacques Poulin dans *Le Vieux Chagrin* dans le chapitre sur Venise, mais les œuvres entières sont pénétrées d'une manière ou d'une autre des mêmes valeurs. Au Lac Vert, Alexandre éprouve une sérénité causée par la nature environnante qui l'émeut profondément et finit par métamorphoser sa vision du monde:

Il vit l'herbe onduler à ses pieds en longs chemins où passait le vent; des oiseaux allaient à la dérive; une vingtaine d'espèces, exquises, dont il n'avait jamais vu la ressemblance, même en images; des nuages coulaient au loin; et il s'identifia avec une secrète entente du cœur aux éléments irresponsables et dociles de la création. Était-il lui-même plus que l'un de ces joncs verts et souples, et, cependant, déjà l'automne commençait de les flétrir. La vallée reposait au soleil, plane presque partout, sauf en deux ou trois endroits où elle s'élevait assez pour permettre à Alexandre de la découvrir dans son entier, calme, heureuse, épargnée (Roy, 1954, p. 200).

Dans *Le Vieux Chagrin*, Jim va jusqu'à Venise pour ressentir la même paix intérieure inspirée par les jeux de lumière, d'ombres et d'eau:

Au bout de quelques minutes, je vis qu'il y avait un heureux mélange d'ombre et de lumière; que l'eau frémissante du canal, en réfléchissant la lumière, la brisant en mille éclats qui ruisselaient sous l'arche du pont et couraient sur le mur de brique délavé; que les couleurs étaient douces pour les yeux, avec ça et là des taches plus vives, et que toutes les formes composant le décor de cette place étaient en harmonie les unes avec les autres. C'était en quelque sorte la perfection, le paradis terrestre, comme si un vieux rêve s'était matérialisé, et je restai là, assis dans mon coin, ému et saisi d'admiration, jusqu'à la fin de la journée (Poulin, 1989, p. 131).

Gabrielle Roy qualifie de «Paradis terrestre» l'expérience d'Alexandre au Lac Vert (Roy, 1954, p. 229) et Poulin intitule son chapitre 29 sur Venise «Le paradis terrestre».

Les deux romanciers ont créé des personnages vivants et leur ont donné, ainsi qu'à leur milieu, une qualité symbolique. Ils sont si réalistes que nous vivons avec eux, comme l'ont fait leurs auteurs, car ils sont semi-autobiographiques. Néanmoins, ces personnages, dans leur dimension imaginaire, incarnent un

rêve et un espoir qui transcendent auteurs et personnages. La recherche intellectuelle et l'idéal de fraternité sont les abstractions que Roy et Poulin ont réussi à concrétiser, sinon en réalité, du moins dans leur imaginaire. C'est ce mélange de réalisme et d'allégorie qui donne à leur œuvre leur qualité mystérieuse, leur esprit hors du commun et leur coloration mythique. Tous deux décrivent, quelquefois dans un état second, un autre monde, un univers d'harmonie et de fraternité. C'est leur royaume idéal¹, zone mythique caractérisée par une nostalgie profonde, située entre le paradis perdu et un avenir à explorer. Ainsi Jim, dans *Le Vieux Chagrin*, dit: «Ce qui compte, ce sont les liens d'affection qui relient les gens entre eux, formant une toile immense et invisible sans laquelle le monde s'écroulerait» (Poulin, 1989, p. 76). Telle est la vision de Poulin de l'idéal. Après son expérience au Lac Vert, Alexandre prend intensément conscience de ses liens avec les autres: «Comment eût-il pu seulement y exister sans l'apport des autres [...] Alors, il avait saisi avec tendresse et une fois pour toutes qu'il était redevable à des milliers d'hommes» (Roy, 1954, p. 242).

L'incarnation de cet idéal s'exprime dans deux romans sous la forme d'un seul individu métissé: Jimmy dans *La rivière sans repos* et la Grande Sauterelle dans *Volkswagen Blues* représentent une réalité qui transcende la différence et unifie les deux races. Jack dit à la Grande Sauterelle: «Je trouve que vous êtes quelque chose de neuf, quelque chose qui commence. Vous êtes quelque chose qui ne s'est encore jamais vu» (Poulin, 1984, p. 224). Gabrielle Roy appelle Jimmy «cet enfant extraordinaire» (Roy, 1970, p. 140).

On a dit aussi que l'idéal est implicite dans le recueil *Ces enfants de ma vie* (1993c) où les rôles traditionnels masculins et féminins sont contestés et un nouveau modèle est proposé:

Les résolutions à l'intérieur de *Ces enfants de ma vie* ne sont jamais définitives et ne se fondent que sur l'éphémère qualité de l'instant privilégié où sont abolies les contradictions et les oppositions entre le féminin et le masculin et où peut se produire la communication / communion parfaite (Courchene, 1990, p. 82).

Le mélange de qualités et de caractéristiques masculines et féminines pour atteindre une harmonie idéale se retrouve dans les romans de Poulin, tel *Le cœur de la baleine bleue* (1979), où l'androgynie est un thème majeur qui tend à unifier les sexes, le spirituel et le matériel, l'individu et le social, le temps et l'éternité.

Tout comme le mélange des races et l'androgynie, les thèmes de l'isolement et de la participation proposent un modèle de communion. Le héros de *Volkswagen Blues* se compare à Chimney Rock, formation rocheuse au milieu du désert: «Sa propre vie lui apparut dérisoire, solitaire, fragile colonne dressée parmi les décombres des années perdues» (Poulin, 1984, p. 195). Quant à Alexandre Chenevert, son existence solitaire et isolée n'a aucune valeur à ses propres yeux: «S'était-il trouvé un seul être sur terre pour penser comme lui, ou du moins, reconnaître qu'il pensait au meilleur de son intelligence?» (Roy, 1954, p. 76). Ce n'est que lorsqu'il console un patient à l'hôpital que sa vie prend un sens:

Sa propre misère ne lui avait jamais paru très méritoire.
Mais celle d'un autre, inexplicable, il s'en couvrit en cet
instant comme de son seul recours (Roy, 1954, p. 322).

L'image finale du *Vieux Chagrin* réunit deux âmes solitaires lorsque la Petite demande à Jim de l'adopter et qu'il accepte. La dernière ligne, qui les fait se joindre, donne son sens à tout le roman:

[...] Les chats et moi, nous la [la Petite] regardions faire,
[alors qu'elle met de côté la promesse d'adoption qu'il lui
a écrite] immobiles et admiratifs, et je ne sais pas s'ils
voyaient la même chose que moi, mais la lumière douce et
bleutée qui éclairait son visage me chavirait le cœur
(Poulin, 1989, p. 156).

Ces expressions partagées donnent une forme concrète aux valeurs et aux modèles que ces deux auteurs recherchent. Le monde idéal se définit donc, chez Roy et chez Poulin, alternativement comme un paradis terrestre (mélange des races, rapprochement de l'homme et de la femme dans une union androgyne) et comme le jeu entre l'isolement et la communion.

La quête de l'idéal n'exclut pas la description de la dure réalité. C'est peut-être parce que la détresse montre le réel en quête d'idéal que le réel est souvent décevant. Les deux groupes de personnages, par exemple, ont de la peine à avoir des relations positives entre hommes et femmes, maris et épouses. Les personnages de Gabrielle Roy sont en général mal mariés; les personnages féminins de Poulin sont marginaux, voire absents. Il y a des exceptions, comme la Grande Sauterelle dans *Volkswagen Blues*; mais même là, l'accent est mis sur le personnage principal masculin.

Si les univers romanesques de Roy et de Poulin sont à la recherche de l'idéal, c'est parce que l'idéal existe déjà dans l'individu. La preuve en est dans ce que Gabrielle Roy décrit comme un désir de fraternité et d'harmonie (Socken, 1976, 1977); Jacques Poulin l'appelle la «chaleur humaine» (Poulin, 1987, p. 164). La certitude d'une vie intérieure authentique est commune aux deux auteurs; la quête de soi, si difficile qu'elle soit, est le destin de la plupart des personnages.

Les deux œuvres sont essentiellement autobiographiques: l'exploration intérieure est aussi importante que l'analyse d'autres thèmes. La connaissance de soi dure toute la vie, la quête d'un monde meilleur commence chez soi pour aller au delà de soi jusqu'à revenir à soi, à l'enfance et à la vie intérieure. Cette évolution se retrouve dans les œuvres semi-autobiographiques de Gabrielle Roy dont Christine est l'héroïne et dans son testament spirituel, son autobiographie inachevée, *La détresse et l'enchantement* (1984), dans laquelle elle remonte à sa jeunesse. Les œuvres de Poulin sont à peu près exclusivement autobiographiques, mais l'auteur en sort et analyse des cas qui vont au delà du moi. Lui aussi revient au thème de l'enfance: «Quand vous voyagez à l'intérieur de vous-même, les courants vous entraînent fatalement vers votre enfance» (Poulin, 1979, p. 147). Comme il l'écrit dans *Le Vieux Chagrin*, c'est

[...] comme si l'enfance était un pays que l'on retrouvait après une longue absence, et comme si le voyage de la vie n'était en réalité qu'une longue courbe fermée au bout de laquelle on revenait au point de départ (Poulin, 1989, p. 89).

Le moi et le monde, la connaissance de soi et du monde, l'adulte et l'enfant qu'il fut, tels sont les aspects intimement liés d'une vue complexe du monde extérieur qui interprète la page de l'écrivain ou la toile du peintre comme un schéma conduisant au moi le plus profond et au royaume intérieur aussi bien qu'un itinéraire pour se joindre aux autres.

Dans *Mon cheval pour un royaume*, le héros affirme, parlant vraisemblablement au nom de l'auteur: «Il me semble qu'on pourrait avoir le droit de ne pas devenir soi-même» (Poulin, 1987, p. 116). Parmi ceux qui cherchent à comprendre et à en être digne, il y a ceux qui ne comprennent pas le défi ou ceux qui refusent de le relever. Il s'en trouve beaucoup dans les œuvres de Roy et de Poulin. L'existence de cette possibilité

indique non seulement la vérité sur la nature humaine, mais encore le sens même de la quête. Une telle exploration n'est pas faite pour tout le monde. Il se peut que la sensibilité et la vision qu'elle requiert en excluent quiconque n'est pas écrivain ou artiste. En fait, les personnages en quête sont écrivains ou artistes, ou dans le cas de Gabrielle Roy, un écrivain en devenir, Christine. Ceux qui ne le sont pas ne réussissent que modérément (Alexandre Chenevert) ou au contraire ont un tempérament artistique, telle Martha dans *Un jardin au bout du monde* (Roy, 1975). Il s'ensuit que l'écrivain jouit d'une place privilégiée dans leur œuvre. L'image de l'écrivain (Pierre Delisle à la fin de *Mon cheval pour un royaume*) derrière les barreaux de sa cellule, regardant tomber la pluie à l'aube, rappelle l'analogie que fait Gabrielle Roy de l'écrivain avec un oiseau chantant dans une cage (Cameron, 1973). Le monde est une prison de désespoir humain que le chant de l'artiste rend habitable, car il constitue l'élan vers une vie meilleure.

Chez Roy, le pouvoir rédempteur du langage se manifeste dans *La Petite Poule d'Eau* (1993b), *La montagne secrète* (1994), *La route d'Altamont* (1993d) et *Ces enfants de ma vie* (1993c). Dans chacune de ces œuvres, il se trouve un personnage dont le talent poétique ou le don d'écrivain sert à inspirer l'admiration et le respect aux gens qui l'entourent et à attirer ceux-ci dans le monde créateur de l'artiste. Le langage et l'art sont des moyens d'introspection et des forces qui réunissent les gens, qui renforcent les liens entre les êtres humains. Poulin voit le langage sous le même angle lorsqu'il cite le mot de Heidegger: «Le langage est la maison de l'être» (Poulin, 1974, p. 78) et qu'il déclare que «[l]es mots ont certainement une âme» (Poulin, 1979, p. 144). Dans *Les grandes marées* (Poulin, 1978), il se moque d'Atan, la machine à traduire, qui est l'incarnation d'un monde mécanique et déshumanisé. Dans *Le Vieux Chagrin*, La Petite dit que le fait de lire les livres de Jim lui donne le sentiment d'être «comme si on m'avait donné la permission d'être moins agressive, d'être douce pendant un moment» (Poulin, 1989, p. 139).

L'art, et l'écriture en particulier, sont envisagés comme un moyen potentiel non seulement de créer des liens entre individus, mais encore de transformer le monde. Dans «La voix des étangs», Gabrielle Roy conçoit l'art comme un élément d'isolement et comme une façon de se rapprocher des autres:

Mais j'espérais encore que je pourrais tout avoir [...] le temps de m'isoler un peu sur la route et puis de rattraper les autres, de les rejoindre et de crier joyeusement: "Me voici, et voici ce que j'ai trouvé en route pour vous [...]" (Roy, 1967, p. 222)

Dans *Volkswagen Blues*, Jack affirme qu'écrire devrait pouvoir changer le monde (Poulin, 1984, p. 136). Roy et Poulin suggèrent que l'idéal peut devenir réalité grâce à l'écriture.

Dans les deux œuvres qui nous occupent, la vie rurale et la vie urbaine sont traitées de façon parallèle. Les romans montréalais montrent les graves réserves qu'éprouve Gabrielle Roy quant à l'influence de l'environnement urbain sur le caractère des Québécois. Le besoin de retrait, dans le temps et dans l'espace, vers une vie rurale, dans ses romans autobiographiques, prouve qu'elle désire revenir à un mode de vie innocent, débarrassé des difficultés de la vie urbaine moderne. Le tableau complet est toutefois plus complexe: les espaces urbain et rural ont tous deux leurs inconvénients, et le paradis n'existe que dans l'imagination de celui qui y aspire. Les paysages ruraux sont vulnérables aux changements et aux invasions (*La Petite Poule d'Eau*) ou aux affres de l'existence humaine (*Un jardin au bout du monde*). Au bout du compte, souvenons-nous qu'Alexandre Chenevert n'a quitté la ville pour la campagne que pour vivre de son idéal pour finalement retourner en ville et y affronter les rigueurs de la vie urbaine moderne. On voit de même chez Poulin une ambiguïté vis-à-vis de la vie rurale opposée à la vie urbaine. Dans *Volkswagen Blues*, La Grande Sauterelle dit:

Je trouve que la nature est plus belle quand il n'y a rien, je veux dire quand elle est restée comme elle était au début, mais j'aime aussi les lumières. Je suis partagée entre les deux et je sais que ça va durer toujours (Poulin, 1984, p. 57).

Même si le monde parfait dont rêvent Gabrielle Roy et Jacques Poulin est rattaché à un monde rural idyllique, ils savent bien qu'il n'en va pas de même dans le monde moderne et que le rêve devra être réalisable en ville aussi.

Il nous reste à examiner rapidement deux images, l'eau et les maisons, qui forment une constellation importante et révélatrice dans les œuvres de Roy et de Poulin. L'eau est présente dans à peu près tous les romans de Poulin et dans la

plupart de ceux de Roy. Chez Poulin, elle est symbole de la métamorphose constante et de la fluidité du cycle vital; elle est aussi l'occasion de se renouveler et de se régénérer. Ici ironique, dans *Les grandes marées*, là métaphorique, dans *Volkswagen Blues*, elle fait toujours partie intégrante de la recherche du personnage de sa place dans le monde; elle agit comme un véhicule qui le guide en lui-même et enrichit ainsi le thème de la découverte de soi. Pour Gabrielle Roy, Alexandre Chenevert fait une découverte mystique près d'un lac; les eaux de *La Petite Poule d'Eau* nous amènent à une vie paradisiaque et mythique temporairement retrouvée; le voyage de Pierre Cadourai le long des rivières de l'Ungava provoque une manifestation divine, et la rivière sans repos, dans le roman du même nom (Roy, 1970), ne représente rien d'autre que l'incessante quête que le cœur humain mène pour trouver amitié et fraternité. L'image de l'eau, dans les œuvres examinées, est donc une manifestation indispensable des thèmes fondamentaux explorés par Roy et Poulin.

Les maisons constituent un lien important avec la mémoire et le passé. Dans *Bonheur d'occasion*, la misère associée au logis de la famille et la constante nécessité de déménager reflètent l'instabilité de la vie à Saint-Henri. La maison de la rue Deschambault (dans le recueil du même nom) et celle de *La détresse et l'enchantement* sont chargées de souvenirs qui remplissent l'esprit de l'auteur et tiennent lieu de tremplin à une grande partie de l'œuvre créatrice de Gabrielle Roy. Le premier chapitre de son autobiographie contient l'observation suivante, un de ses premiers souvenirs d'enfance:

Nous arrivions à notre maison, rue Deschambault. La retrouver intacte, gardienne de notre vie française au sein du pêle-mêle et du disparate de l'Ouest canadien, devait nous apparaître chaque fois une sorte de miracle [...] (Roy, 1984, p. 16-17)

Pour Poulin, la maison sur pilotis pourris dans *Jimmy* devient une arche amenant le héros à un renouveau mythique. La maison d'enfance dans *Le Vieux Chagrin* avait été transportée du village «au milieu de la baie» et avait été construite par étapes («hétéroclite») (Poulin, 1989, p. 10), suggérant un passé transfiguré et constamment en «construction». Dans *Jimmy*, le Commodore dit: «Je trouve ça triste une maison qui n'a pas de fondations [...] Une maison sans fondations c'est comme un

homme qui n'a pas d'enfance» (Poulin, 1969, p. 110). Il est clair que les images de la maison, comme celles de l'eau, sont essentielles dans la vision de Roy et de Poulin et nous permettent de pénétrer dans leur univers romanesque.

Les parallèles sont frappants. Poulin a évidemment lu Gabrielle Roy, a été profondément influencé par elle et a délibérément intégré sa vision du monde dans la sienne. Le style, le ton, les idéaux, les images, les valeurs et la sensibilité sont produits d'esprits frères. Selon un critique,

[I]es protagonistes [des deux romanciers] partent souvent à la recherche inconsciente d'une identité égarée ou inconnue qu'ils finissent par cerner et accepter, non sans avoir accompli un long périple autour de la planète qui les reporte incessamment vers cette terre qui est la leur... Enfin, tous deux sont habités par une inquiétude à laquelle ils ne savent ou ne veulent pas donner de nom (Petrelli, 1993, p. 38-39).

Le lecteur doit partager le fardeau de cette inquiétude sans nom. Gabrielle Roy l'a transmise à Jacques Poulin, et il la perpétue dans ses œuvres. C'est dans ce sens que l'on peut considérer Jacques Poulin comme l'héritier spirituel de Gabrielle Roy.

NOTE

1. «Mon royaume est ouvert à tous» (Poulin, 1987, p. 186); «Il y a surtout beaucoup de lacs Vert» (Roy, 1954, p. 227).

BIBLIOGRAPHIE

- CAMERON, Donald (1973) «Gabrielle Roy: A Bird in the Prison Window», *Conversations with Canadian Novelists* (Part 2), Toronto, MacMillan, p. 128-145.
- COURCHENE, Marguerite (1990) «L'univers féminin / féministe de *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy», *Revue Frontenac / Frontenac Review*, n^{os} 6-7, p. 61-84.
- DURAND, Gilbert (1984) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 549 p.
- PETRELLI, Françoise Bayle (1993) *Pour une lecture de Le Vieux Chagrin de Jacques Poulin*, Dolianova (CA), Edizioni Grafica del Parteolla, 120 p.
- POULIN, Jacques (1969) *Jimmy*, Montréal, Éditions du Jour, 158 p.
- _____ (1974) *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle, 163 p.

- _____ (1978) *Les grandes marées*, Montréal, Leméac, 200 p.
- _____ (1979) *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 200 p.
- _____ (1984) *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec / Amérique, 290 p.
- _____ (1987) *Mon cheval pour un royaume*, Ottawa, Leméac, 190 p.
- _____ (1989) *Le Vieux Chagrin*, Montréal, Leméac / Actes Sud, 155 p.
- ROY, Gabrielle (1954) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 373 p.
- _____ (1967) *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 260 p.
- _____ (1970) *La rivière sans repos*, Montréal, Beauchemin, 315 p.
- _____ (1975) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Beauchemin, 217 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1993a) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 413 p.
- _____ (1993b) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, 268 p.
- _____ (1993c) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 p.
- _____ (1993d) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.
- _____ (1994) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 185 p.
- SOCKEN, Paul (1976) «"Le pays de l'amour" in the works of Gabrielle Roy, *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 46, n° 3, p. 309-323.
- _____ (1977) «L'harmonie dans l'œuvre de Gabrielle Roy», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 15, n° 2, p. 275-292.
- YOKEN, Mel B. (1986) *Entretiens québécois* (vol. 1), Pierre Tisseyre, Montréal, 187 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. 605-616

Le Grand Nord chez Gabrielle Roy et Yves Thériault

ANTOINE SIROIS
Université de Sherbrooke
Sherbrooke (Québec)

Le Nord hante depuis fort longtemps l'imaginaire des humains. Il figure dans les mythologies orientales comme dans les européennes. Le vent boréal traverse l'épopée de Gilgamesh comme la poésie d'Homère. Les Grecs ont fait de l'Extrême Nord le pays des Hyperboréens, ceux qui habitent au delà des vents du Nord, et l'ont considéré comme une contrée d'origine, une sorte de paradis lointain, séjour des bienheureux. Borée, dieu du vent, reçu d'abord négativement par les Athéniens, devient plus tard favorable. Dans certaines traditions, l'étoile du Nord contribue à désigner cette région comme l'axe du monde. Pour les Sibériens, par exemple, le pôle devient un pilier de l'univers où le profane ne peut mettre les pieds. Par ailleurs, on juge aussi le Nord comme le royaume de la nuit, du froid, des tempêtes, siège des enfers et du soleil tombé. La *Bible* l'évoque également de façon contradictoire. Job cherche Dieu dans le Nord; sa montagne, selon le psaume 48, y serait située. Mais la vengeance de Dieu sur Israël provient des nations du Nord. De plus, c'est parfois la porte du ciel ou la place du diable. Les écrivains au Canada¹ ont aussi exploité ce mythe d'autant plus que le cercle polaire couronne leur pays.

Dans cet article, nous allons nous attarder au Grand Nord qui confine à l'Arctique, le secteur le plus sauvage et le plus aride que peuplent les Inuit, et toucher à deux romanciers qui en ont fait l'espace de quête de leurs héros. De Gabrielle Roy, nous retenons *La montagne secrète* et *La rivière sans repos*, d'Yves Thériault, *Agaguk* et *Tayaout, fils d'Agaguk*. Ces quatre récits ont été publiés entre 1957 et 1970. Leur intrigue se déroule, approximativement, dans la première moitié du siècle et ils témoignent de la tension Nord-Sud: deux espaces, deux temps, deux cultures.

À l'aide d'une approche mythocritique, nous allons tenter de repérer les symboles, archétypes et mythes qui sous-tendent et investissent le récit et d'exposer l'usage qu'en font les auteurs. Nos références porteront surtout sur les mythologies gréco-latine, biblique et inuit², mais aussi sur l'esprit du mythe que peut susciter le parcours initiatique de la nature la plus primordiale et élémentaire au monde.

Le héros nordique épouse une vie primitive qui lui fait revivre les débuts du monde et il joue constamment sa vie et sa mort. Comme le signale Georges Gusdorf, «[l']habitat humain prend forme mentale. La conscience mythique permet la constitution d'une enveloppe protectrice à l'intérieur de laquelle l'homme trouve son lieu dans l'univers» (Gusdorf, 1953, p. 13). Lucien Lévy-Brühl ajoute encore que «le primitif a très fréquemment le sentiment de la participation entre lui-même et tels ou tels êtres ou objets ambiants, de la nature et de la surnature, avec lesquels il est ou entre en contact» (cité dans Gusdorf, 1953, p. 40). Cet espace menaçant avec lequel il se met en coalescence devient un lieu saturé de sacré qu'il faut se concilier grâce à un rituel. L'habitation dans un espace coïncide aussi avec un temps et incite à remonter aux sources de son existence pour tenter d'expliquer l'origine sacrée des éléments et des phénomènes environnants et d'en tirer profit.

D'abord, nous ébaucherons le parcours initiatique des héros dans l'espace du Grand Nord qui vient structurer trois des récits qui se prêtent au modèle de la quête; nous nous arrêterons ensuite à un certain nombre d'éléments qui constituent le milieu arctique et auxquels les héros essaient de donner un sens; et, pour terminer, nous évoquerons le temps qui marque la relation intime avec la nature et qui projette vers le passé.

LA QUÊTE INITIATIQUE

Le parcours des héros, dans trois des romans analysés, nous paraît une réplique de l'archétype de la quête initiatique, archétype qui est un schéma fondamental tiré de plusieurs mythes qui ont un caractère commun. Nous nous inspirons en pratique de la forme proposée par Joseph Campbell (1973) dans *The Hero with a Thousand Faces*. Nous nous contenterons d'esquisser les étapes de cette quête qui, en soi, peut représenter une matière assez abondante, mais que nous devons considérer ici comme une composante d'un portrait global du mythe du Nord.

Au début de *La montagne secrète*, Pierre cherche depuis dix ans ce que le monde veut de lui, ou lui du monde. L'appel est diffus. Le tracé extérieur de son entreprise, comme dans toute quête initiatique, double la quête intérieure, qui est «une incommensurable distance en lui-même à franchir» (Roy, 1962, p. 21), comme il le signale. Il quitte un monde plus familier, physique et moral, pour entrer seul dans la zone *inconnue*. Il franchira dans son canot un *seuil*, un passage redoutable:

[...] La brume se disloqua devant Pierre. En une immense et solitaire région il parut. Et, quoiqu'il fût brisé du regret des liens humains, son âme lui sembla ici se reposer comme auprès du cœur sauvage de ce monde (Roy, 1962, p. 81).

Il gagne un affluent qui ne figure sur aucune carte. Il connaît une *descente aux Enfers* en s'engouffrant dans l'entonnoir profond d'une rivière où il est dépouillé de tout et il débouche sur une «stérile forêt de petites épinettes inanimées» (Roy, 1962, p. 85). Rien d'humain sur les rives désolées de cette rivière aux eaux sombres. Comment ne pas y voir le Styx? À l'exemple de tout héros, il rencontre dans ses épreuves des *figures bienveillantes*. Ainsi que le précise le narrateur, une non moins mystérieuse aide lui était toujours venue dans les plus mystérieuses épreuves.

Enfin, dans l'Ungava, par d'autres dédales, il découvre sa montagne embrasée par le soleil rouge; soudain, c'est l'*illumination*. Il tombe à genoux devant elle. La quête trouve ici un aboutissement à la fois physique, psychologique et artistique. La «Resplendissante» (Roy, 1962, p. 103) constitue le modèle parfait que, le reste de sa vie, il tentera de reproduire, comme

créateur à son tour, pour en faire partager la beauté aux humains, *mission* que le héros entreprend après sa révélation.

Le héros peut aussi subir des épreuves au *retour* parmi les siens; ainsi, Pierre, dans une dernière lutte contre un caribou, doit le tuer pour survivre. Nous aurons à revenir sur cet animal mythique.

À l'instar de Gabrielle Roy, Yves Thériault entraîne aussi ses héros dans une grande quête nordique. À l'encontre de Pierre, qui est un implanté, Agaguk et Tayaout, son fils, sont des autochtones, ce qui marque leur parcours initiatique.

Agaguk, à dix-huit ans, renie sa famille, brave l'interdit de la lignée et s'aventure sur la toundra sans fin qui, selon le titre du premier chapitre, est assimilée à la Terre promise. L'objectif ultime se situe aussi dans les hauteurs, le Sommet de la Terre confinant à la mer arctique, où se déroule la chasse propre aux Inuit. «Il nous faut aller habiter avec les derniers Esquimaux, ceux du dos de la terre» (Thériault, 1961, t. 1, p. 113), proclame-t-il. Les épreuves se multiplient sur le parcours d'une région «où chaque heure de vie est un combat contre la nature» (Thériault, 1961, t. 1, p. 48). Il affronte son dragon, le grand loup blanc, chef de meute au grondement diabolique, qu'il assimile à un mauvais esprit. Une ordalie suprême l'attend, d'ordre culturel, la naissance d'un enfant que lui donne son épouse Iriook, à la fois figure protectrice et guide. Il s'agit pour lui d'accepter dans ce pays le plus impitoyable du monde, où chaque bouche est comptée, une fille. Le conflit est d'abord en lui-même, et il passera d'une conduite animale, instinctive, à un comportement marqué par un éveil de conscience humaine, une illumination au bout d'une quête à la fois horizontale et verticale.

Le retour au village prend place dans le récit subséquent, *Tayaout, fils d'Agaguk*. Le fils va tenter de réaliser, auprès de son peuple, la renaissance des traditions amorcée par le père qui avait fui l'engeance des Blancs. Il s'engage dans deux quêtes successives. Il fuit, dans un premier temps, le village où les siens se vendent aux Blancs. Comme Pierre, il répond à des voix encore mystérieuses et gagne, lui aussi, un sommet, le «dos de la terre», véritable territoire de chasse des Anciens. À travers ses démarches de renouement avec celles des Anciens, les dieux, qui constituent ses guides et protecteurs, entretiennent pour lui un projet plus spécifique, retrouver la pierre divine qu'il

rapportera aux siens pour les délivrer des Blancs. Pur et courageux comme Galaad en quête du saint Graal, Tayaout rencontre aussi des épreuves: le blizzard, la nuit polaire et la bête sanguinaire, l'ours blanc. Il revient fort d'une maturité nouvelle et rapporte la pierre magique avec laquelle les siens pourront façonner des amulettes et renouer avec leurs dieux. Il repartira pour un second pèlerinage quérir lui-même sa propre stéatite pour libérer lui aussi les âmes, les formes contenues dans cette pierre, et se purifier de l'orgueil qui le menace, comme l'*ubris* des héros grecs, parce qu'il est considéré comme Messie par les siens. De retour parmi eux, plus sage, il aura la mission d'exécuter son propre père, qui s'est donné aux Blancs, mais il sera lui-même, figure christique, immolé par l'ours blanc, symbole de ceux qui ont contaminé son peuple.

À la lecture de ces trois œuvres, on peut constater que la quête archétypale des héros anciens préfigure bien celle de nos héros contemporains et que le caractère religieux de leur parcours est justement souligné par les deux romanciers. Comme l'écrit Mircea Eliade: «Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré» (Eliade, 1966, p. 38). On se souvient que Pierre a senti, le long de son périple, le regard du ciel planer sur lui et qu'il est tombé à genoux devant la montagne, un prodige de Dieu.

L'ESPACE ARCTIQUE

Essayons maintenant d'établir une correspondance entre la vision cosmique qu'entretiennent les Inuit et celle proposée par Roy et Thériault touchant l'espace parcouru par leurs héros, le Grand Nord. Les croyances mythologiques des Inuit sont influencées par le perpétuel combat qu'ils doivent livrer contre leur environnement hostile. Pour eux, toutes les composantes de cette nature sont habitées par une âme, un esprit, autant les pierres que les animaux. Leur culte est d'abord pragmatique. Tout en croyant aux bons et aux mauvais esprits et à une survie, ils pratiquent un culte qui les conduit à se concilier les forces surnaturelles par le respect des règles et tabous, l'usage des pratiques rituelles de propitiation, l'emploi des amulettes, le recours aux présages, aux rêves et aux *chamans*. Ces derniers agissent comme intermédiaires entre la terre et les esprits d'outre-monde. La force la plus célèbre est Sedna, divinité de la mer et des animaux marins, sorte de Gaia pour ceux qui vivent de l'océan.

L'angoisse et la crainte agissent comme un moteur puissant dans le comportement de ceux qui vivent quotidiennement dans l'insécurité et l'incertitude de ce que leur réserve la nature. Roy et Thériault ont détecté et traduit ce sentiment. Pierre l'éprouve sans ambiguïté, alors qu'il doit quitter la montagne:

[...] De nouveau l'assaillit un sentiment d'angoisse. Sur cette terre qui n'en était pas, morne à l'infini, il se sentait curieusement à découvert, exposé et dénudé. Il lui paraissait qu'allait descendre sur lui du haut de ce ciel qui voyait tout quelque autre menace encore imprécise [...]
(Roy, 1962, p. 121)

Agaguk partage cette crainte, lorsqu'il doit décider s'il garde sa fille ou non: «Il y avait assez des angoisses des jours, la peur de la faim, la peur de périr [...] le souci de survivre de jour en jour» (Thériault, 1961, t. 2, p. 146). Il recherche alors un signe du ciel, la voix du Mauvais Esprit. Les Inuit dans *Tayaout, fils d'Agaguk* craignent la colère des dieux qui peuvent déclencher un blizzard, la pire puissance de toutes.

À partir de cette angoisse se développe une représentation du haut et du bas de l'univers. Roy et Thériault réussissent à restaurer une cosmogonie où un ciel infini et une terre immense se contemplent dans leur ampleur et leur nudité: «À perte de vue, en été, écrit le narrateur de *La montagne secrète*, le ciel regarde cette terre vide, et la terre vide regarde le ciel si curieusement plein de clarté» (Roy, 1962, p. 89). On retrouve dans les récits le traditionnel concept sumérien du ciel mâle et de la terre femelle qui donnent naissance à l'air qui vient les séparer et qui prennent la forme, dans le Nord, de vents glaciaux et de blizzards dont les auteurs multiplient la présence. Ceux-ci rappellent également le rôle dominant des grands luminaires que les légendes des Inuit³ divinisent et perçoivent comme la sœur et le frère. La sœur, le soleil, fuit son frère incestueux, la lune, et s'élève brillante, radieuse dans le ciel, tandis que la lune froide, au visage souillé, la poursuit sans relâche, mais sans jamais l'attraper (Petitot, 1967). On voit que Pierre est amoureux fou du soleil et que c'est sous la lune vive qu'il poursuit désespérément son caribou. Agaguk perçoit le soleil comme l'astre de la vie sans menace, patient, nourrissant. Le partage de la lumière et de l'obscurité symboliques devient particulièrement évident dans les divers romans, par l'opposition entre la Grande Nuit arctique, la terrible nuit sans fin, et le jour éblouissant, qui règle les pérégrinations des

protagonistes. Agaguk et son fils recourent assidûment à l'Étoile femelle, à l'Étoile mère, astre auquel ils attribuent un caractère sacré, pour les guider sur la toundra et les glaces. Ils corroborent plusieurs traditions nordiques qui considèrent l'étoile polaire comme le pivot, le centre autour duquel tournent le firmament et tous les pérégrinants de la terre (Grimal, 1963).

Si les astres célestes sont objets de vénération, la nature environnante des espaces habitables l'est aussi. Elle peut même prendre la figure d'un Paradis perdu à reconquérir. Quand les héros gagnent soit la montagne, soit le dos de la terre, ils touchent à l'*omphalos*, à l'axe du monde, au centre du renouvellement des énergies, à la transcendance. Mais ces lieux, comme nous l'avons vu, ne se livrent pas sans épreuves, et la lutte pour la vie est quotidienne. Le primitif, fort d'un sentiment de participation à la nature ambiante dans toutes ses composantes, développe un rituel pour traiter avec les animaux et les objets habités par un esprit ou mus par les esprits qui parcourent les steppes nordiques. Nous sommes ici au cœur de la mythologie inuit qui, au cours de la première moitié du siècle, s'imposait de façon plus immédiate. Comme le rappelle le narrateur de *Tayaout, fils d'Agaguk*, l'Inuk est «accordé au rythme de toutes choses, de toutes gens et de toutes bêtes au Sommet de la Terre» (Thériault, 1969, p. 13). Yves Thériault, qui déclare avoir du sang montagnais, entretient une particulière familiarité avec la mythologie des Inuit⁴. Si Iriook s'adresse à des dieux dont elle ne sait ni le nom ni la forme, elle interpelle aussi des forces dont elle connaît, par toute la tradition depuis son enfance, «la méchanceté, la hargne, tout autant que l'imprévisible générosité» (Thériault, 1969, p. 122). Comme le rapporte encore le narrateur de *Tayaout, fils d'Agaguk*, roman où la dimension religieuse se manifeste plus abondamment, les esprits sont partout, ceux «habitant les fonds, ceux régnant sur les phoques et les balcines, régnant aussi sur les ours, et régnant même sur les Inuit dans leur éternelle pérégrination» (Thériault, 1969, p. 48). Le roman fait une allusion évidente à la femme des fonds, mi-femme, mi-poisson, connue surtout, comme nous l'avons signalé, sous le nom de Sedna qui règne sur les animaux marins dont dépendent en grande partie les Inuit.

Les légendes reviennent fréquemment sur les relations intimes entre les animaux et les humains, sur le pouvoir de chacun de se changer en humain ou en bête, sur le privilège

magique des animaux d'entendre et de comprendre les humains et de leur parler. C'est une véritable coalescence entre les deux règnes. Agaguk perçoit le loup blanc qui menace son fils comme un mauvais esprit qui a pris forme de loup. L'ours blanc, hostile également à Tayaout, joue un rôle important dans la mythologie nord-américaine comme symbole du super-mâle. Dans *Tayaout, fils d'Agaguk*, envisagé au départ comme totem de l'aïeul géant, il devient instrument du courroux des dieux en dévorant le jeune Inuk. Il personnifie aussi la puissance des Blancs qui envahissent le Nord. Les mânes d'une bête féroce ne pardonnent guère à qui ne leur rend aucun hommage avant de l'abattre. Un jeune Inuk était tombé raide mort pour ne pas l'avoir fait, et Tayaout considère comme une faute de ne pas avoir invoqué les mânes de l'ours blanc qu'il avait blessé et qui reviendra effectivement le dévorer. «[S]euls les esprits savaient de quelles géhennes» il provenait (Thériault, 1969, p. 158). Cette attitude est très conforme à la croyance inuit. Comme une étude le révèle, «les animaux acceptent qu'on les tue tant qu'on respecte avec soin les interdictions traditionnelles» (Nungak et Arima, 1975, p. 120).

Conforme aussi à la tradition est cet usage des amulettes propitiatoires que Tayaout veut voir adopté par les siens pour renvoyer, par leur pouvoir magique, les Blancs vers le Sud. De même, l'attachement aux présages du rêve que manifestent Agaguk, Iriook et Tayaout illustre leur respect des traditions. C'est le songe qui a conduit Tayaout jusqu'à la pierre divine et qui annonce à lui-même ainsi qu'à ses parents le sort qu'il subira.

Gabrielle Roy, même si elle ne semble pas faire de références évidentes aux prescriptions normatives de la mythologie inuit, paraît en refléter quelques aspects, grâce à une sorte d'esprit du mythe, que favorise son traitement de *La montagne secrète* comme une fable. L'esprit transparaît surtout dans le rapport intime des humains avec la nature, ce qu'elle décrit comme une «alliance étroite de l'âme avec les forces primitives» (Roy, 1962, p. 213). Par l'usage des anthropomorphismes que permet la fable, elle peut prêter aux animaux et aux objets des sentiments humains. Contemplant le vison meurtri dont la patte est prise au piège, Pierre considère que ses yeux «autant que des yeux d'hommes» (Roy, 1962, p. 43) semblent dire la détresse. Et le mystère de la vie et de la mort lui paraît

«allier ici plus que jamais les hommes et les bêtes» (Roy, 1962, p. 44). Il va jusqu'à s'identifier à un petit arbre éprouvé et, dans son auto-portrait ultérieur, il est «véritablement un homme-arbre [...] dont l'épiderme usé, fendillé, asséché, était de l'écorce» (Roy, 1962, p. 217). On devine même sur sa tête «une suggestion de bois de cerf» (Roy, 1962, p. 213). Quand sa montagne lui parle et enfin le délaisse, il doit, pour survivre, poursuivre un caribou et il a l'impression de suivre un homme pour l'abattre: «Écoute, frère, dit-il, je n'en peux plus... J'ai faim, laisse-toi mourir». Et celui-ci semble dire: «Je suis vieux, je n'en peux plus» (Roy, 1962, p. 119-120). Lorsque Pierre réussit à l'abattre, il se glisse dans la chaleur de l'animal et forme avec lui «une petite tache immobile et comme fraternelle» et le caribou va «lui devenir chair, sang et pensée» (Roy, 1962, p. 120-121). C'est la communion à la fois évangélique et inuit. Pierre avait aussi, selon la prescription inuit, adressé des paroles de propitiation à la bête et ne l'avait tuée que dans la nécessité. Et Orok, l'Inuk, qui avait lui-même essayé de tirer de la pierre des formes d'homme, d'oiseau et de bête, avait obéi, avant de quitter Pierre, à l'une des prescriptions importantes de sa croyance, celle du partage. Il laissait deux oies, sachant que la chasse était terminée.

De plus, Gabrielle Roy rappelle fréquemment la nature dans ses composantes classiques, profanes maintenant mais religieuses à l'origine: la *terre* aride et dénudée, l'*eau* frigorifiée de l'hiver et chantante du printemps, l'*air* des vents et des blizzards agresseurs, le *feu* vivifiant et protecteur contre les froids mortels.

LE TEMPS

Mais être au monde, c'est aussi être dans le temps. Les primitifs tentent toujours de renouer avec le Grand Temps, celui des origines, afin de participer aux énergies transcendantes mises en œuvre. Leur vie est rythmée par le cycle incessant des saisons, du soleil, de la lune qui les entretient dans le mouvement de l'éternel retour. Le passé est alors très valorisé. Ce temps s'oppose au temps linéaire orienté vers le futur, marqué par la recherche du progrès, l'amélioration du bien-être propre à notre actuelle civilisation.

Les quatre romans que nous avons retenus font foi de ce dilemme qui déchire les protagonistes dans l'opposition du

Nord et du Sud ou du Passé traditionnel et du Présent en mutation. Pierre, qui voit renaître le monde à chaque printemps, éprouve à Paris la nostalgie de la grande nature qui permet de retrouver un élan primitif de l'âme. *La rivière sans repos* est ponctué par cet antagonisme. Les Blancs sont habités par cet étrange et constant souci de l'avenir. Les autochtones apparaissent soit envahis par la nostalgie du vieux temps soit à la fois séduits et déchirés face à la civilisation de la technique et du confort. L'oncle Ian idéalise le passé. Il entraîne Elsa et Jimmy vers le vrai pays des Inuit et, quand il doit revenir, il a l'impression de quitter le jardin, de fuir le paradis terrestre. Elsa est partagée. Elle veut un temps reprendre les manières d'autrefois. Quand elle est déposée avec son fils de l'autre côté de la rivière qui partage les deux mondes, dans «la nature à son état sauvage», le silence «sembl[e] venir intact jusqu'à eux depuis le commencement du monde» (Roy, 1970, p. 199). Le fils, finalement, n'aura d'yeux que pour la technique et abandonnera les siens.

Yves Thériault tient le même discours. Pour Agaguk, il s'agit de «vivre sa vie ancestrale, en défi constant aux Blancs» (Thériault, 1961, t. 2, p. 32). Gagner le Nord, comme les vrais Inuit, c'est un recommencement. Tayaout reprend les rêves de son père de revivre les temps passés. En parcourant le Sommet du Monde, il se voit dans un temps hors de l'Histoire: «J'y suis depuis des millénaires l'homme continu. Je suis sans âge parce que j'ai tous les âges. Je suis sans traces de l'ancêtre parce que je suis l'ancêtre en même temps que la continuation...» (Thériault, 1969, p. 11). Il lui faut revivre les époques héroïques des grands chasseurs, renouer avec la possession ancienne de la fierté, avec les vieux rites et les dieux et arracher les siens aux leurres de la civilisation matérielle des Blancs.

Les deux romanciers recourent même à des images bibliques explicites et étonnantes pour associer à l'espace et au temps du Grand Nord la nostalgie d'une Terre promise et d'un jardin d'Éden dans les temps primordiaux.

CONCLUSION

Comme on a pu le constater, Yves Thériault et Gabrielle Roy s'inscrivent dans une longue tradition mythologique touchant le Nord faste et néfaste. Le premier fait des allusions à la mythologie inuit, mais aussi aux traditions gréco-latine et

judéo-chrétienne⁵. La seconde se montre plutôt familière avec ce dernier courant, mais réussit en même temps, comme Thériault du reste, à développer une vision cosmique qui s'apparente à l'esprit mythique. Dans ces lieux nordiques rudes et purs, les protagonistes, comme les héros anciens peuvent dans leur parcours initiatique atteindre le Sommet, le Centre, mourir à eux-mêmes et ressusciter.

NOTES

1. Pour une liste des romanciers au Canada qui traitent du Nord, voir Mitcham (1983).
2. Bien que les anthropologues tiennent compte des catégories de mythes, légendes et contes pour les Inuit, ils avouent aussi avoir de la difficulté à les départager clairement.
3. Il y a des rapports entre les mythes inuit, amérindiens et les mythes occidentaux et asiatiques, car les premiers rejoignent les mythes sibériens, ougro-finnois et hongrois.
4. Les Montagnais-Naskapis ont vécu aussi dans la partie nord du Québec-Labrador et croyaient également à l'esprit des animaux dont la chasse leur est si vitale. Voir l'article «Montagnais-Naskapi» dans *The Canadian Encyclopedia* (1958), Edmonton, Hurtig Publishers, p. 1154.
5. Marc Gagné (1973) et Marie Grenier-Francœur (1976) ont fait, dans leur étude respective de *La montagne secrète*, d'autres références fort pertinentes aux mythologies gréco-romaine et biblique.

BIBLIOGRAPHIE

- CAMPBELL, Joseph (1973) *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen, Princeton University Press, 416 p.
- ELIADE, Mircea (1966) *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 254 p.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GRENIER-FRANCŒUR, Marie (1976) «Étude de la structure anaphorique dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 1, n° 3, p. 387-405.
- GRIMAL, Pierre (dir.) (1963) *Mythologies des montagnes, des forêts et des îles*, Paris, Librairie Larousse, 279 p.
- GUSDORF, Georges (1953) *Mythes et métaphysique: introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 267 p.

- MITCHAM, Allison (1983) *The Northern Imagination: A Study of Northern Canadian Literature*, Moonbeam, Penumbra Press, 103 p.
- NUNGAK, Zebedee et ARIMA, Eugene (1975) *Légendes inuit de Povungnituk, Québec*, Ottawa, Musée national de l'homme, 135 p. (Bulletin n° 235)
- PETITOT, Émile (1967) *Traditions indiennes du Canada Nord-Ouest*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 521 p.
- ROY, Gabrielle (1962) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.
- _____ (1970) *La rivière sans repos*, Montréal, Beauchemin, 315 p.
- THÉRIAULT, Yves (1961) *Agaguk*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 2 t. (157 et 158 p.).
- _____ (1969) *Tayaout, fils d'Agaguk*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 158 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 617-627

Gabrielle Roy et Selma Lagerlöf: une rencontre spirituelle

MYRNA DELSON-KARAN
Délégation générale du Québec à New York
New York (USA)

Vers la fin de sa vie, Gabrielle Roy déclarait, au cours de l'entrevue qu'elle nous a accordée en 1982, que l'un des écrivains qui avait le plus influencé son œuvre était sans doute la romancière suédoise Selma Lagerlöf avec, en particulier, son roman *La légende de Gösta Berling*¹ (Delson-Karan, 1986). D'ailleurs, on se souviendra que Roy a souvent manifesté une grande empathie pour le peuple scandinave, comme en font foi le personnage de Steve Sigurdsen dans *La montagne secrète* (Roy, 1961) ou encore ceux d'Eric Strockson, d'Olaf ou de Flora dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (Roy, 1982). Prenant en compte cette affinité à l'endroit du peuple et des auteurs suédois – tout spécialement avec Selma Lagerlöf –, cette étude se propose d'examiner pourquoi l'œuvre de cette dernière a tant fasciné Gabrielle Roy.

DES VIES SEMBLABLES

Gabrielle Roy est née en 1909, l'année même où Selma Lagerlöf obtenait le prix Nobel de littérature. Malgré la différence d'âge et les milliers de kilomètres qui les séparaient,

la vie de Roy et celle de Lagerlöf allaient se ressembler étrangement, au point semble-t-il de provoquer une grande similitude dans leurs œuvres. «Un écrivain n'échappe jamais à sa vie», déclarait Roy, citant Tolstoï, au cours de l'entrevue évoquée précédemment (Delson-Karan, 1989, p. 128). Cela prend un sens très précis dans le cas des écrivains qui nous intéressent dans le présent article.

Tout d'abord, les deux femmes étaient originaires de pays froids, peu peuplés. Cet isolement s'avère propice à l'introspection, nécessaire pour fournir l'inspiration créatrice d'un écrivain. Malgré leurs nombreux voyages vers des pays lointains, leurs œuvres ont gardé pour cadre leur pays d'origine: le Värmland pour Lagerlöf et le Manitoba pour Roy.

Les deux romancières ont par ailleurs connu des situations familiales similaires. Le père de Roy était agent de colonisation à l'emploi du gouvernement fédéral. Son travail consistait à faire la prospection des terres pour les nouveaux groupes d'immigrants qui arrivaient au Canada. C'est notamment, grâce à lui, que Roy a pu développer de l'empathie pour les autres cultures, les autres ethnies qu'elle évoque dans son œuvre. Mais cet homme avait aussi un côté mesquin qui se trouve très bien décrit dans un chapitre de *Rue Deschambault* intitulé «Petite Misère» (Roy, 1980a), l'expression correspondant précisément au surnom que le père de Roy avait donné à sa fille. Le père de Lagerlöf, semble-t-il, allait lui aussi avoir une grande influence sur la petite Selma. Lieutenant dans l'armée suédoise, il possédait une personnalité problématique affectée d'un côté despotique (Edström, 1984). Chez lui, dans la propriété familiale de Mårbacka, il racontait des histoires, inventait des jeux et mettait de la gaieté dans la maison familiale; cependant, ses agissements frivoles allaient finir par entraîner sa ruine financière et la perte de Mårbacka. Le passé mouvementé des deux pères a donc pu influencer fortement l'imagination et les livres de leurs filles.

Du côté maternel, Roy et Lagerlöf ont toutes deux grandi en compagnie de merveilleuses conteuses d'histoires. La mère et la grand-mère de Roy l'ont tour à tour fascinée avec les récits de leur aventureux voyage du Québec vers l'Ouest canadien (Roy, 1978). Pareillement, la tante Ottiliana et la grand-mère de Lagerlöf ont peuplé son enfance d'histoires et de légendes innombrables sur leur pays (Berendsohn, 1968).

Gabrielle et Selma ont en plus été des enfants d'une santé délicate. À l'âge de quatre ans, Selma a contracté la polio et s'est même trouvée paralysée pendant quelque temps (Budd, 1981). Quoique d'une manière moins aiguë, Roy était également une enfant malade. Cette fragilité leur a valu une attention toute spéciale de la part de leurs parents, qui leur ont interdit les jeux et leur ont plutôt ménagé du temps pour lire et réfléchir. Dans le chapitre intitulé «Ma coqueluche», dans *Rue Deschambault* (Roy, 1980a), Roy rappelle que, pendant sa convalescence, ses parents l'avaient installée dans un hamac, sur la véranda, des carillons éoliens suspendus au-dessus d'elle. C'est là, dit-elle, qu'elle a appris à rêver et a commencé à devenir l'écrivain qu'elle allait être: «[A]u 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 sans le chercher», écrit-elle dans *Rue Deschambault* (Roy, 1980a, p. 84). Lagerlöf aussi allait se souvenir, toute sa vie durant, de la tendresse sans fin qu'elle avait connue dans son enfance (Edström, 1984). Compte tenu de leurs problèmes de santé, Gabrielle et Selma ont donc développé très tôt un talent peu commun pour l'observation qui, dans leurs œuvres, prend la forme d'un riche alliage du vécu et de l'imaginaire.

Les profils de carrière de Roy et Lagerlöf sont eux aussi similaires, les deux femmes ayant été institutrices avant de devenir écrivains. Il est fort probable d'ailleurs que les résonances philosophiques ou morales de leurs œuvres découlent de leurs dons de pédagogues. Toutes deux adoraient écrire des histoires pour les enfants; encore aujourd'hui, leurs œuvres figurent dans les manuels scolaires d'introduction à la littérature. Un peu partout dans le monde, des générations et des générations d'écoliers ont grandi en lisant *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* (Lagerlöf, 1990)², tout comme au Québec les enfants ont appris à connaître *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1980b).

Peu de femmes dans l'histoire ont été aussi comblées d'honneurs que Roy et Lagerlöf. Cette dernière a été la première femme et le premier auteur de nationalité suédoise à obtenir le prix Nobel de littérature. Elle fut également la première femme à devenir membre de la *Svenska Akademien*; elle s'est mérité une distinction particulière en se voyant octroyer une bourse par le roi Oscar II. La *Uppsala Universitet* lui a en outre décerné un

doctorat *honoris causa* (Maule, 1917). Selon Robert Bly (Lagerlöf, 1962), l'écrivain a, en quelque sorte, fait honneur au nom qu'elle portait, qui signifie en suédois «feuille de laurier». Ce nom, en effet, a été adopté par la famille au XVII^e siècle à cause du grand nombre de professeurs distingués et d'historiens que cette famille produisait à l'époque. Pour sa part, avec *Bonheur d'occasion* (Roy, 1977), Roy devenait, en 1947, le premier écrivain canadien à obtenir le prestigieux prix Fémina. Elle allait aussi être la première femme à entrer à la Société royale du Canada et à recevoir la médaille de l'Académie canadienne-française. Roy, enfin, s'est vu décerner pratiquement tous les honneurs existant au Canada, y compris deux doctorats *honoris causa*: *University of Lethbridge* et Université Laval. Son nom avait même été proposé pour le prix Nobel³. Et, malgré tout cela, malgré les honneurs et la gloire qui leur ont été accordés, les deux romancières sont demeurées discrètes, modestes à l'endroit de leur succès, ne souhaitant en fin de compte qu'écrire dans la paix et dans la solitude.

ASPECTS DU FÉMINISME

Ce qui frappe immédiatement le lecteur dans les œuvres de Roy et de Lagerlöf, c'est probablement leur caractère féministe; surtout si l'on considère que ces romancières ont vécu à une époque où les femmes avaient très peu de liberté. Dans la vie réelle, Lagerlöf a été une pionnière des droits de la femme; elle a notamment présenté, en juin 1911, son fameux discours ayant pour thème «Le foyer et l'État» au *Kungliga Dramatiska Teatern* de Stockholm devant le congrès mondial pour le suffrage des femmes (Berendsohn, 1968). Ses œuvres sont nettement et profondément féministes. Ses opinions sur la situation des femmes se trouvent d'ailleurs souvent représentées chez ses personnages.

Dans *La légende de Gösta Berling*, la jeune comtesse Marta est vertement critiquée parce qu'elle n'est pas une bonne maîtresse de maison, ne sachant ni tisser ni cuisiner, préférant lire de la poésie et folâtrer en compagnie des hommes aux éternels bals de la région. Le comte, son mari, déclare même à un certain moment: «J'ai la réputation d'être un homme juste [...] Je sais juger mes serviteurs. Pourquoi ne saurais-je pas juger ma femme?» (Lagerlöf, 1987, p. 130). Ailleurs dans le roman, le père de Marianne Sinclair barricade sa maison en laissant sa fille

dehors par une nuit glaciale, parce qu'elle a osé embrasser Gösta Berling; lorsqu'elle voudra rentrer, sa peau restera collée à la poignée de la porte. Margareta Gelsing sera, quant à elle, obligée d'épouser un homme qu'elle n'aime pas et se verra plus tard mise au ban de la société parce que l'homme qu'elle voulait épouser est entre-temps devenu son amant. Lagerlöf observe de la sorte qu'il existait deux poids et deux mesures dans la société de l'époque et manifeste assez lisiblement sa sympathie envers la femme adultère.

Entrée sur la scène littéraire au milieu des années quarante, Roy devance le mouvement de libération de la femme (Delson-Karan, 1985). Ses œuvres, tout comme celles de Lagerlöf, sont animées d'une pensée féministe et décrivent volontiers l'oppression dont les femmes sont victimes. Dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1977), Rose-Anna prie pour mettre au monde un garçon plutôt qu'une fille afin que son enfant ne soit pas réduit comme elle à l'esclavage. Dans *La route d'Altamont* (Roy, 1969), la mère et la grand-mère, qui sont des personnages créateurs et imaginatifs rêvant de voyager et de voir le monde, tiennent elles aussi des propos similaires:

[...] Jeune, sais-tu que j'ai ardemment désiré étudier, apprendre, voyager, me hausser du mieux possible... Mais je me suis mariée à dix-huit ans et mes enfants sont venus rapidement. Je n'ai pas eu beaucoup de temps pour moi-même. Quelquefois encore je rêve à quelqu'un d'infiniment mieux que j'aurais pu être... Une musicienne, par exemple, n'est-ce pas assez fou? [...] (Roy, 1969, p. 235)

Lagerlöf ne s'est jamais mariée; Roy, bien que mariée, n'a jamais eu d'enfants. Les deux ont choisi l'écriture, tout simplement, pour laisser derrière elles un message.

ORGANISATION ET STRUCTURE

Sous un rapport interne, les esthétiques de Roy et de Lagerlöf s'avèrent étrangement similaires. Peut-être la plus grande parenté se trouve-t-elle précisément dans l'organisation et la structure de leurs œuvres. Roy et Lagerlöf, en effet, ont écrit des romans qui s'éloignaient des constructions linéaires conventionnelles. Par exemple, *La légende de Gösta Berling* (Lagerlöf, 1987), à l'image de la plupart des œuvres de Roy, est composée d'une série de chapitres qui, pris isolément, peuvent être lus comme des histoires complètes même si l'ensemble du roman contient une intrigue dramatique unique. Le récit

fragmenté comprend en conséquence d'importants éléments unificateurs, notamment en termes de temps, d'action et de personnages. Plus que tout, dans le roman de Lagerlöf, c'est la présence de Gösta Berling qui constitue le fil conducteur de toute l'œuvre. La succession des chapitres fait revivre une époque soigneusement délimitée (la période couverte par l'histoire est d'une année et s'étend d'un Noël au suivant), et l'action est essentiellement concentrée autour du lac Lövén, dans le Värmland.

De la même manière, si l'on considère *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy (Roy, 1969), le lecteur observera quatre parties bien distinctes: «Ma grand-mère toute-puissante», «Le vieillard et l'enfant», «Le déménagement» et «La route d'Altamont». Chacune de ces parties présente, là encore, une unité organique et peut être pleinement appréciée sans le secours des autres. Bien que cette œuvre, tout comme *La légende de Gösta Berling*, n'offre pas une structure conventionnelle avec une intrigue progressant d'une manière linéaire, elle présente tout de même quatre parties qui sont intimement liées et forment, en fin de compte, un tout. Christine, le personnage principal, apparaît dans les quatre parties, et l'unité de lieu est assurée par le fait qu'elle vit dans la maison maternelle tout au long du roman. Roy a dit de ses romans:

[...] le sujet dicte sa propre structure [...] Je trouve cependant de plus en plus difficile de distinguer entre le roman de forme usuelle et le genre de livre à la Scheherazade des *Mille et Une Nuits* où le récit appelle le récit qui appelle le récit. De plus en plus m'enchanté cette manière parce qu'elle me semble toujours mouvante et contenir le moins de temps creux et le plus de temps forts. La vie y gagne ce qu'y perd peut-être la forme (Dorion et Émond, 1979, p. 34).

Il est amusant de noter à ce sujet que Lagerlöf, dans sa démarche créatrice, n'a pas songé à écrire d'abord à partir des histoires et légendes qui l'entouraient. Elle a plutôt choisi des matériaux provenant de ses lectures, mêlant les récits des sultans des *Mille et une nuits* aux héros de Walter Scott et aux rois de Norvège de Snorri Sturluson (Maule, 1917).

Chacune à sa manière, les deux romancières semblent donc avoir été inspirées par des récits aux formes enchâssées et avoir manifesté très tôt une préférence pour les chapitres courts qui, un peu à la manière des épisodes des *Mille et une nuits*,

échaufaudent par juxtaposition et emboîtement des intrigues romanesques convenant à leur talent de conteuses. De cette manière, elles restent capables d'intégrer à leur travail ce qui est proche de leur pays, tissant une suite d'histoires autonomes et néanmoins reliées, dont le motif fondamental est la connaissance du cœur humain.

MYTHE ET RÉALITÉ: LE PARADIS PERDU

Il existe par ailleurs une double référence (l'une de nature mythique et l'autre de nature réaliste) dans les œuvres des deux romancières, ce qui enrichit considérablement chez elles la trame de la texture symbolique. Cela est tout particulièrement évident dans la création de paysages. Il a déjà été dit que l'art de Selma Lagerlöf est fait du paysage de la Suède et des paysages d'un conte de fées (Berendsohn, 1968). Lagerlöf transforme, en effet, la nature par le travail de l'imagination. Ainsi, dans ce monde imaginaire, Löfven n'est plus un lac ordinaire mais le lac de ses rêves. Saisie dans une perspective mythique, la région avoisinante resplendit d'un éclat merveilleux, comme un paradis où la nature se fait plus belle et les gens meilleurs que n'importe où ailleurs. Les pensionnaires qui habitent Ekeby mènent, quant à eux, une existence hédoniste, dont tout le travail consiste à égayer autrui par des poèmes et des chansons. «Adieu donc les aventures, et les festins! Adieu les parquets blancs et luisants du manoir! Adieu les berges d'Ekeby et le fier torrent! Vous quitter, c'est mourir», dira dans *La légende de Gösta Berling* le châtelain Julius, rendant hommage à cette vie libre et bienheureuse (Lagerlöf, 1987, p. 190). Concernant une autre de ses œuvres, *Mårbacka*⁴, le critique Francis Snow a écrit:

"Mårbacka" is one of those rare works which brings childhood back before us, the dewy charm of perfect innocence, which reconstructs the time of ardent hopes and mystical dreams, the age of wonder and mystery, of hope and almost hypnotic illusion [...] (cité dans Maule, 1917, p. 65)

Au cours de l'entrevue citée plus haut, Gabrielle Roy a, elle aussi, insisté sur l'importance des rêves dans le processus créateur des artistes: «la création artistique, disait-elle, est née du rêve qui semble être la source de toute réalité» (Delson-Karan, 1989, p. 130). Et tout comme Lagerlöf, qui idéalise le lac Löfven dans *La légende de Gösta Berling*, Roy idéalise le lac Winnipeg de son Manitoba natal dans «Le vieillard et l'enfant» (Roy, 1969). Ici, le lac sous-tend la thématique du voyage et de la

découverte, découverte non seulement d'un endroit mais de la vie elle-même et du principe de toute création (Delson-Karan, 1988a). Le vieil homme, monsieur Saint-Hilaire, confie à sa jeune amie Christine: «Tout a commencé par l'eau dans la création» (Roy, 1969, p. 133); «le lac [Winnipeg est] plus vieux que la terre du Manitoba et [...] il ser[a] là après des milliers d'années. Pour l'éternité des temps» (Roy, 1969, p. 109).

Il y a, en fait, dans les œuvres de Roy, beaucoup de mondes idéalisés qui représentent le Paradis perdu: le lac Vert, où Alexandre Chenevert essaie de retrouver son équilibre psychologique (Roy, 1954), les érablières de Rose-Anna dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1977), l'île de *La Petite Poule d'Eau* (Roy, 1980b). Peut-être l'exemple le plus frappant d'un univers symbolique se trouve-t-il décrit dans la dernière partie de *La route d'Altamont* (Roy, 1969), qui donne son titre au roman: au cours d'un voyage qu'elles ont entrepris pour rendre visite à leur parenté, Christine et sa mère découvrent, non loin d'un endroit appelé Altamont, des collines enchanteresses qui semblent tout à la fois promettre à Christine un glorieux destin littéraire et faire revivre à sa mère les bonheurs de sa jeunesse. Pourtant, au cours d'un voyage ultérieur, les deux femmes ne parviendront jamais à retrouver ces collines, au point de finir par se demander si elles n'auraient pas purement et simplement imaginé tout cela. «Au vrai, [dira même Christine] cette route d'Altamont, elle était comme un songe, la connaissais-je seulement?» (Roy, 1969, p. 248). Altamont symbolise donc ici un univers idéal, semblable au *Shangri-La* ou au *Pays d'Oz*, où l'on pourrait connaître le parfait bonheur (Delson-Karan, 1985).

Le principe même de cette alliance entre le réalisme et le merveilleux, qui donne aux œuvres de Roy et de Lagerlöf une sorte de pérennité, tient sans doute au fait que les deux romancières s'intéressaient moins à l'homme dans ses relations avec la vie présente et matérielle qu'à son moi profond, à ses désirs les plus chers, à ses idéaux les plus purs, à ses rêves les plus secrets: tout ce qui serait en somme possible, mais qui trop souvent ne se concrétise pas.

MODÈLES ESTHÉTIQUES

Du côté des influences littéraires, enfin, les œuvres de Lagerlöf et de Roy ont toutes deux retenu les leçons d'auteurs particuliers, notamment celles de Proust et de Gogol. L'esthétique de ce dernier surtout transparaît dans leurs écrits.

Roy a souligné, lors d'une conférence donnée en 1955, que Gogol était «le premier à exprimer en littérature le pathétique du banal quotidien» (Gagné, 1973, p. 268). Elle reconnaissait manifestement là un élément important de son propre travail, tout comme l'avait fait Lagerlöf, dans une lettre à Sophie Adlesparre datée du 21 février 1891, en des termes tout à fait similaires: «My task is to bring out the poetically beautiful from even the most shabby situation» (citée dans Edström, 1984, p. 118). Proust, on le sait, a également exercé une grande influence sur l'esthétique de Lagerlöf. À l'époque où celle-ci écrivait ses mémoires, *À la recherche du temps perdu* gagnait en importance et en renommée à l'étranger. Lagerlöf était, en particulier, fascinée par la technique proustienne de la remémoration:

[...] In certain places in the Mårbacka books, she approaches her own recollections in a manner reminiscent of Proust's. In one instance, a cherished little bookmark calls forth a whole succession of smells, colors, and visual pictures from the past [...] (Edstrom, 1984, p. 6)

Par ailleurs, ce n'est certes pas un hasard si Gabrielle Roy a elle aussi parlé de l'importance de Proust dans les œuvres recourant à la mémoire subconsciente (Delson-Karan, 1986). La scène de l'accouchement de Rose-Anna dans *Bonheur d'occasion* l'illustre d'une manière particulière:

[...] sa pensée, par instants, détachée du présent, flottait, s'en allait, cherchant des souvenirs épars. Dans les années passées, elle coulait, filait comme un bateau à la dérive [...] Il y avait elle [...] fiancée à Azarius. Et revoyant cette jeune fille [...] elle eût pu lui sourire [...] comme à une étrangère [...] Et puis, il y avait elle tout aussitôt, soudain vieillie [...] (Roy, 1977, p. 364-365)

L'influence proustienne se reconnaîtra enfin dans les écrits tardifs des deux romancières, où une narratrice, parlant à la première personne, décrira sa jeunesse à travers ses yeux d'adulte. Lagerlöf, en effet, aura plus de soixante-dix ans quand elle écrira son journal⁵, dans lequel elle consigne fidèlement les pensées et les sentiments de ses quatorze ans, et Gabrielle Roy aura presque soixante-dix ans, elle aussi, quand elle rédigera *Ces enfants de ma vie* (Roy, 1983), consacré aux enfants qu'elle a connus, lorsqu'elle était institutrice, à l'âge de dix-huit ans (Delson-Karan, 1988b).

En conclusion, s'il fallait, au delà de toutes ces similitudes, souligner le trait le plus fondamental de la proximité de Roy et

de Lagerlöf, ce serait sans doute à l'aspect éthique qu'il faudrait se référer. C'est par leurs foncières simplicité et humanité, en effet, que leurs œuvres respectives leur ont permis d'entrer en symbiose avec les paysages de leur pays. Lagerlöf et Roy savaient véritablement comment atteindre à l'universel à partir de leurs propres expériences intérieures, et toutes deux possédaient l'art de faire sentir à leurs lecteurs qu'elles avaient touché l'essentiel, le vrai mystère de la vie. Berendsohn a dit un jour de Lagerlöf: «Her real goal, the goal of all the best modern literature, is the disclosure of the human heart» (Berendsohn, 1968, p. 98-99). Et, au terme de la toute dernière entrevue qu'elle a accordée, alors qu'on lui demandait quelle était la chose la plus importante dans la vie, Gabrielle Roy a simplement répondu:

Ce qui compte le plus, pour moi, c'est la tendresse humaine. Et ce qui dicte la valeur des plus belles œuvres, à la longue, c'est, en effet, la tendresse humaine qui est quelque chose de très rare. C'est ce qui nous fait oublier la misère de la condition humaine, les difficultés de la vie. C'est ce qui nous permet d'échapper à nous-mêmes et de sentir la joie au cœur (Delson-Karan, 1989, p. 131).

NOTES

1. L'édition originale de *Gösta Berlings Saga* date de 1891.
2. Publié pour la première fois en 1906-1907 sous le titre *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*.
3. «Gabrielle Roy et le prix Nobel», texte non signé paru dans *Le Soleil*, le 22 décembre 1978, p. 36.
4. L'édition originale de *Mårbacka* date de 1922. Il en existe une traduction française (Lagerlöf, 1947).
5. Son journal, *Dagbok för Selma O. Lagerlöf*, publié en 1932, n'a pas été traduit en français; il en existe cependant une traduction anglaise (Lagerlöf, 1936).

BIBLIOGRAPHIE

- BERENDSOHN, Walter A. (1968) *Selma Lagerlöf: Her Life and Work*, Port Washington, Kennikat Press, 136 p.
- BUDD, John (dir.) (1981) *Eight Scandinavian Novelists*, Westport, The Greenwood Press, 180 p.
- DELSON-KARAN, Myrna (1985) *An Analysis of Selected Novels of the French-Canadian Writer, Gabrielle Roy*, thèse (Ph. D.), New York University, 445 p.

- ____ (1986) «The Last Interview: Gabrielle Roy», *Québec Studies*, vol. 4, p. 194-205.
- ____ (1988a) «L'esthétique de Gabrielle Roy: "Le vieillard et l'enfant"», *Bulletin de la société des professeurs de français en Amérique*, p. 209-218.
- ____ (1988b) «Ces enfants de ma vie: le testament littéraire de Gabrielle Roy», *La revue francophone de Louisiane*, vol. 3, n° 2, p. 66-77.
- ____ (1989) «La dernière interview: Gabrielle Roy», dans HARRIS, Jessica et PIMSLEUR, Beverly (dir.) *La vie ailleurs*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, p. 127-131.
- DORION, Gilles et ÉMOND, Maurice (1979) «Dossier: Gabrielle Roy», *Québec français*, n° 36, p. 33-35.
- EDSTRÖM, Vivi (1984) *Selma Lagerlöf*, Boston, Twayne Publishers, 151 p.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- LAGERLÖF, Selma (1936) *The Diary of Selma Lagerlöf*, Garden City, Doubleday, Doran and Co., 240 p.
- ____ (1947) *Morbacka*, Paris, Stock, 358 p.
- ____ (1962) *The Story of Gösta Berling*, New York, Signet Classic, 318 p. (traduction et postface de Robert Bly)
- ____ (1987) *La légende de Gösta Berling*, Paris, Stock, 254 p.
- ____ (1990) *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, Paris, Actes Sud, 634 p.
- MAULE, Harry E. (1917) *Selma Lagerlöf: The Woman, Her Work, Her Message*, Garden City, Doubleday, 89 p.
- ROY, Gabrielle (1954) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 373 p.
- ____ (1961) *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 222 p.
- ____ (1969) *La route d'Altamont*, Montréal, HMH, 255 p.
- ____ (1977) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, 396 p.
- ____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Quinze, 239 p.
- ____ (1980a) *Rue Deschambault*, Montréal, Stanké, 303 p.
- ____ (1980b) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Stanké, 294 p.
- ____ (1982) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, Montréal, Éditions du Sentier, 80 p.
- ____ (1983) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 212 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. 629-639

Le symbolisme de la montagne dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy et *La montagne est jeune* de Han Suyin

ÉVELYNE VOLDENG
Carleton University
Ottawa (Ontario)

Nous voudrions d'abord rappeler la dimension symbolique que prend généralement la montagne. Nous nous proposons ensuite d'en voir l'évolution dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Pour finir, nous aimerions comparer le traitement du symbolisme de la montagne dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy et *La montagne est jeune* de Han Suyin, un auteur eurasien dont le livre *The Mountain is Young* parut d'abord en anglais à Londres, en 1958, et en traduction française à Paris, en 1959.

Le symbolisme de la montagne, comme le soulignent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, est «multiple: il tient de la hauteur et du centre» (Chevalier et Gheerbrant, 1989, p. 645). La montagne se présente tout d'abord comme un obstacle impressionnant que l'alpiniste doit franchir, doit conquérir.

Du point de vue symbolique, la montagne cosmique est aussi une montagne psychocosmique. Comme le dirait Swami Sivananda Radha (1987), la montagne est le symbole d'une

imagerie transcendante. Il s'agit, dans une méditation silencieuse, de s'élever au-dessus du dualisme de l'être. D'une imagerie transcendante, il est aisé de passer au rapport à la divinité.

La montagne a toujours eu une place particulière dans les différentes religions. Son ascension est figurée «comme le moyen d'entrer en rapport avec la Divinité, comme un retour au principe» (Chevalier et Gheerbrant, 1989, p. 646). Dans les traditions bibliques et celles de l'art chrétien, la montagne fait la jonction entre la terre et le ciel, la montagne est une image du monde, le temple est assimilé à cette montagne sainte. Les étapes de la vie mystique sont souvent décrites comme l'ascension d'une montagne, comme par exemple chez saint Jean de la Croix. Pour prendre un autre exemple chez les taoïstes, «la montagne est la voie qui conduit au ciel». Les taoïstes sortent du monde, ils «entrent en montagne, ce qui est un moyen de s'identifier à la voie céleste (*T'ien-tao*)» (Chevalier et Gheerbrant, 1989, p. 647).

En plus d'être le symbole d'une imagerie transcendante, la montagne est le symbole du centre. Pour reprendre les mots de Mircea Eliade, comme symbole du centre,

[...] The Sacred Mountain – where heaven and earth meet – is situated at the center of the world.

[...] Every temple or palace – and, by extension, every sacred city or royal residence – is a Sacred Mountain, thus becoming a Centre [c'est-à-dire le centre du monde] [...] (Eliade, 1959, p. 12).

La montagne peut aussi représenter l'axe du monde. La montagne sainte, souvent creusée de grottes, est un lieu d'isolement et de méditation, un lieu solitaire où l'être communie avec la nature, écoute chanter les roches ou parler les prophètes et entend les grondements de l'esprit de la montagne. La montagne et ses grottes peuvent procurer une renaissance à l'être qui émerge renouvelé de sa matrice de pierre. La montagne est donc une montée vers le but qui signifie connaissance de soi et retour au principe. Comme le dit Swami Sivananda Radha (1987), les montagnes, demeures des dieux, sont comparables aux sources de la sagesse d'où toute connaissance irradie comme les rivières qui coulent de la montagne pour fertiliser la terre. Les montagnes enfin peuvent receler un feu intense, vivificateur comme le volcan où danse dans les flammes le seigneur Siva.

Un sommet s'élevant dans le ciel [...] n'est pas seulement un beau motif pictural; il symbolise la résidence des divinités solaires, les qualités supérieures de l'âme, la fonction surconsciente des forces vitales, l'opposition des principes en lutte qui constituent le monde, la terre et l'eau, ainsi que le destin de l'homme [...] (Chevalier et Gheerbrant, 1989, p. 649).

Le sommet symbolise «le terme de l'évolution humaine et la fonction psychique du surconscient, qui est précisément de conduire l'homme au sommet de son développement» (Chevalier et Gheerbrant, 1989, p. 649). Pour reprendre les mots de Gilbert Durand:

La montagne peut s'inscrire dans la géographie du désir créateur qu'il soit charnel ou / et artistique, la montagne dont l'ascension peut constituer le langage imaginaire dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu céleste (Durand, 1969, p. 141).

Après un bref arrêt sur la place de la montagne chez les écrivains québécois précédant Gabrielle Roy, nous nous proposons de voir dans ses grandes lignes l'évolution du symbole de la montagne chez l'auteur de *La montagne secrète*.

Nous ne pouvons nous attarder sur l'article de Jack Warwick, où il souligne avec raison que la montagne fait son entrée dans l'imaginaire canadien à l'époque d'Alfred DesRochers et de Félix-Antoine Savard. «Chacun des deux écrivains nous place devant des montagnes réelles dans une région spécifique, pour y assister à une élévation mystique effectuée par un visionnaire» (Warwick, 1991, p. 95). Selon Jack Warwick,

[...] [t]rois conditions ont présidé à l'entrée de la montagne dans l'imaginaire canadien-français: la présence effective de l'objet référentiel, la conscience d'un archétype approprié à cet objet, et un malaise de type idéologique, susceptible d'ébranler les suppositions les plus profondément ancrées [...] (Warwick, 1991, p. 96)

Après DesRochers, poursuit Jack Warwick, viennent des écrivains comme

[...] Yves Thériault, Gabrielle Roy, André Major, Louis Caron et plusieurs autres auteurs pour qui la montagne devient, comme spontanément, le lieu désigné des grandes interrogations sur le destin individuel ou collectif, artistique ou social [...] (Warwick, 1991, p. 96)

Aborder le symbolisme de la montagne chez Gabrielle Roy, c'est d'abord dire qu'il est multiple. Dans l'œuvre royenne, la montagne apparaît tour à tour comme symbole de l'échelle de la vie, comme axe du monde, comme rencontre du ciel et de la terre, comme symbole de la stabilité et du sacré, comme retour au principe.

Dans *Bonheur d'occasion*, le symbolisme de la montagne est d'ordre philosophique et social. Jean Lévesque, né dans un quartier pauvre, mais qui veut s'élever dans la société, «était à la fois haineux et puissant devant cette montagne» (Roy, 1973, p. 33) de Westmount, ce symbole de l'échelle de la vie qui le dominait. Emmanuel, un autre protagoniste, perçoit toute l'ambiguïté de la montagne, tour à tour apaisante et source de détresse. Plusieurs critiques ont insisté sur le côté négatif de cette montagne montréalaise qui serait «plutôt comparable à celle du Christ tenté par le diable» (Viselli, 1991, p. 100), cette montagne qui, comme la guerre, est l'endroit où rôde la mort. Au printemps, le quartier pauvre de Saint-Henri est enceint de fumée alors que la montagne baigne dans l'air salubre. C'est seulement la maladie ou le couvent qui accueille les gens d'en bas sur la montagne. Uniquement dans la mort ont-ils le droit de reposer dans le cimetière au flanc de la montagne.

Dans *Alexandre Chenevert*, la montagne tient relativement peu de place. Elle est le lieu de quelques métaphores: en particulier, Alexandre Chenevert se représente l'éternité «comme une autre banque d'Économie, située sur le plus haut pic du monde» (Roy, 1954, p. 308).

Si l'on considère maintenant *La route d'Altamont*, l'on y voit la montagne exprimer la stabilité, l'immutabilité. Elle est semblable à cette grand-mère toute-puissante qui compare le fait d'élever une famille à l'ascension d'une haute montagne. «Mais la montagne se dessine seulement au fur et à mesure qu'on monte» (Roy, 1994c, p. 20). Ce que la mère de Christine déplore, ce n'est pas le peu de montagnes mais le peu de collines présentes dans le Manitoba. Elle regrette la «sévère montagnette», les pics, les «"crans" prolongés par des épicéas» (Roy, 1994c, p. 117) de son enfance au Québec. Mais n'a-t-elle pas également la nostalgie de la colline symbolique qui est «la première manifestation de la création du monde» (Chevalier et Gheerbrant, 1989, p. 269) quand l'air souffla en tempête au-dessus des eaux pour faire émerger la colline originelle? Et cet

Altamont n'est-il pas prégnant d'autres significations avec son adjectif latin féminin «alta» et son nom masculin «mont», ne suggère-t-il pas la coïncidence des contraires, symbole d'un monde utopique et peut-être pour la mère de l'autre monde, si l'on sait que le «sid», la colline des légendes irlandaises, «symbolise l'autre monde» pour les Celtes (Chevalier et Gheerbrant, 1989, p. 269). D'ailleurs n'avons-nous pas une référence précise à l'autre monde quand l'héroïne nous parle de l'âme de sa mère qui s'en est allée en une région où, s'il y a des routes, «toutes vont par Altamont» (Roy, 1994c, p. 156).

Cette image obsédante des collines, sur laquelle Gabrielle Roy reviendra dans certains passages de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984), se présente comme une note obsessionnelle dans la nouvelle «Où iras-tu Sam Lee Wong?». Sam Lee Wong croyait parfois retrouver en lui-même le contour des collines de son enfance en Chine, contour «intime comme son souffle» (Roy, 1994b, p. 49). Pour ce déraciné, les collines, «liées au plus vieux passé de la terre» (Roy, 1994b, p. 76), «berçaient la vieille détresse des hommes» (Roy, 1994b, p. 96). Pour lui, comme pour les chefs doukhobors de «La vallée Houdou», les «collines se prolonge[aient] comme au-delà de ce monde» (Roy, 1994b, p. 111).

Nous voudrions maintenant aborder certains aspects du symbolisme de la montagne dans *La montagne secrète* (Roy, 1994a) et *La montagne est jeune* (Suyin, 1959). Si, comme l'on sait, *La montagne secrète* dépeint les errances du peintre Pierre Cadorai dans l'Ouest du Canada, dans le Nord du Québec et à Paris, peintre obsédé d'absolu, en quête du tableau parfait de sa montagne secrète. *La montagne est jeune* se présente comme un roman plus conventionnel où Anne, un auteur peu satisfait de son mariage, vient en quelque sorte se ressourcer dans la vallée de Katmandou où elle rencontre une prolifération de dieux et de déesses, une sorte de demi-dieu herculéen Unni et surtout Mana Mani, «la capricieuse», la montagne jeune qu'Unni et ses hommes doivent dompter au moyen d'un barrage. Du symbolisme très riche de la montagne qui apparaît dans ces deux romans, nous aimerions insister sur trois aspects: la montagne en tant que symbole d'une divinité féminine, en tant que sommet absolu de l'art et en tant que découverte de soi.

Il est très rare que la montagne dans les deux romans apparaisse uniquement comme un élément de pittoresque narratif. Que l'on nous présente des effets de lumière, de soleil ou de feu sur la montagne, que cette dernière soit décrite sous un aspect de formes et de couleurs, la montagne chez Gabrielle Roy et Han Suyin est toujours plus ou moins personnifiée; elle est toujours l'objet d'images anthropomorphes. Et nous nous aventurerons davantage, nous dirons que chez Gabrielle Roy et Han Suyin, la montagne est essentiellement féminine. Elle est une divinité féminine, ce que nous allons essayer de démontrer, car plusieurs critiques ont voulu prouver le contraire. Il n'est pas difficile de mettre en évidence que, chez Han Suyin, Mana Mani est une déesse car la chaîne des montagnes himalayennes symbolise l'aspect féminin de l'incroyable pouvoir de création conféré à Mena, la femme d'Himavat (personnification de l'Himalaya), et à Parvarti, leur fille, qui conquiert le cœur du seigneur Siva (Dimmitt et Buitenen, 1978).

Si, pour nous, la montagne de Pierre Cadorai est féminine c'est que nous en appelons tout d'abord à un certain contexte théorique et que nous considérons de plus certaines interprétations métaphoriques et symboliques de la montagne.

Avant de parler de la montagne de Pierre Cadorai, appelée «la Resplendissante» (Roy, 1994a, p. 83), nous voudrions rappeler certaines théories de Jane Harrison qui s'opposait aux romantiques et à Ruskin. Jane Harrison dit des montagnes qu'elles sont le champ symbolique où s'affrontent les perspectives masculines et féminines. Elle oppose ce qu'elle appelle l'olympianisme à la montagne-mère (Harrison, 1961). Et, il nous semble que, si malgré notre conditionnement culturel et religieux, nous pensions à Cybèle, déesse de la montagne ou aux déesses-mères d'antan, nous serions moins tentés de voir la montagne comme un Jéhovah au front sacré, terrible et soucieux.

À nos yeux, la montagne de Pierre Cadorai, telle la Mana Mani de *La montagne est jeune*, splendeur ensoleillée dans son corselet de rhododendrons, est une divinité essentiellement féminine, portant un galon de petits bouleaux à sa jupe de lichens flamboyants. Sa pointe de neige et de glace est l'escarboucle de sa ceinture, et sa tête, comme celle des antiques déesses, se perd dans les nuages:

À sa base [...] elle portait une ceinture de petits bouleaux fragiles [...] ensuite, jusqu'à mi-hauteur, elle apparaissait fleurie de lichens flamboyants [...] Presque parmi les nuages, elle se terminait en une pointe de neige et de glace qui étincelait comme un joyau (Roy, 1994a, p. 81).

Lorsque la montagne parle, plus que les paroles d'un étrange dieu coquet, il nous semble discerner un discours féminin: «Je n'existe qu'un moment lorsque je suis belle et calme» (Roy, 1994a, p. 97). Quand il est question pour Pierre dans un corps à corps avec «la Resplendissante» de la «saisir» (Roy, 1994a, p. 83), plutôt que d'y voir un combat avec l'ange dans une perspective judéo-chrétienne (Grenier-Francœur, 1976), ne pourrait-on pas simplement l'interpréter comme un combat de passion amoureuse avec une déesse ombrageuse comme celui d'Unni dans *La montagne est jeune* qui veut dompter et harnacher d'un barrage la montagne capricieuse? Nous dirons enfin que, dans le texte de *La montagne secrète*, quelques lignes après l'apparition du mot «saisir» se trouve la comparaison: «ce soudain élan du roc sans doute pesant mais qui s'élevait telle une matière fine d'église» (Roy, 1994a, p. 83). Et l'église, on le sait, est une entité essentiellement féminine dans l'iconographie chrétienne.

La montagne, que ce soit dans *La montagne secrète* ou *La montagne est jeune*, est liée à la quête de l'artiste ou de l'écrivain. La montagne répond à un mystérieux appel de Pierre Cadrai, obsédé par son rêve d'amour et de beauté, de même qu'Anne ressent l'attrait de la vallée de Katmandou ceinte de jeunes montagnes.

Au fur et à mesure que Pierre procède dans sa quête initiatique, le réel de sa montagne se colore de merveilleux. Si le peintre a d'abord ressenti la nécessité de morceler le réel et de faire de multiples pochades de la montagne, c'était pour qu'en fait plus tard, son œil visionnaire unifie en un tableau surréel les différentes facettes de la montagne ensorcelante, sorte de symbole de la conquête du sommet de l'art. Mais la montagne que Pierre saisit dans son studio parisien et qui lui apparaît dans une sorte d'illumination épiphanique est une montagne de rêve; elle n'est plus la montagne de l'Ungava, mais l'essence d'une montagne fabuleuse, littéralement saisie par l'œil imaginaire de l'artiste avant qu'il ne jette son dernier feu. C'est presque sur le mode de l'oralité que Pierre a une dernière communion avec sa montagne.

Avant de montrer comment la quête de Pierre Cadorai et celle d'Anne sont liées à un approfondissement intérieur et à une connaissance de soi, nous aimerions nous attarder quelques instants sur l'isomorphisme de la lumière, du soleil et du feu qui caractérise très souvent la description de la montagne. La montagne de Pierre, éclairée par les feux du couchant et brûlant d'un feu intérieur, symbolise une sorte de feu mystique entre le ciel et la terre. Mais elle est également lieu illuminé et source d'illumination. Et Pierre, qui, en quelque sorte, essaie de capturer le feu intérieur et extérieur de la montagne, est une sorte de Prométhée créateur qui ravit le feu de l'art pour essayer de le transmettre aux hommes. Comme l'ont fait remarquer quelques critiques (Grenier-Francœur, 1976), le symbole de Prométhée sous-tend la quête de Pierre Cadorai. La montagne, qui brille de tous ses feux, passe en quelque sorte son cœur de feu à Pierre qui, à la fois Prométhée et vestale de l'art, se fait médiateur entre l'homme et la montagne et tente de livrer à l'humanité, par l'entremise de son art, les reflets de cette créature «belle et calme» resplendissant dans «l'exceptionnelle splendeur» (Roy, 1994a, p. 97-98) de sa vérité.

Bien qu'à leur avantage au lever et au coucher du soleil, les montagnes qui encerclent Katmandou n'ont pas exactement la même stimulation artistique sur Anne, quoique cette dernière se remette à écrire à la fin de son séjour. Si l'on pense à la fois à Anne, à Gabrielle Roy et à Pierre Cadorai le peintre, l'on pourrait dire que, pour certains comme pour Anne et Gabrielle Roy, écrire, c'est décrire ce qu'un peintre comme Pierre peindrait.

Avant de terminer sur la montagne comme symbole d'une quête intérieure, nous voudrions nous arrêter quelques instants sur le symbolisme alchimique qui devrait nous permettre de faire le lien entre la quête de l'artiste et la quête de soi. Il semble, comme l'a suggéré Marie Grenier-Francœur, que la recherche de Pierre en quête de l'or spirituel de la création, contrairement à Gédéon qui en recherche les pépites matérielles, a une démarche semblable à celle de l'alchimiste. L'alchimie, comme le rappelle Marie Grenier-Francœur, «se proposait d'atteindre la pierre philosophale par une fusion harmonieuse des éléments contraires de la nature, la terre, l'air, le feu et l'eau» (Grenier-Francœur, 1976, p. 397). Il faudrait souligner que ces quatre éléments sont associés à la montagne. Dans *La montagne secrète*,

«la Resplendissante», faite de roc et de terre et dont la tête baigne dans l'air des nuées, se mire dans l'eau d'un petit lac et brûle au couchant d'un grand feu clair.

L'alchimie comportait deux processus parallèles: la transformation de la *materia prima* dans le creuset de l'alchimiste et la transmutation de son être dans l'ascèse qui accompagnait l'accomplissement du grand œuvre. Au terme de ses travaux, l'alchimiste parvenait à l'illumination, l'expérience extatique de la fusion du moi individuel dans le grand tout de la nature, cette union du minéral, du végétal, de l'animal et de l'humain (Grenier-Francœur, 1976). Dans *La montagne est jeune*, le parallèle de l'alchimiste serait Unni, l'amant d'Anne qui prend des proportions hors du commun et dont les gens de la vallée disent qu'il «est un être enchanté, sans doute Krichna réincarné, le Dieu de l'Amour et de la Vie, puisque les divinités femelles l'aiment et le protègent» (Suyin, 1959, p. 571).

Parler de l'alchimiste, c'est aussi parler de la quête initiatique de l'être qui recherche la connaissance, la conquête de soi. Si l'on considère *La montagne secrète*, il faut souligner que Pierre atteint à la connaissance de soi-même et de la montagne dans les quelques instants qui précèdent sa mort. Il se reconnaît lui-même dans cet étrange portrait où il porte de naissantes cornes de chevreuil ou de caribou et, de sa montagne, il perçoit un cœur mauve qui probablement bat au rythme de son cœur malade. Pierre, dans sa dernière illumination, trouve sa montagne au prix de sa vie. Et «la Resplendissante» est doublement secrète, d'une part, parce qu'elle est si loin dans l'Ungava que peu d'hommes ont pu la voir et par là l'aimer et lui donner vie et, d'autre part, parce que le tableau parfait entrevu par Pierre sera à jamais caché, sera le secret de l'artiste à l'œil effaré d'absolu. S'il faut faire référence à la religion judéo-chrétienne, c'est peut-être ici qu'il faut parler de ce Moïse de pierre au front orné de cornes, cornes qui rappellent les rayons du Sinaï, ce Moïse sauvé des eaux comme le fut Pierre de la rivière sans nom, la rivière ensorcelante, ce Moïse qui eut la vision de la terre promise mais ne put y entrer¹.

Si Pierre a eu son illumination dans un studio haut perché sous les toits, Anne a eu la sienne dans un temple, une autre préfiguration de la montagne sacrée, du centre du monde. Elle oublia Unni et le sol qu'elle foulait:

[...] C'était l'instant de Siva, le seigneur de la Mort et aussi de la Création, posé en équilibre entre un rêve immobile et le moment qui bouge, instant éternel, point infini dans l'espace et le temps qui est l'éternité, le commencement et la fin. C'est alors que la connaissance devient connaissance de soi, qu'on apprend à voir réellement ce qu'on voit, à regarder avec le calme de la passion véritable les choses les plus ordinaires aussi bien que les plus singulières, à devenir plutôt qu'à acquérir [...] (Suyin, 1959, p. 206)

Si Anne fait l'ascension physique de Mana Mani, Pierre gravit picturalement et spirituellement sa montagne secrète, mais leur ascension résonne d'échos nietzschéens, et il nous semble qu'il serait à propos d'évoquer ces mots du roman *Also sprach Zarathustra* que cite Han Suyin au début de la troisième partie de son livre intitulée «L'ascension»:

Me voici face à ma plus haute montagne et à la veille de
mon plus long voyage,
Aussi me faut-il descendre à des profondeurs où
jamais encore je n'avais atteint (Suyin, 1959, p. 213).

À la lecture de *La montagne secrète* et du corpus royen, l'on voit que la montagne ou la colline y occupent une place obsessionnelle, qu'elles soient symboles récurrents ou métaphores obsédantes comme les collines d'Altamont ou celles de Sam Lee Wong. Si nous avons tenté de comparer *La montagne est jeune* à *La montagne secrète*, c'est qu'il nous semblait que le symbolisme de la montagne présent dans l'œuvre de Gabrielle Roy pouvait être éclairé à travers les réflexions fournies par l'autre roman. En dernière analyse, on peut ajouter que, dans *La montagne secrète*, la montagne est une structure qui habite le roman de même que, dans *La montagne est jeune*, la montagne est une présence physique et symbolique qui sous-tend le roman. Gabrielle Roy, pour sa part, a écrit «une autobiographie du possible» (Malette, 1994, p. 18) où elle traitait de problèmes de création littéraire et picturale et de l'accomplissement de soi. Han Suyin, quant à elle, a parlé de création personnelle et littéraire greffée sur un grand amour de proportion cosmique qui passait par Mana Mani, «la capricieuse», déesse mystagogue et centre du monde.

NOTE

1. À propos de l'étrange portrait de Pierre Cadrai, «l'homme-arbre», il semble intéressant de rappeler ici l'article de Jane Harrison

(1961), où elle nous décrit l'empreinte d'un sceau trouvé à Cnossos (vers 1500 av. J.-C.) et qui représente Cybèle dans sa jupe minoenne à volants, au sommet de sa montagne gardée par deux lions, tenant un sceptre ou une lance à la main. Sur sa gauche se trouve un sanctuaire minoen fait de piliers et garni des «cornes de consécration», symboles qui la relient à la vie végétale et animale, le pilier n'étant qu'un arbre stylisé.

BIBLIOGRAPHIE

- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1989) *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1060 p.
- DIMMITT, Cornelia et BUITENEN, Johannes, A. B. van (1978) *Classical Hindu Mythology: A Reader in the Sanskrit Puranas*, Philadelphia, Temple University Press, 373 p.
- DURAND, Gilbert (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 549 p.
- ELIADE, Mircea (1959) *Cosmos and History*, New York, Harper Torchbooks, 176 p.
- GRENIER-FRANCŒUR, Marie (1976) «Étude de la structure anaphorique dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 1, n° 3, p. 387-405.
- HARRISON, Jane (1961) «Mountain-Mother», dans HASTINGS, James (dir.) *Encyclopedia of Religion and Ethics*, New York, Charles Scribner's Sons, p. 868-869.
- MALETTE, Yvon (1994) *L'autoportrait mythique de Gabrielle Roy*, Orléans, Les Éditions David Inc., 292 p.
- ROY, Gabrielle (1954) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 373 p.
- _____ (1973) *Bonheur d'occasion*, Montréal, Beauchemin, 345 p.
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1994a) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 185 p.
- _____ (1994b) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 178 p.
- _____ (1994c) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.
- SIVANANDA RADHA, Swami (1987) *Hatha Yoga: The Hidden Language*, Porthill, Timeless Books.
- SUYIN, Han (1959) *La montagne est jeune*, Paris, Librairie Stock, 580 p.
- VISELLI, Santé A. (1991) «La montagne chez Gabrielle Roy», *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 31, p. 97-106.
- WARWICK, Jack (1991) «La montagne avant Gabrielle Roy», *Études canadiennes / Canadian Studies*, n° 31, p. 89-96.

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. 641-652

Père et fille

ANDRÉ MAINDRON
Université de Poitiers
Poitiers (France)

*«Soyez donc parfaits comme votre Père
céleste est parfait».*

Matthieu (5: 48)

Un journaliste, désireux de connaître quelle relation avait existé entre son père et elle-même, puisque l'on va ressasant que cette relation est déterminante pour l'être féminin, avait un jour posé cette question à Yourcenar: «Mais, avec vous, comment était-il?» La réponse avait fusé, d'un humour probablement involontaire mais tellement délicieux: «Il était très bien, c'était à peine un père» (Yourcenar, 1980, p. 23). Inutile de se demander si les femmes qui, de longue tradition, ont diversement illustré les lettres françaises, les Sévigné, La Fayette, Staël, Sand, Colette, Lilar, Sarraute ou Duras, pour n'en nommer que quelques-unes, auraient toutes fait la même réponse, et pas seulement parce que certaines de leurs œuvres à caractère plus ou moins autobiographique témoignent d'une absence totale du père, chez Duras, ou encore chez Violette Leduc qu'on semble redécouvrir, par exemple. Tandis que chez Staël et Yourcenar, quoi qu'elle ait répondu à Matthieu Galey, l'influence du père est un peu partout visible. Mais influence ne

signifie pas nécessairement identification; tout comme absence ne signifie pas nécessairement manque.

Il semble à ce point inutile de redire l'importance qu'accorde Gabrielle Roy, dans son œuvre, à sa mère ou à la figure maternelle, ou de s'amuser à rejouer du paradoxe usé jusqu'à la corde selon lequel le tu, le non-dit, le caché serait *évidemment* plus signifiant (parce que propice à toutes les interprétations possibles et imaginables) que ce qui constitue le seul matériau sur lequel le littéraire ait à travailler: l'œuvre écrite dans sa réalité concrète. Examinons donc ainsi comment un père est présenté dans certaines pages écrites par sa fille, nommée Gabrielle Roy, devenue célèbre longtemps après qu'il est mort.

L'image première du père, nul ne l'ignore, est naturellement celle de ce père selon la chair, qui est dessiné dans la première partie de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984), image un peu lointaine dans le temps comme, au reste, tant d'autres. Le souvenir est, on le sait, ce qu'il y a peut-être en nous de plus personnel mais aussi de plus incertain: le rappel permanent de notre impermanence. Or, l'autobiographie, qui nécessairement met en scène les proches, la famille selon la chair ou non, peut prendre plusieurs formes. Selon qu'il s'agisse de journal dit intime, de chroniques, de réflexions ou pensées, de souvenirs, de mémoires ou de la reconstitution d'une vie, voire d'essai, la perspective n'est pas identique, ni, par conséquent, l'écriture.

D'une certaine manière, il semble que, pour écrire *La détresse et l'enchantement*, Roy ait choisi le même point de vue que Yourcenar pour *Mémoires d'Hadrien*, point de vue consistant à «[p]rendre une vie connue, achevée, fixée (autant qu'elles peuvent jamais l'être) [...] de façon à embrasser d'un seul coup la courbe tout entière» (Yourcenar, 1988a, p. 520). Ainsi écrit-elle: «Maman, à cette époque, allait sur ses soixante-sept ou soixante-huit ans. L'âge que j'ai maintenant, alors que je prends enfin le temps de m'interroger» (Roy, 1984, p. 143)¹. À ceci près que, dans un cas, il s'agit de mémoires fictifs; d'où la véhémence de Yourcenar s'écriant: «Grossièreté de ceux qui vous disent: "Hadrien, c'est vous"» (Yourcenar, 1988a, p. 536). Tandis que dans l'autre, il s'agit de mémoires vrais; il n'y a pas de narrateur délégué. Mais Roy est consciente, et l'exprime plus d'une fois,

de ce qu'il peut y avoir de re-crédation dans sa propre entreprise. Ainsi, parle-t-elle de «[son] imagination, qu'[elle a] peine parfois à retenir de vouloir intervenir pour retoucher, améliorer peut-être [ses] souvenirs» (p. 382). Ériger un mur entre le réel et l'imaginaire est sans doute une «grossièreté» aussi grande que de les confondre.

Quiconque écrit son autobiographie naturellement remet au monde qui lui a donné la vie², dans un travail d'écriture qui redonne vie, dans le cas présent, à un être solitaire, le père, solitaire dans son enfance de «profonde misère» (p. 29), et encore plus depuis que son propre père a jeté au feu son «unique livre» (p. 97). On se souvient de ce que la narratrice qualifie d'«aveu incroyable» (p. 97): ce livre, dit son père, «je l'ai vu brûler toute ma vie» (p. 97). Il est également solitaire par son travail: obligé «de bonne heure» (p. 29) à émigrer aux États-Unis pour vivre. Sans doute a-t-il été un homme «fort énergique, et confiant dans l'utilité de sa vie et de sa tâche» (p. 41), l'«homme des grands projets, des belles réalisations, du rêve profond» (p. 41). Ternaire en mineur, rythme de désillusion. Il a assez cruellement échoué³. Solitaire dans sa famille, et sans doute pas exclusivement du fait de son âge. À la maison, il a sa pièce, la cuisine d'été, où «il [est] presque le seul à venir encore» (p. 40), particulièrement le soir, y «veillant en silence dans l'obscurité» (p. 40). Il a ses fleurs, ces fameuses «roses de cimetière» que «personne à la maison [n'aime], sauf [lui]» (p. 43). Et que pouvait-il offrir à sa fille hospitalisée, qui fût plus lui?

Douloureuse solitude. Trois bons lustres séparent les deux époux; et une douzaine, père et fille. «Tombé de haut, abandonné de l'espoir» (p. 43), cet homme, on dirait, ne s'est finalement «fait aimer à la folie» (p. 91) que d'un petit chat. Et l'exclamation qui suit cette notation semble révélatrice du peu d'attrance que la fille éprouvait d'abord pour son père: «qui comprendra jamais pourquoi les chats se lient d'instinct aux êtres mélancoliques!» (p. 91). Une interrogation aurait sans doute marqué moins de vivacité et, pour ainsi dire, malgré le temps passé, moins d'allergie. L'exclamation est d'autant plus saisissante que, dans les deux chapitres où Roy parle de sa relation avec son père, elle utilise à peu près la même expression. Ainsi, sur son lit d'hôpital, quelle qu'en soit la cause, elle éprouve l'impression qu'elle sait «mieux voir» (p. 43) son père, le «voir mieux que d'habitude» (p. 44), répète-t-elle. Et

lorsqu'elle le présente à l'agonie, quelques années plus tard, elle écrit pareillement: «la mort m'apprenait à voir» (p. 93). Peut-être. Car c'est le moment de l'écriture – à distance, faut-il le répéter? – qui place encore plus définitivement dans la perspective énoncée par Yourcenar.

[...] Maintenant seulement, je savais qu'il avait été un homme avide d'affection, la désirant au point de ne pas la solliciter, par peur de se la voir refuser, que son air sévère venait de cette peur. Et je le savais car telle je me découvrais moi-même avoir été. La vérité était que nous avions vécu dans l'appréhension de voir notre pauvre amour tremblant, si pareil l'un à l'autre, incompris (Roy, 1984, p. 93).

S'il ne s'agit pas là d'un flagrant délit de re-crédation du passé – «à [son] image et selon [sa] ressemblance», comme le dit la *Genèse* (1: 26), alors il ne faut surtout pas prendre au sérieux la véhémence signalée chez Yourcenar. Ce sont trois phrases visiblement de belle venue, solidement unies par un triple lien thématique ainsi que par la fusion du «il» et du «je» dans le «nous», phrases dont les deux plus importantes tombent sur deux termes complémentaires, qui pourraient à eux seuls résumer, comme par réaction à la mort du père, la future entrée en écriture de la fille, la «peur» de mourir «incompris». À l'arrière-plan de quoi se peut aussi entendre la rigoureuse réflexion de Valéry sur Pascal:

Une *détresse* qui écrit bien n'est pas si achevée qu'elle n'ait sauvé du naufrage quelque liberté de l'esprit, quelque sentiment du nombre, quelque logique et quelque symbolique qui contredisent ce qu'ils disent [...] (Valéry, 1957, p. 463; nous soulignons)

Yourcenar avait-elle donc raison? Au reste, ajouterait encore Roy à l'intérieur d'un roman, comme pour aggraver son cas, «[p]our atteindre ce terrible vrai [...] il y a lieu quelquefois de forcer un peu le trait, de souligner» (Roy, 1994a, p. 37). D'où peut-être, obsédante, la même image du père dans l'œuvre dite de fiction?

Le premier sujet, au sens grammatical du terme, du roman – ou recueil de récits romancés? – intitulé *Rue Deschambault*, en effet, est «mon père» (Roy, 1980a, p. 9). Homme gauche qui, même lorsqu'il témoigne de la «douceur» (Roy, 1980a, p. 37) à la narratrice, la rend «irritée et malheureuse» (Roy, 1980a, p. 37) et

comme décidée à ne jamais se reconnaître pour sa fille. Homme infortuné, traversant «de longues périodes d'humeur sombre» (Roy, 1980a, p. 37), qui semble avoir été celui auquel, consciemment ou non, Roy a d'instinct songé en choisissant le premier mot du titre de son autobiographie, la «détresse»⁴. Les pages qui suivent ont pu alimenter bien des analyses inspirées par celles de Marthe Robert (1972); aussi ne s'y appesentira-t-on pas, quel que soit leur intérêt.

«Triste», cet homme, comme le montre le chapitre si bien intitulé «Le jour et la nuit» (Roy, 1980a). Le jour appartient à la mère; la nuit, comme dans *La détresse et l'enchantement*, c'est là où il «[commence] à revivre un peu» (Roy, 1980a, p. 265), un peu seulement: qu'il soit «vu [...] les yeux grands ouverts, dans sa folie de solitude» (Roy, 1980a, p. 276), qu'il soit représenté dormant «enfin [...] sa terrible défaite écrite dans les plis de sa bouche entrouverte» (Roy, 1980a, p. 274). «Vieux père» (Roy, 1980a, p. 43), qui n'a su donner à sa fille, selon elle, qu'«une vie corrompue par le chagrin» (Roy, 1980a, p. 40), «un atroce chagrin», répète-t-elle (Roy, 1980a, p. 43) – un chagrin qu'elle découvrira peut-être bien longtemps après, par l'écriture, être pour elle «comme des mystérieuses routes de [son] livre des *Mille et Une Nuits* où chacune menait à une avenue plus large et découvrait de plus en plus de pays» (Roy, 1980a, p. 43-44). Peut-on appliquer à ces pages ce qu'écrivait Yourcenar dans la préface du *Coup de grâce*?

Le récit est écrit à la première personne, et mis dans la bouche du principal personnage, procédé auquel j'ai souvent eu recours parce qu'il élimine du livre le point de vue de l'auteur, ou du moins ses commentaires [...]
(Yourcenar, 1988a, p. 80)

Une technique narrative bien proche de celle de l'autobiographie.

Ailleurs, dans la préface d'*Un jardin au bout du monde*, telle Yourcenar encore pour sa trilogie familiale inachevée, Roy indique qu'une partie de son inspiration lui est venue des «souvenirs de [son] père» (Roy, 1994b, p. 8). N'est-ce pas exactement ces souvenirs qu'elle utilise plus loin dans *Rue Deschambault*, en particulier dans le chapitre où elle raconte qu'il «dit qu'il s'était cru mort parce que soudain tout lui fut indifférent» (Roy, 1980a, p. 159)? D'où à nouveau, plutôt que des formes interrogatives, les exclamations qui martèlent le texte de reproches: «Et comment avoir le goût de revenir d'une si

profonde indifférence!» (Roy, 1980a, p. 159), ou encore, deux pages après: «Papa revint parmi nous... Et cependant y revint-il jamais!» (Roy, 1980a, p. 161).

On trouve, un peu plus bas, un commentaire d'une ironie acide: «Lazare, sorti du tombeau, n'a jamais été gai, à ce que l'on sache» (Roy, 1980a, p. 161), commentaire qui est doublé par un autre, peut-être encore plus amer: «papa devenu comme étranger à la joie [...] papa néanmoins était sensible à la souffrance» (Roy, 1980a, p. 161). Peut-on sans irrévérence risquer un autre rapprochement et songer à ce que dit la romancière, dans *La Petite Poule d'eau*, du capucin Joseph-Marie – au nom de vocation? Toujours est-il que, le présentant de l'intérieur, confessant, elle écrit:

[...] Ainsi qu'il convenait pour répondre à ce cri "Mon Père", c'était une pure, une profonde affection qu'il éprouvait [...] Mais à cette émotion paternelle s'ajoutait la vieille faim de l'homme d'être dorloté, choyé, protégé par l'affection toute maternelle de la femme. Et c'était à la fois à sa fille et à l'âme protectrice de la femme qu'il s'adressait [...] (Roy, 1980b, p. 240)

Comme si à travers ce personnage ou encore celui du «vieillard» avec «l'enfant» dans *La route d'Altamont*, elle essayait quand même avec une «infinie nostalgie» (p. 286)⁵, de rendre au père l'hommage jadis interrompu d'un petit chat – peut-être nommé lui aussi «Petite Misère» avant qu'il ne devienne «Vieux Chagrin»⁶? La mère de *La route d'Altamont* soupirait: «On se rencontre [...] on finit toujours par se rencontrer, mais si tard!» (Roy, 1993a, p. 139).

La maturité venant, l'humiliation aussi, aiguë, acceptée, que l'on est soi-même pétri de plus de misérables défauts que d'exceptionnelles qualités, sans doute est-il possible d'assumer aussi ce que furent, dans leur chétive grandeur, les parents contre lesquels, jadis, on s'est rebellé ou auxquels, parfois encore plus malencontreusement, on s'est identifié. Yourcenar en son père très tôt a vu un frère, le répétant à qui voulait l'entendre. Peut-être parce que, ainsi qu'elle l'a exprimé ça et là, «l'enfance et la vieillesse, non seulement se rejoignent, mais encore sont les deux états les plus profonds qu'il nous soit donné de vivre» (Yourcenar, 1977, p. 202). Mais est-ce l'âge aidant que Roy n'a plus tant opposé ce qui lui venait du côté maternel des Landry et ce qui lui venait du côté paternel des «Roy, gens tourmentés,

sévères, jansénistes à ce qu'on m'avait dit», écrit-elle, «mais aussi idéalistes et rêveurs?» (Roy, 1988, p. 107). En tous cas, la distance marquée par l'incise «à ce qu'on m'avait dit», ne peut être tout à fait négligée.

Un des paradoxes sur lesquels est dessinée la figure du père chez Roy en effet, c'est que, pour elle, il semble bien avoir symbolisé «la nuit», toujours peu ou prou effrayante. D'abord par le mode de vie, de survie, du vieil homme tourmenté qui ne trouve d'«apaisement» que le soir, écrit-elle dans *La détresse et l'enchantement* (p. 46), parce qu'il incarne aussi pour la fille comme pour la mère l'«angoisse» (p. 23)⁷ de leur condition de pauvres, de leur drame social. C'est la raison pour laquelle, de toutes ses forces, la fille jeune a opté pour la lumière du jour, la vie: sa mère. Pourtant, c'est dans la lumière obscure d'un théâtre parisien, comme auparavant au théâtre Walker de Winnipeg, qu'elle s'est trouvée plongée «dans le ravissement» (p. 72 et 278), un ravissement dû cette fois non à quelque féerie, quelque feu d'artifice verbal, comme souvent avec Shakespeare, voire à quelque «épate» (p. 281), mais à la sensation d'«entendre dire ce que l'on est» (p. 279), dire «[son] dépaysement presque constant où qu'[elle fût] dans le monde» (p. 279), un dépaysement quasi originel, comme le péché, parce qu'on est venu à ce monde parmi «des êtres qui se détachent à peine du grand ensemble des hommes» (p. 280), comme son terne père.

Fille à l'image de la fille à l'image de la mère de la *Rue Deschambault*, qui «tenait d'elle ce sentiment de la possession des choses qui pour tant d'êtres se produit le matin» (Roy, 1980a, p. 268-269)⁸, c'est naturellement un matin que, chez Esther, dans *La détresse et l'enchantement*, elle découvre «le vif désir d'écrire, né [...] instantanément» (p. 391), désir qu'elle analyse dans deux paragraphes de deux manières un peu différentes.

Dans le premier, elle revient sur ce qu'il y a tout à la fois de naturel et de «pareillement fugitif» (p. 392) dans «ces dons du réveil» (p. 392). Toujours la fille en cela d'une mère qui lui a appris que «[l]e récit a son heure pour venir» (p. 150), qu'il «ne peut être retenu quand il est prêt» (p. 151), et que, d'ailleurs, il ne faut pas «le vouloir trop parfait» (p. 152). Mais dans le second, notant le bonheur qu'elle éprouve à écrire, elle ajoute:

[...] Aujourd'hui que je raconte ces choses, je m'aperçois enfin comme il est curieux que ce soit seulement

lorsqu'on est en quelque sorte ravi à soi-même que l'on puisse être heureux, et pourtant c'est bien ainsi [...] que cela se passe pour tous (Roy, 1984, p. 392).

En quoi ce ravissement une fois de plus dû au maniement du langage, mais cette fois ravissement à *soi-même*, en même temps supposerait un dépassement de la relation très verbale mère-fille et s'opposerait aussi totalement à celle qu'elle a connue avec son père, son silencieux père. À chacun, selon sa compassion, de qualifier ceci de la façon la plus humaine.

C'est qu'un miracle a eu lieu la veille: Gabrielle Roy a trouvé, enfin, le père idéal, justement nommé «le Père Parfait» (p. 383); dans un jardin semblant d'Éden, «dans une éclaircie mi ensoleillée, mi à l'ombre, sous un vieux pommier tordu» (p. 382), comme par hasard, «[c]omme de longs échos qui de loin se confondent» (Baudelaire, 1961, p. 11), où vibrent à l'unisson feuillages, parfums, insectes, où la paix est telle que s'y évanouissent tous les bruits de la guerre «qui s'avancait sur le monde» (p. 383). Un «grand vieillard aux traits souriants, à la barbe et à la tête également blanches» (p. 382), tel dans les représentations traditionnelles, le patriarche biblique. «Et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens, / Mais dans l'œil du vieillard on voit de la lumière» (Hugo, 1967, p. 34).

Cet homme apparaît comme une image du *Père Éternel*; par sa prière, la voix du Seigneur; c'est la fille de cet homme qui l'a accueillie, elle, Gabrielle, «comme un oiseau qui a fait un long voyage pour choir, du ciel» (p. 380). Chez lui enfin, écrit-elle, «[t]out était selon le désir le plus parfait du cœur» (p. 382). Il est si nettement l'antinomie, pour ne pas dire l'antidote du père mort que, inconsciemment mais profondément cruelle, la fille s'exalte de son «amour gratuit» (p. 393). Comme si, décidément, dans la réalité, rien jamais n'avait pu rompre «la ronde sourde des générations», pour reprendre ce qui semble une hypallage dans *Cet été qui chantait* (Roy, 1993b, p. 120).

S'il y a, terme cher à Sarraute, une «ambivalence» chez Roy, que Roy elle-même exprimait de joyeuse façon dans son autobiographie lorsqu'elle comparait à la «changeante nature» de la Provence «[son] propre cœur tournant au drôle, tournant au grave» (p. 474), peut-être a-t-elle sa source plus qu'ailleurs dans cette relation-réaction d'une fille à son père. Roy n'aurait pu écrire comme Yourcenar: «c'était à peine un père», sans

donner à cette phrase la signification d'un manque dans la présence, d'un cinglant reproche, celle d'un ressentiment: «Nous, Canadiens français, n'avons peut-être pas le sentiment du sang [...] C'est d'ailleurs un de nos traits de caractère, commun à tous, que cette sensibilité trop vite blessée» (p. 140). De loin, ces lignes retentissent comme une auto-accusation. Accusation à laquelle ferait écho l'image qui clôt un chapitre de *Rue Deschambault* qui évoque le père: «il y avait sur son visage une telle douleur que, peut-être, je l'imagine immortelle» (Roy, 1980a, p. 45).

Aux origines de la création chez Antonine Maillet, il y a un *Par derrière chez mon père* (Maillet, 1972). Ce serait presque contre nature chez Roy. Le père n'y est ni conteur (c'est la mère), ni romanesque comme celui de Marie José Thériault⁹, ni source de querelles comme chez les Claudel¹⁰, ni formateur de l'esprit, de la vie intellectuelle de sa fille comme chez Beauvoir (1958); et encore moins celui dont le grand souffle poétique transporte comme le Père céleste. De lui, on se demande si Roy n'aurait pas pu dire ce que Duras confiait de sa mère à son amant: «dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve» (Duras, 1984, p. 58). Mais on sait ce que pensait encore Valéry de ce genre de confidence¹¹.

D'où cette œuvre au caractère autobiographique marqué, qui va fleuretant avec le roman parce qu'il est convenu à notre époque que «la vie est un roman», pour reprendre un titre de Resnais, ou voudrait bien l'être. D'où l'importance qu'y prend le «Père Parfait». Yourcenar, elle, à travers les récits de son père et un peu de sa propre jeunesse, au soir de sa vie dessinait une «image parfaite de la femme» (Yourcenar, 1988b, p. 304) – non de la mère, et pas seulement parce qu'elle n'a pas connu sa mère selon la chair. Par l'évocation de la sienne dans *La détresse et l'enchantement*, lorsqu'elle écrit par exemple: «nous étions des malheureux doués pour le bonheur» (p. 46), mais plus encore par celle du «Père Parfait», en écrivant: «Seule l'affection, je le sais maintenant depuis longtemps, peut me porter à ce degré de confiance où je ne crains plus la vie» (p. 393), Roy semble condamner sans appel son propre père. Il n'a pas pu répondre à l'exigeant précepte du Christ placé en exergue; il n'a su que mourir comme meurt le loup de Vigny¹² – le père, ce damné de la terre.

NOTES

1. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée de *La détresse et l'enchantement* (Roy, 1984).
2. Voir les paroles prêtées à la mère dans *La route d'Altamont*: «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, 1993a, p. 139); voir aussi Violette Leduc: «Tu deviens mon enfant, ma mère [...] Mon élégante, mon infroissable, ma courageuse, ma vaincue, ma radoteuse, ma gomme à m'effacer, ma jalouse, ma juste, mon injuste, ma commandante, ma timorée» (Leduc, 1974, p. 26-27).
3. «C'était notre ruine, et j'ai des raisons de soupçonner les nôtres, nos propres gens, d'y avoir travaillé», aurait dit la mère (p. 29).
4. Terme qu'elle emploie effectivement pour caractériser son père, fût-ce par «accès» (Roy, 1980a, p. 37).
5. Est-ce cette nostalgie qui fait que, au moment où Roy dit découvrir en elle «le don du regard» (p. 286), sa «vision fugitive du jardin des Tuileries» (p. 285) soit plutôt le produit de son imagination? L'Ouest, encore et toujours «le côté des illusions» (p. 138)?
6. Une allusion au roman du même nom de Jacques Poulin (1989).
7. Terme et idée qui constituent un des *leitmotive* de *La détresse et l'enchantement*. Voir, parmi les toutes premières occurrences, p. 15: «il faudrait [...] disait maman [...] ne pas avouer le prix au père» (c'est la première fois qu'il est mentionné); p. 23: «l'angoisse de ce que papa allait dire»; etc. D'où cette phrase évoquant le séjour en Provence: «Mon passé s'était comme aboli avec ses vieilles angoisses qui m'avaient si longtemps entravée» (p. 474).
8. Même accord entre Colette et sa mère Sido.
9. Il s'agit ici d'une évocation de son père, Yves Thériault, tel du moins nous avons pu nous le figurer à travers des conversations avec son épouse, sa fille et d'autres personnes l'ayant connu.
10. Les claudéliens, tels ceux qui participent régulièrement à des émissions de France-Culture ou notre ancien collègue Michel Autrand, vont toujours parlant d'«une famille très dure», faisant état de «nombreux témoignages sur la violence de la famille», et citant Claudel lui-même: «Nous nous disputons énormément» (guillemets marquant des propos tenus publiquement par Michel Autrand). Le père dans le théâtre de Claudel n'est pas toujours un modèle de tendresse...
11. «Nous savons bien qu'on ne se dévoile que pour quelque effet. Un grand saint le savait qui se dévêtit sur la place [...]» (Valéry, 1957, p. 570).

12. «Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche,
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler.
Puis, après comme moi, souffre et meurs sans parler» (Vigny, 1964,
p. 148).

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles (1961) *Œuvres complètes* (tome 1), Paris, Gallimard, 1873 p. (Bibliothèque de la Pléiade)
- BEAUVOIR, Simone de (1958) *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 359 p.
- DURAS, Marguerite (1984) *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 142 p.
- HUGO, Victor (1967) «Booz endormi», dans *La légende des siècles*, Paris, Gallimard, 1324 p. (Bibliothèque de La Pléiade)
- LEDUC, Violette (1974) *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 634 p.
- MAILLET, Antonine (1972) *Par derrière chez mon père*, Montréal, Leméac, 91 p.
- POULIN, Jacques (1989) *Le Vieux Chagrin*, Montréal, Leméac / Actes Sud, 155 p.
- ROBERT, Marthe (1972) *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 364 p.
- ROY, Gabrielle (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.
- _____ (1988) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 p.
- _____ (1993a) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.
- _____ (1993b) *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, 169 p.
- _____ (1994a) *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 185 p.
- _____ (1994b) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 178 p.
- VALÉRY, Paul (1957) *Œuvres* (tome 1), Paris, Gallimard, 1829 p. (Bibliothèque de La Pléiade)
- VIGNY, Alfred de (1964) *Œuvres complètes* (tome 1), Paris, Gallimard, 982 p. (Bibliothèque de La Pléiade)
- YOURCENAR, Marguerite (1977) *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 376 p.

- (1980) *Les yeux ouverts: entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 336 p.
- (1988a) *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1255 p. (Bibliothèque de La Pléiade)
- (1988b) *Quoi? l'éternité*, Paris, Gallimard, 344 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. 653-666

De grand-mère en petite-fille ou la relativité du féminisme chez Gabrielle Roy et Mariama Bâ

JOSEPH NNADI
University of Winnipeg
Winnipeg (Manitoba)

Dans son article «Of Grandmatology», Peter Nicholls (1991) fait la critique de l'ouvrage de Sandra Gilbert et de Susan Gubar (1988, 1989) où celles-ci analysent, entre autres, les œuvres de Zora Hurston (1978) et de Ruth Stone (1980). Ces dernières auraient recherché et retrouvé l'origine de la descendance par les femmes dans l'emploi courant de l'expression «langue maternelle». Cette terminologie prouve, selon elles, l'origine maternelle du langage et ainsi de l'humanité elle-même. D'où le culte de la grand-mère ou «grand-matologie»¹ qui représente, d'après Gilbert et Gubar, un rêve fantaisiste d'un monde et d'un langage présidés par la Femme. Bien que Peter Nicholls taxe ces deux critiques d'avoir mal compris le terme «grammatologie» (qu'elles opposent à «grand-matologie»), il reconnaît que, dans le contexte de «la guerre des deux sexes» qui caractérise le modernisme «fin de siècle», le terme «grand-matologie» représenterait, pour ces critiques, une démarche subversive visant tout d'abord à éroder la tradition patriarcale du passé et, par la suite, à habiliter la femme moderne. C'est aussi à cette fin révolutionnaire que le

féminisme moderne exploite la généalogie féminine telle qu'exprimée par Luce Irigaray:

Je pense qu'il est nécessaire aussi, pour ne pas être complice du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. Généalogie de famille: après tout, nous avons une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère, des filles. Cette généalogie de femmes [...] nous l'oublions un peu trop; voire nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer pour *conquérir et garder notre identité*, dans cette généalogie féminine (Irigaray, 1981, p. 29-30; nous soulignons).

Avant même qu'Irigaray ne lance son appel aux féministes modernes, Gabrielle Roy et Mariama Bâ avaient su exploiter la généalogie féminine aux fins innovatrices et révolutionnaires du féminisme. Elles ont su ériger la grand-mère en une sorte de «matriarche» puissante, autoritaire, s'accaparant tout rôle traditionnellement réservé à l'homme. Dans *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy, la grand-mère toute-puissante rivalise avec le Dieu tout-puissant qu'elle détrône enfin dans l'imagination de la jeune narratrice. De même, dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, Tante Nabou exerce une autorité suprême de caractère socio-religieux. Vénérée, presque déifiée, elle sème la panique sur son passage: «on ne lui parlait que genoux à terre» (Bâ, 1987, p. 45).

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser les manifestations du féminisme dans les œuvres des deux romancières à travers des personnages de grands-mères jusque dans leurs petites-filles. Ainsi, nous espérons établir que Roy et Bâ croient à la relativité du féminisme, qu'elles croient à un féminisme défini diachroniquement par l'époque et par le contexte socio-économique de la femme.

Carol Harvey (1993) a souligné les rapports étroits qui existent entre *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont* et *Ces enfants de ma vie*, œuvres qui constituent «le cycle manitobain de Gabrielle Roy». Nous trouvons un lien d'ordre différent entre les deux premiers récits et *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* avec lequel ils constitueraient pour nous «le cycle généalogique de Gabrielle Roy». En effet, la généalogie féminine de l'œuvre de Roy, commencée dans *Rue Deschambault*, ne se complète que dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, en passant par *La route d'Altamont*. Et les Éditions Boréal avaient bien remarqué en 1984

que *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* «avait été écrit au début des années soixante, dans ce qu'il est convenu d'appeler le "cycle" de *Rue Deschambault* et de *La route d'Altamont*» (Roy, 1984, p. 7).

Dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, Tante Nabou, sa bru Aïssatou et sa nièce, «la petite Nabou», constituent une généalogie de famille; tandis qu'une arrière-grand-mère, une grand-mère, sa fille Ramatoulaye (l'héroïne) et sa petite-fille (Daba) en constituent une autre. À travers ces deux généalogies, ce roman trace deux scénarios qui permettent de comprendre à la fois le féminisme radical d'Aïssatou et de Daba, de même que celui, plus souple et modéré, de Ramatoulaye.

LES ARBRES GÉNÉALOGIQUES

Dans *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Carol Harvey (1993) a pu établir le cadre temporel de *Rue Deschambault* et de *La route d'Altamont* en précisant que le premier récit couvre la période de 1913 à 1929 tandis que le second s'étend de 1915 à 1937. Les critiques s'accordent à croire que les récits de Roy représentent, dans une certaine mesure, le vécu de leur auteur; et en juxtaposant ce vécu tel que révélé dans son œuvre autobiographique *La détresse et l'enchantement*, on peut reconstituer ainsi les étapes marquantes de la généalogie familiale du personnage-narrateur, Christine (Gabrielle Roy):

- 1909 la naissance de Christine / Gabrielle
- 1915 sa découverte de la grand-mère (*La route d'Altamont*)
- 1917 la mort de la grand-mère (*La route d'Altamont*)
- 1927 la mort de Léon Roy (nommé «Édouard» dans *Rue Deschambault*), père de Christine (Harvey, 1993, p. 17)
- 1937 le départ de Christine pour la France (*La route d'Altamont*)
- 1940 la mort de Majorique et la grande réunion familiale en Californie (*De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*)
- 1942 la mort d'Éveline (*La route d'Altamont*) (Harvey, 1993, p. 21)

Compte tenu de ce schéma, l'absence d'Édouard (père de Christine) aux événements de *La route d'Altamont* devient d'autant plus frappante et symbolique que, dans le vécu de cette

famille, celui-ci était encore vivant à l'époque de la découverte de la grand-mère par Christine. Il en est de même de l'absence de François, le grand-père. Ces absences attestent tout d'abord du fait que le récit ne reflète pas fidèlement tout le vécu du personnage-narrateur, et, en second lieu, elles soulignent la focalisation féministe de ces œuvres. Et dans l'antithèse métaphorique du «jour» et de la «nuit» par laquelle Christine décrit les différences dichotomiques de son père et de sa mère, il n'est guère surprenant que la meilleure part (le «jour») soit réservée à Eveline. Les critiques qui ont sous-estimé l'engagement féministe de Gabrielle Roy ne semblent pas avoir suffisamment prêté attention aux profondes conséquences de la généalogie dans ses œuvres.

L'album de famille est une expression à la fois matérielle et symbolique de l'arbre généalogique de Christine. En feuilletant les pages de cet album, juste avant le décès de «mémère», Christine n'arrive plus à se distinguer de sa grand-mère; elle n'arrive plus à distinguer les photos de celle-ci (comme jeune femme) de celles d'Eveline. Et en lui chuchotant à l'oreille: «Vous étiez belle dans ce temps-là» (Roy, 1966, p. 57), elle se voit le reflet d'une beauté et d'une jeunesse qui étaient celles de la moribonde et celles de sa propre mère.

Dans le contexte de *La route d'Altamont*, la vieillesse de la grand-mère se révèle une seconde enfance, tandis que l'enfance de Christine paraît comme une vieillesse anticipée. Car, en retournant les pages de l'album, dans la scène qui précède la disparition de la vieille femme, Christine tâche de la rejoindre, de la distraire comme si c'était elle l'adulte et la grand-mère l'enfant. En jouant avec sa grand-mère dans ces circonstances, elle joue la grand-mère, remplaçant «mémère» dans le rôle qu'elle lui avait connu deux ans auparavant. Il s'est opéré alors une sorte de transposition des âmes, une espèce de métempsychose où la moribonde renaît dans la petite-fille et celle-ci communique avec l'âme de sa grand-mère (une lueur dans les yeux de «mémère» en dit tout). Et lorsqu'Eveline surprend cette scène, elle est au comble de bonheur. Car alors se forme une indissoluble unité, une indissoluble et mystique trinité: la vieille, sa fille et sa petite-fille.

Il ne s'agit plus ici des étapes développementales de jeunes filles qui, d'après Nancy Friday (1977), évoluent d'une phase de rapprochement symbiotique avec la mère à celle de

séparation et d'éloignement nécessaires pour le développement de l'identité personnelle de la fille. Il s'agit plutôt de la reconnaissance d'une qualité intrinsèque à la vieille femme, qualité longtemps méconnue, incomprise; il s'agit d'une sagesse et d'une vérité tardivement apprises, bref de la conversion de la plus jeune vers l'ancêtre maternel (mère ou grand-mère). Roy, elle-même, nous offre cette interprétation de *La route d'Altamont*:

[...] *The Road Past Altamont* is the meeting of people after the present. It's a sort of narrowed circle, where you understand your mother when you reach the age when she said such a thing and you were not able to understand [...]
(Cameron, 1973, p. 142)

Mais cette scène d'une rencontre spirituelle par-delà la mort, cette fusion quasi mystique des trois âmes n'est encore qu'un faible aperçu de l'épisode le plus important du récit *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, auquel nous reviendrons plus tard.

Le roman épistolaire de Mariama Bâ ne s'attarde pas sur les généalogies. Pourtant, celle de la femme y est sous-entendue partout. Dans une allusion passagère, la romancière souligne la descendance par la femme des deux protagonistes, Aïssatou et Ramatoulaye. Celle-ci dit à l'autre, au début du roman:

Ton existence dans ma vie n'est point hasard. Nos grand'mères [...] échangeaient journellement des messages. Nos mères se disputaient la garde de nos oncles et tantes. Nous, nous avons usé pagnes et sandales sur le même chemin caillouteux de l'école coranique [...]
(Bâ, 1987, p. 7)

Dès lors, un lien spécial, consacré par le temps et les valeurs ancestrales, s'établit entre les deux grand-mères, les deux mères et les filles, Ramatoulaye et Aïssatou.

LA MYSTIQUE DE LA MATERNITÉ

Par la diminution du rôle créateur du Dieu le Père, ou plutôt en détrônant (ne fut-ce que temporairement dans son imagination enfantine) ce Dieu patriarcal et en le faisant remplacer par la grand-mère, la narratrice remplace l'ordre généalogique traditionnel par une généalogie nouvelle et révolutionnaire. La préoccupation généalogique chez Gabrielle Roy ne représente pas la quête d'un nouvel Adam, comme c'est le cas chez d'autres écrivains canadiens-français, selon Éloïse Brière (1990). Elle représente plutôt le détrônement du vieil Adam et la

réhabilitation de la première femme, de cette Ève qui serait le prototype de l'Humanité. D'où le symbolisme du nom du personnage maternel central à l'intrigue de *La route d'Altamont*. Éveline (ou petite Ève), par association avec l'Ève du Paradis terrestre, prend un caractère universel et, à travers elle, toute autre mère participe de l'œuvre créatrice primordiale de l'Ève biblique. Ceci nous fait croire que, dans le concept royen du féminisme, la maternité n'est nullement effrayante ni méprisable, mais plutôt rassurante, anoblissante. La dignité personnelle de la grand-mère consiste essentiellement dans sa maternité, dans le fait de pouvoir, au moment «du grand départ», prolonger sa vie, se muer, se métamorphoser en sa fille, puis en sa petite-fille. Ce dialogue entre Christine et Éveline en dit long sur la pensée de Gabrielle Roy à l'égard de la maternité:

– Si c'était à recommencer, te marierais-tu quand même?
[demande la fille]

– Certainement. Car je te regarde et me dis que rien n'est perdu, que tu feras à ma place et mieux que moi ce que j'aurais désiré accomplir (Roy, 1966, p. 236).

La maternité d'Éveline ne détruit pas son féminisme; plutôt, elle l'alimente, le prépare pour un avenir plus propice.

Qui plus est, dans la théologie féministe de Roy, une «Déesse la Mère», telle que la grand-mère toute-puissante aurait pu être, ferait beaucoup mieux que ce Dieu le Père qui (au dire de M. Élie et d'Édouard dans *Rue Deschambault*) aurait ordonné le naufrage du *Titanic*, les feux qui consomment les colonies d'immigrants dans la Saskatchewan ou la longue vie de souffrance de Thérésina Veilleux. Voici pourquoi Christine souligne la bonté et le bon gouvernement d'une Déesse-Mère-Créatrice, représentée dans ses rêves par sa grand-mère: «C'était elle qui, assise dans les nuages, dès lors prenait soin du monde, édictait de sages et justes lois. Or le pauvre monde sur terre s'en trouvait bien» (Roy, 1966, p. 31). De cette expérience d'enfance, Christine gardera à tout jamais les souvenirs et surtout une vive impression de la majesté et de l'ingéniosité de sa grand-mère.

Dans le personnage d'Éveline, la maternité acquiert une dimension symbolique dans la mesure où l'on peut «enfanter» une création artistique. Éveline conçoit le costume que lui commande Mrs. O'Neill dans *Rue Deschambault* comme «une création pour ainsi dire [...] une idée entièrement sortie de son cerveau» (Roy, 1960, p. 93). Et, en plus d'être une création

artistique, ce costume est aussi une création au sens moral: source et symbole de l'indépendance économique pour Éveline, il effectue chez elle une transformation, une re-crédation. Grâce au talent créateur dont ce costume est le symbole, Éveline peut faire le voyage de son rêve, un voyage qui lui tient tant à cœur, sans demander à son mari ni permission ni une quelconque contribution financière. Ce voyage est donc le symbole de sa libération, en plus d'être, pour elle, l'occasion d'un retour aux sources primitives de son être, l'occasion d'une communion avec «les souffles des ancêtres»:

[...] Ces maisons du Québec [que ce voyage lui permet de revoir] [...] n'admettent peut-être pas la lumière du jour autant que nos maisons du Manitoba, mais elles conservent mieux la chaleur des souvenirs. Comme on y est bien quand, les lampes allumées, les visages prennent une expression d'amitié, et le bois même, une teinte d'accueil! Alors, dans le silence, on l'entend presque se souvenir... Peut-être, fit maman, les générations mortes respirent-elles encore autour des vivants, en ce vieux pays du Québec!... (Roy, 1960, p. 122)

L'œuvre de Mariama Bâ n'aborde le sujet de la maternité que marginalement, surtout dans sa première partie. Car Ramatoulaye est, avant tout, l'épouse abandonnée de Modou Fall, puis sa veuve. Presque les deux tiers du roman sont consacrés à son deuil après qu'une crise cardiaque eut emporté Modou. Aussi le thème de la condition féminine domine-t-il le roman. Pourtant, une fois passée la période de deuil², une autre Ramatoulaye émerge: une mère entièrement dévouée au bien-être moral et matériel de ses enfants, une mère qui ne vit plus que pour ceux-ci.

Comme beaucoup de critiques féministes l'ont remarqué, c'est à l'autel de la maternité que Ramatoulaye sacrifie sa propre liberté. Mais c'est aussi dans sa maternité qu'elle trouve sa plus grande satisfaction, qu'elle s'accomplit le plus pleinement et qu'elle réalise son être profond. Comme nous l'explique Aminata Sow Fall, une connaissance de Mariama Bâ et sa compatriote:

[...] "Pourquoi donc ne part-elle pas?" est-on tenté de dire. Pour couvrir sa famille, répondrait-elle. *Préoccupation certainement aussi noble que celle de revendiquer sa liberté.* C'est qu'ici le modernisme n'exclut pas la mesure, et les femmes à la plume l'ont perçue. Libération oui, mais par

des moyens dignes et conformes à l'esprit de mesure et de pudeur qui ne sont pas incompatibles avec le droit à la liberté (Fall, 1983, p. 77; nous soulignons).

Mais ce qu'il faut surtout retenir ici, c'est qu'en se consacrant entièrement à ses fonctions de mère, Ramatoulaye redécouvre sa propre mère, et surtout sa grand-mère. Aussi avons-nous dans *Une si longue lettre* une symbiose tardive où une mère s'incline devant une grand-mère, où la maternité s'efface devant la «grand-matologie».

L'APOTHÉOSE DE LA GRAND-MÈRE

Dans l'œuvre de Gabrielle Roy, la dernière manifestation des rapports d'intimité et de continuité qui relie la grand-mère, sa fille et ses petits-enfants prend la forme d'une apparition. Cet épisode se produit en Californie, chez Majorique, un des fils de la grand-mère. Celui-ci vient de mourir à l'âge de soixante-seize ans; mais se voyant «à la veille du grand départ» (Roy, 1984, p. 12), il avait envoyé chercher Éveline. Pour s'y rendre, celle-ci fait un long voyage pittoresque, qui est aussi un trajet spirituel et purificateur, parce qu'il est préparatoire à une dernière réunion sur terre, une communion mystique, avec cette mère sainte qui s'était déjà, une fois, transfigurée en Déesse toute-puissante, mais bienfaisante, dans l'imagination de Christine.

Majorique étant mort, les membres de sa nombreuse famille, y compris ses petits-enfants, sont tous rassemblés à veiller dans la maison du mort. Sur les instances des petits-fils de son frère, Éveline leur retrace l'arbre généalogique de la famille, en les entretenant, avec ardeur, de leur arrière-grand-mère, sa propre mère. Mais avant même qu'elle ne commence, une apparition se présente à elle:

[...] Bobonne [c'est le nom de grand-mère dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*] apparut, raide et majestueuse, et François, avec sa politesse un peu vieillotte, et autour d'eux la plaine du Manitoba, son immensité presque terrifiante [...] (Roy, 1984, p. 75)

Émus de ce qu'ils apprennent de leurs grands-parents, ou arrière-grands-parents selon le cas, tous s'approchèrent du cercueil; et c'est alors que se présente le drame final:

[...] Il sembla à Éveline qu'un sourire tendre, qu'un délicat plaisir se jouait sur le visage du mort [...] Tout à coup, elle

sourit, songeant qu'il s'amusait sans doute en ce moment de voir la farouche Bobonne réunie enfin à ses petits-enfants hollandais, norvégiens, écossais. Des pétales de fleurs glissaient silencieusement sur le tapis. Au dehors, on entendait les arbres s'agiter mollement (Roy, 1984, p. 76).

Le mort et la nature environnante semblent célébrer l'arrivée de la grand-mère parmi les siens. Et c'est l'apothéose de la toute-puissante; l'éternisation de cette indissoluble union entre les générations de la progéniture de la Grande Femme. L'emploi du possessif dans la phrase «Bobonne réunit enfin à ses petits-enfants» réaffirme les principes de la «grand-matologie»: toute cette «petite société des nations» a pour ancêtre, une seule Femme: Bobonne. Devant elle, François s'efface comme Adam s'efface devant Ève dans la cosmogonie féministe. C'est ici le triomphe final et définitif de la généalogie féminine. La narratrice omnisciente nous avertit qu'Éveline comprit sans équivoque que «l'unique but de son voyage jusqu'ici» était justement d'assister à cette dernière réunion de famille, présidée par «Bobonne».

La grand-mère toute-puissante, deux fois fondatrice d'une famille canadienne-française, créatrice assoiffée d'indépendance et d'autosuffisance, incarne les caractéristiques d'un féminisme intransigeant, audacieux dans les premières décennies de ce XX^e siècle. Après avoir décrit sa grand-mère comme une femme de volonté, de caractère ferme et énergique, Gabrielle Roy nous laisse comprendre que cette figure féminine était de trempe féministe, était féministe dans le contexte de sa société et de son époque:

De nos jours, préoccupés de l'épanouissement féminin, ma grand-mère serait probablement directrice de quelque société à capitaux ou à la tête d'une quelconque enquête royale sur le statut de la femme au Canada. En son temps, ses talents trouvèrent à s'exercer du matin au soir à la fabrique de savon, d'étoffes, de chaussures [...] (Roy, 1978, p. 147)

Du portrait de Bobonne, bienveillante, protégeant toujours les siens par-delà le tombeau, fondatrice d'une «petite société des nations», Roy nous trace les caractéristiques d'un humanisme sans frontières, rare et également audacieux dans son temps comme de nos jours. Cet épisode sert de compensation au portrait des parents de Christine que nous donne le récit

«Wilhelm» dans *Rue Deschambault*. Au cœur du féminisme et de l'humanisme qui règnent dans ces récits de Roy se trouvent l'indissoluble unité et la continuité de trois générations de femmes, trois générations du féminisme.

Dans l'œuvre de Mariama Bâ, le rôle de la grand-mère s'affirme pleinement dans l'évolution du féminisme de Ramatoulaye: un féminisme né à l'école blanche au moment de la prise de conscience de sa mission émancipatrice. L'infidélité de Modou Fall entraîne un tournant important du féminisme de Ramatoulaye; cette infidélité lui sert de preuve incontestable que sa mère, bien que femme traditionnelle, était pourtant douée d'une intuition et d'une sagesse inconnues à la femme moderne. Avec cette expérience, Ramatoulaye connaît une renaissance, une re-découverte de la pensée et de la sagesse antiques: «Je ne ris plus des réticences de ma mère à ton égard [...] Je ne ris plus en pensant qu'elle te trouvait trop beau, trop poli, trop parfait pour un homme» (Bâ, 1987, p. 25-26).

Dès lors, Ramatoulaye se fie à la sagesse antique, transmise par la mère et surtout par la grand-mère, dont les souvenirs deviennent en quelque sorte obsessifs: «Je faisais un compte à rebours pour déceler la cassure du fil à partir de laquelle tout s'est dévidé. Les paroles de ma mère me revenaient» (Bâ, 1987, p. 57). Et par-delà la mère, Ramatoulaye remonte jusqu'à la grand-mère qui lui sert de guide dans les moments décisifs de sa propre vie et de celle de ses filles:

Mes grands enfants me causent des soucis. Mes tourments s'estompent à l'évocation de ma grand-mère qui trouvait, dans la sagesse populaire, un dicton approprié à chaque événement [...] (Bâ, 1987, p. 110)

Et encore une fois, dans une apostrophe qui fait revivre la grand-mère dans les pages du roman, Ramatoulaye l'interpelle ainsi, voulant souligner le lien étroit qui relie son passé et son présent: «Brave grand-mère, je puisais, dans ton enseignement et ton exemple, le courage qui galvanise aux moments des choix difficiles» (Bâ, 1987, p. 111). Dans cette dernière phase du roman, Ramatoulaye connaît une substitution de la personnalité semblable à l'expérience de Christine et d'Éveline. Il se produit entre la grand-mère, la mère et la fille (Ramatoulaye) une sorte de réconciliation, une symbiose tardive, après la révolte et la séparation causées par l'influence des valeurs importées.

Il s'agit donc dans ce roman d'une grand-mère restée dans les coulisses, qui ne participe pas directement à l'intrigue du roman, mais qui n'en détermine pas moins le déroulement et le dénouement. À travers la «brave grand'mère» (Bâ, 1987, p. 111) de Ramatoulaye, sa mère et jusqu'à sa fille, Daba, Mariama Bâ trace quatre générations de femmes, chacune héroïque, honorable et vertueuse à sa façon, chacune tendant le bâton de dignité et de sagesse féministes à sa fille.

Si Daba en arrive à s'affranchir des contraintes de la tradition et à s'affirmer comme féministe moderne, c'est grâce à l'exemple de sa mère, surtout grâce à la formation que lui a procurée Ramatoulaye. Et celle-ci s'est nourrie des sources traditionnelles, représentées par sa mère et sa grand-mère. Devant sa mère visiblement réjouie, Daba affirme que

[L]e mariage n'est pas une chaîne. C'est une adhésion réciproque à un programme de vie. Et puis, si l'un des conjoints ne trouve plus son compte dans cette union, pourquoi devrait-il rester? Ce peut être Abou (son mari), ce peut être moi. Pourquoi pas? La femme peut prendre l'initiative de la rupture (Bâ, 1987, p. 107).

À l'entendre raisonner ainsi, on s'aperçoit que, comme Christine dans *La route d'Altamont*, Daba accomplira plus que sa mère, elle fera ce que celle-ci n'a pas pu faire; elle avancera les causes du féminisme plus loin que sa mère. Dans ce roman, le féminisme est représenté comme une course à relais dans laquelle la «brave grand'mère», la mère et Ramatoulaye posent plusieurs jalons dans l'évolution chronologique du féminisme.

CONCLUSION

Au cours de la dernière décennie, on voit naître, ou plutôt s'affirmer, l'idée d'un féminisme du Tiers-Monde opposé au féminisme occidental. Et, que ce soit de l'Afrique francophone ou anglophone, de l'Inde ou de la Chine, des Caraïbes ou du continent nord-américain, des féministes appartenant au Tiers-Monde se font de plus en plus entendre pour taxer leurs homologues occidentales d'incompréhension ou d'insensibilité à leur égard. Alléguant l'échec du féminisme du monde blanc de répondre aux valeurs et aux besoins particuliers au Tiers-Monde, elles réclament un féminisme qui leur soit authentique, qui soit plus fidèle à leur condition. Ce féminisme particulier au Tiers-Monde, certaines anglophones le désignent du nom de «womanism» (Johnson, 1990).

Pour leur part, beaucoup de féministes occidentales s'en prennent à leurs homologues du Tiers-Monde, les taxant d'ignorer le vrai sens du féminisme (Lambrech, 1982). L'état actuel de la critique féministe fait croire que la tension entre universalistes et relativistes se concrétise de plus en plus dans ce domaine, au risque d'amener une polarisation Nord-Sud du discours féministe (Mukherjee, 1993).

Voici donc, tout d'abord, en quoi réside l'intérêt de cette étude où, nous croyons découvrir, plutôt qu'une polarisation, une profonde affinité entre Gabrielle Roy et Mariama Bâ. Il nous semble que cette affinité repose particulièrement sur leur mise en relief, dans leurs œuvres romanesques, des relations de continuité entre plusieurs générations de femmes convergeant autour d'une grand-mère. Deuxièmement, la vision féministe des deux écrivains n'a pas toujours été suffisamment reconnue par la critique. Patricia Smart (1988), Christiane Makward et Odile Cazenave (1989) soulignent plutôt les valeurs humanistes et idéalistes de Gabrielle Roy, surtout son admiration pour la maternité, aux dépens de son féminisme. Il en est de même pour Mariama Bâ. Ne tenant pas pleinement compte de la perspective diachronique et relativiste du féminisme de Bâ, Florence Stratton (1988) trouve anti-féministe l'héroïne d'*Une si longue lettre*: une femme au foyer emprisonnée dans un romantisme démodé et dans son enclos domestique. Tout comme Stratton, Femi Ojo-Ade (1982) trouve Ramatoulaye trop sentimentale pour être pionnière du féminisme. Pourtant, les personnages féminins des œuvres de Roy et de Bâ semblent profondément sensibles à la condition féminine et engagés dans la cause féministe. Ces écrivains ont, tous les deux, choisi de suivre le féminisme dans son historicité, d'en tracer l'évolution diachronique plutôt que synchronique. On peut alors distinguer dans leurs œuvres un féminisme évolutionnaire, l'épopée des femmes d'hier et d'aujourd'hui.

NOTES

1. Notre traduction de l'anglais «Of Grandmatology» de Peter Nicholls (1991, p. 101)
2. Il est inconcevable que, du point de vue chronologique, les fiançailles de sa fille aînée, Daba, la grossesse d'une autre fille, Aïssatou, et l'accident de motocyclette de son fils se soient produits dans les quatre mois et dix jours du deuil officiel prescrit par l'Islam.

BIBLIOGRAPHIE

- BÂ, Mariama (1987) *Une si longue lettre*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 131 p.
- BRIÈRE, Éloïse A. (1990) «L'inquiétude généalogique: tourment du Nouveau Monde», *Présence Francophone*, n° 36, p. 57-72.
- CAMERON, Donald (1973) «Gabrielle Roy: A Bird in the Prison Window», *Conversations with Canadian Novelists* (Part 2), Toronto, MacMillan, p. 128-145.
- FALL, Aminata Sow (1983) «Du pilon à la machine à écrire», *Notre librairie*, n° 68, p. 73-77.
- FRIDAY, Nancy (1977) *My Mother / My Self: The Daughter's Search for Identity*, New York, Delacorte Press, 425 p.
- GILBERT, Sandra M. et GUBAR, Susan (1988) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (vol. I: «The War of the Words»), Yale, Yale University Press, 320 p.
- (1989) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (vol. II: «Sexchanges»), Yale, Yale University Press, 455 p.
- HARVEY, Carol J. (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 273 p.
- HURSTON, Zora (1978) *Their Eyes were watching God*, Urbana, University of Illinois Press, 286 p.
- IRIGARAY, Luce (1981) *Le corps à corps avec la mère*, Montréal, La pleine lune, 89 p.
- JOHNSON, Rotimi (1990) «Womanism and Feminism in African Letters: A Theoretical Perspective», *The Literary Criterion*, vol. 25, n° 2, p. 25-35.
- LAMBRECH, Régine (1982) «Three Black Women, Three Autobiographers», *Présence Africaine*, n° 123, p. 137-143.
- MAKWARD, Christiane et CAZENAVE, Odile (1989) «The Other's Others: "Francophone" Women and Writing», *Yale French Studies*, n° 75, p. 190-207.
- MUKHERJEE, Arun P. (1993) «Reading Race in Women's Writing», dans BURT, Sandra et CODE, Lorraine (dir.) *Changing Methods: Feminists Transforming Practice*, Petersbourg, Broadview Press, p. 127-135.
- NICHOLLS, Peter, (1991) «Of Grandmatology», *Journal of American Studies*, vol. 25, n° 1, p. 101-106.
- OJO-ADE, Femi (1982) «Still a victim? Mariama Bâ's *Une si longue lettre*», *African Literature Today*, n° 12, p. 71-87.

ROY, Gabrielle (1960) *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 257 p.

_____ (1966) *La route d'Altamont*, Montréal, Stanké, 267 p.

_____ (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Les Quinze, 239 p.

_____ (1984) *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (suivi de *Ély! Ély! Ély!*), Montréal, Boréal, 122 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.

STONE, Ruth (1980) «Names», *Kentucky Poetry Review*, vol. 16, n^{os} 2-3, p. 14.

STRATTON, Florence (1988) «The shallow grave: Archetypes of female experience in African Fiction», *Research in African Literature*, vol. 19, n^o 2, p. 143-169.

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. 669-702

Le «regard» du peintre Jean-Paul Lemieux sur *La Petite Poule d'Eau* de Gabrielle Roy

MICHEL MARTINY
University College
Cork (Ireland)

À la suite de son premier ouvrage, *Bonheur d'occasion* (1945), roman réaliste sur la difficulté des Canadiens français ruraux installés de fraîche date à Montréal à s'adapter à la vie dans la métropole, Gabrielle Roy écrit quelques années plus tard, au cours d'un séjour en France, un roman sur le Nord manitobain où elle avait été institutrice, le temps d'un été, juste avant son départ pour l'Europe.

Les deux événements marquants dans ce roman sont liés à l'instruction des enfants de la famille Tousignant vivant repliée sur un îlot de la rivière qui a pour nom la Petite Poule d'Eau. Ces événements sont, d'une part, l'arrivée et le départ de l'institutrice (deux fois) ou de l'instituteur (une fois) et, d'autre part, le voyage quasi annuel de Luzina Tousignant, la mère, à l'occasion de la naissance d'un nouvel enfant, afin qu'il y ait toujours un minimum de six enfants d'âge scolaire, condition indispensable pour avoir droit à l'instruction publique.

C'est en feuilletant le recueil de Marcel Dubé (1993) dont la première partie présente les estampes de Jean-Paul Lemieux illustrant *La Petite Poule d'Eau* que l'idée nous est venue

d'examiner ces estampes au regard du roman. Les citations qui suivent sont extraites du texte de Marcel Dubé et du roman de Gabrielle Roy; dans ce dernier cas, c'est pour souligner la pertinence de la représentation picturale d'un aspect particulier du roman ou, plus souvent, pour insister sur un point important du roman passé sous silence par l'illustrateur.

LA PETITE POULE D'EAU (p. 687)

Étant donné le titre du roman, tiré de cette région «doucement sauvage» située à plus de 350 km au nord-ouest de Winnipeg, la première estampe de Jean-Paul Lemieux aurait pu constituer une vue générale, en quelque sorte, de cette île sur le cours d'eau du même nom, une manière d'entrée en matière, d'introduction au lieu particulier qui forme le décor du roman. À la place, le peintre nous présente une poule d'eau exécutée sans véritable souci d'exactitude naturaliste. «Tout en illustrant le titre du livre, cette estampe délicate en révèle aussi le symbole» (Dubé, 1993, p. 28).

Les rares évocations de la romancière nous la décrivent tantôt comme «de braves petites poules d'eau à jabot argenté» (Roy, 1980, p. 35)¹, tantôt comme «cette petite poule grise qui en exprimait tout l'ennui et aussi la tranquillité» (p. 13), ennui de l'îlot peuplé exclusivement par la famille Tousignant et les moutons du propriétaire des lieux, un certain Bessette. Si l'on peut trouver un symbole à ce volatile, ce serait celui d'une certaine monotonie, d'un manque d'éclat, mis à part l'œil perçant et inquisiteur de l'oiseau. Si l'on compare cette peinture à celle d'un amateur d'ornithologie, Pierre Tougas, peintre également québécois, on mesure la distance qui sépare les deux manières. Sur une aquarelle intitulée «Bernaches du Canada», Tougas reproduit minutieusement deux oies sauvages évoluant dans leur habitat naturel: l'une marche sur le rivage, le cou tendu et l'œil aux aguets; l'autre nage paresseusement en hérissant à peine la surface argentée au voisinage des herbes. Chargé de dynamisme, son corps est prêt à s'envoler à la moindre alerte. Si, par comparaison, l'estampe de Lemieux semble presque bâclée, c'est qu'elle vise plutôt à exprimer un climat psychologique qui va se préciser au fil des illustrations.

LA TRAVERSÉE (p. 688)

Beaucoup plus que la première illustration, celle-ci donne le ton du roman: Jean-Paul Lemieux exprime l'uniformité du

paysage par une grande économie de moyens: le gris du ciel, le blanc de la rivière gelée où se reflète la grisaille uniforme du ciel et une fine bande de terre formant la ligne d'horizon. L'élément humain, conducteur et passagère, le cheval et le traîneau constituent une masse indissoluble, un tout homogène et ramassé sur lui-même face à l'immensité inhospitalière et aux embûches du parcours. C'est un paysage-état d'âme, presque statique, dans cette platitude infinie du pays où Gabrielle Roy a maintes fois éprouvé une véritable émotion poétique. Sa propre mère, quant à elle, gardait la nostalgie du relief accidenté du Québec, car elle était envahie par l'ennui à la vue des immensités plates du Manitoba. Dans *La route d'Altamont*, Gabrielle Roy évoque tout au contraire son amour vibrant pour ces mêmes paysages:

Moi, j'aimais passionnément nos plaines ouvertes; je ne pensais pas avoir de patience pour ces petits pays fermés qui nous tirent en avant de ruse en ruse. Cette absence de secret, c'était sans doute ce qui me ravissait le plus dans la plaine, ce noble visage à découvert ou, si l'on veut, tout l'infini en lui reflété, lui-même plus secret que tout autre. Je ne concevais pas, entre moi et ce rappel de l'énigme entière, ni collines, ni accident passager contre lequel eût pu buter mon regard. Il me semblait qu'eût été contrarié, diminué, l'appel imprécis mais puissant que mon être recevait vers mille possibilités du destin (Roy, 1985, p. 191-192).

Sans aucun doute, ici, le parti pris de l'illustrateur est de nous faire pénétrer dans l'isolement extrême de cette contrée si hostile aux humains qu'ils doivent se resserrer, faire bloc contre la nature qui tend ses pièges. L'occasion était pourtant offerte au peintre de transcrire une scène haute en couleur, selon la narration de Gabrielle Roy:

Ils arrivèrent devant une véritable mare. La Bella refusa de s'y engager. Le vieux éleva son fouet. Au bout de son nez rouge coulait l'habituel filet d'argent. Dans ses moustaches restaient des débris du repas de saucisson à l'ail et de pain qu'il avait mangé, debout, auprès du poêle du magasin, son couteau à la main, bien que le marchand l'eût invité à partager son repas. La Bella avait l'air de mesurer la profondeur de l'eau, d'une jambe recourbée qu'elle ramenait sous son ventre. L'eau fut à mi-jambe de la brave bête. Elle fut à mi-hauteur du traîneau; elle en atteignit le bord et fut sur le point d'y entrer. Luzina éleva son paquet le plus précieux au-dessus de sa tête, songeant

moins à elle-même qu'à cet irremplaçable cadeau. Mais on avait dépassé le plus profond de l'eau. Luzina, les bras chargés, se recala tranquillement au fond du siège (Roy, 1980, p. 37-38).

Ce n'est qu'à la fin du chapitre que nous prenons connaissance de la teneur du «cadeau», en même temps que la cause des prétendues «vacances de Luzina»: «le bébé qu'à Sainte-Rose-du-Lac elle était allée chercher» (p. 38).

LUZINA (p. 689)

Personnage central du roman, Luzina apparaît sous le pinceau de Lemieux comme le portrait figé des êtres qui posent pour la première fois devant un appareil photographique: manteau et toque de fourrure, foulard enveloppant la tête en entier et sagement noué autour du cou. Nous ne sommes pas dans un studio de photographe (ni de peintre), car ce qui apparaît du décor, un petit triangle de neige de chaque côté du personnage, justifie ce harnachement. Que peut-on deviner de ce portrait? Selon Marcel Dubé,

[...] [c]ette Luzina est le reflet simple et naïf, de l'esprit, du caractère bon enfant et de l'intégrité de la mère Tousignant. Ce tableau, comme beaucoup d'autres de Lemieux, nous regarde droit dans les yeux et nous force à fouiller l'âme du personnage qu'il dépeint (Dubé, 1993, p. 30).

Personnellement, nous trouvons ce portrait peu inspirant. Il est vrai que Lemieux affectionne les portraits bien posés, les scènes statiques. Il peint comme travaillaient les photographes du début du siècle, à qui il fallait le temps de se faufiler sous leur toile noire afin de s'assurer que le sujet fût bien cadré au centre de la photo. À ce portrait à l'allure compassée, on peut préférer un personnage en action, car Luzina ne brille ni par la beauté physique ni par la profondeur ou l'originalité de la pensée. C'est en revanche un être attachant qui possède assez d'intelligence et d'intuition pour sentir combien l'instruction peut élever le genre humain en général et ses enfants en particulier. Luzina est un être d'action, spontané, intrépide, qui voue à l'instruction une admiration sans bornes. Nous aimons l'imaginer, une fois terminée l'école en rondins adroitement bâtie par son mari, tout émoustillée lors de la rencontre avec l'institutrice. Nous nous la figurons, fébrile, tournant le dos au

temple de l'éducation élevé selon ses propres plans en vue de l'accès au savoir de sa progéniture, ainsi que le note la romancière:

Luzina ne pouvait plus tenir en place. Elle prit le bébé dans ses bras, et, suivie de quatre autres enfants, elle alla se poster au bord de la Petite Poule d'Eau. C'était une journée fort chaude pour le mois de mai. Il y soufflait un vent du sud-ouest, un peu humide et qui chantait à travers le grand pays silencieux. Luzina en tête, le petit groupe se dressait sous le ciel, dans ce vent des espaces qui faisait voltiger les cheveux et le châle du bébé (Roy, 1980, p. 68-69).

LE TRAIN DE RORKETON (p. 690)

Gilles Corbeil, dans le catalogue de l'exposition de Jean-Paul Lemieux *Les quatre saisons* d'avril 1976, nous confie:

Je serais tenté d'écrire que Lemieux, en peignant un paysage, le ressent si profondément que son art change de registre et se transforme automatiquement: il tend à plus d'ampleur, à une grande simplification, quelquefois même à un extrême dépouillement (cité dans Dubé, 1993, p. 32).

Ce dénuement relève presque de l'art abstrait, voire surréaliste: nous pensons à un cornet de glace noire sur fond blanc délavé, si ce n'étaient les volutes de fumée qui s'élèvent verticalement. La perspective du tableau tient à trois lignes: celle de l'horizon que l'on pourrait qualifier d'arbitraire puisque c'est à peine si la teinte du ciel se distingue de celle de la terre enneigée tellement la couleur du temps est blafarde; dans le détail du tableau que nous avons sous les yeux, la perspective de la voie ferrée s'ouvre toute grande sur nous comme pour nous faire prendre conscience du lien vital qui relie ce que l'auteur nomme dès la première page «ce petit village insignifiant [...] par un mauvais *trail* raboteux» (p. 11) à Rorketon, le bourg le plus proche, la civilisation, en quelque sorte; finalement, cette masse noire indifférenciée, crachant de la fumée, est tout ce qu'on pourrait distinguer par mauvaise visibilité. Mais cette masse noire est loin d'être insignifiante, car elle est porteuse de vie.

LE LAC DE LA GRANDE POULE D'EAU (p. 691)

Sur cette estampe, la masse noire occupe un bon tiers de la surface. Nous devinons Nick Sluzick, le préposé à l'acheminement du courrier, tenant vraisemblablement son cheval par la

bride, et le regard tourné vers la minuscule barque actionnée par un des fils de Luzina. Le silence que nous devinons est presque oppressif, accentué par cette masse fantomatique formée par le cheval et l'homme, et ce que nous savons du caractère de ce dernier:

[...] Dans un pays où on était souvent silencieux, faute d'avoir du nouveau à commenter, il détenait le record de la taciturnité. Il passait pour avoir mené ses affaires, accepté des commissions, rendu service, accompli son devoir de facteur, fait l'amour, procréé des enfants, tout cela sans prononcer plus d'une dizaine de phrases (Roy, 1980, p. 22).

L'ARRIVÉE DE MADEMOISELLE (p. 692)

S'il est vrai que Luzina Tousignant est la clef de voûte du roman, mademoiselle Côté est celle qui illumine la vie de la famille Tousignant parce que c'est elle qui apporte l'instruction aux enfants tout en développant en chacun d'eux le désir insatiable d'apprendre toujours davantage. Rien d'étonnant que l'illustrateur ait choisi de représenter l'arrivée de l'institutrice qui marque un tournant dans la routine des membres de la famille repliée sur son isolement. Le lecteur garde en mémoire l'instant où Mademoiselle, assise dans la barque et entourée par les enfants Tousignant partis à sa rencontre, s'efforce tant bien que mal de se protéger des «gouttes d'eau que soulevaient les rames» (p. 72), alors que Luzina, sur la rive, trépigne d'émotion et de joie sans se rendre compte que dans son imagination, elle étouffait presque le bébé qu'elle tenait sur sa poitrine. Mais Lemieux a-t-il préféré ménager ses effets? Le portrait en bonne et due forme serait-il pour plus tard? Pour l'heure, le peintre présente Mademoiselle dignement assise à l'arrière de la Ford décapotable, droite sur son siège, malgré les fatigues du voyage éprouvant, comme il sied à une personne de son rang dont la fonction d'éducation constitue l'unique préoccupation.

LA FAMILLE DE LUZINA (p. 693)

Jusqu'à l'estampe précédente, le ciel se contentait d'une couleur à peine distincte du paysage enneigé, ou tout au plus légèrement verdâtre comme sur les deux dernières estampes. Sur celle-ci, pour la première fois, le ciel ocre revêt une couleur chaude de fin d'après-midi. Un petit nuage, saupoudré de blanc, qui flotte avec légèreté, ajoute une note de gaieté au caractère

peu accueillant du décor. Cinq des enfants Tousignant sont représentés comme déjà médusés devant leur institutrice. Même le grand garçon, à qui le peintre s'est contenté de ne figurer sur le visage que les yeux, semble tout aussi galvanisé par l'enseignante que ses plus jeunes frères et sœurs.

JOSÉPHINE (p. 694)

Sur le ciel redevenu grisâtre, qui occupe plus de la moitié du tableau, et de la terre qui semble marécageuse, se détache le buste de celle qui, en dépit de son tout jeune âge, avait reçu de Mademoiselle une passion sans bornes pour l'étude. Lorsque la famille Tousignant n'aura plus droit aux largesses du *Department of Education* de Winnipeg, c'est elle qui prendra l'initiative de jouer sérieusement à la maîtresse d'école. À son tour, elle exercera son autorité sur ses frères et sœurs cadets.

S'il est permis d'interpréter la tonalité d'ensemble de l'estampe, on peut en déduire qu'elle n'annonce pas la joie pour les habitants de l'île. L'envol des oiseaux, à peine perceptible, faisant pendant au buste de la fillette, a sans doute un accent prémonitoire. Joséphine, à son tour, devra aussi partir si elle veut réaliser ses ambitions professionnelles. L'un après l'autre, les enfants Tousignant devront désertier l'île, sauf la petite dernière, Claire-Armelle, don du Bon Dieu pour Luzina, comme l'écrit Gabrielle Roy, «pour être le bâton de sa vieillesse» (p. 164).

PORTAGE-DES-PRÉS (p. 695)

Dans la préface d'une édition scolaire de *La Petite Poule d'Eau* datant de 1956, Gabrielle Roy relate son voyage vers ces terres isolées du Nord manitobain:

Vers le milieu du jour, n'ayant aperçu presque rien de vivant, nous arrivâmes à un insignifiant village. C'était Portage-des-Prés: cinq ou six maisons de planches. Déjà, en l'apercevant dans les herbes, je m'étais demandé: comment vivre là deux mois? Est-ce seulement possible? Mais je me faisais des illusions. Ce n'était pas là mon poste. Comme mademoiselle Côté, j'eus la déconvenue d'apprendre que le mien avait beaucoup moins d'importance. Ceci, que j'avais sous les yeux, était, pour ainsi dire, la capitale de la Petite-Poule-d'Eau! (Roy, 1980, p. 276-277)

Quant au commentaire de Marcel Dubé, il surenchérit encore sur le caractère de désolation du hameau:

Dans cette région aquatique, riche de fleurs sauvages aux couleurs sans pareil, il existe également cette verrue qui a nom Portage-des-Prés où est passée Gabrielle Roy et par où passeront ensuite Mademoiselle Côté, l'institutrice, et, à plusieurs reprises, Luzina Tousignant. C'est un insignifiant petit village avorté, d'une tristesse innommable qui doit semer la détresse dans l'âme de tout voyageur (Dubé, 1993, p. 41).

Peut-être notre commentateur exagère-t-il quelque peu. Mais force est de reconnaître que le tableau qu'en a fait Lemieux n'exprime guère la vie. Le ciel est, certes, de couleur rose (c'est une première dans cette série), mais il occupe seulement une étroite bande au sommet, environ un septième du tableau. Les rares habitations sont plus ou moins alignées sur un espace aussi réduit. Le reste du tableau est une vaste étendue de neige traversée par une voie ferrée et un vague chemin à peine perceptible dans la neige. Il est manifeste que la disproportion entre l'espace habité et l'espace enneigé souligne le caractère éminemment inhospitalier du lieu.

MADemoISELLE (p. 696)

Gabrielle Roy écrit en 1956:

[...] [p]lus je m'enfonçais dans cet étrange pays silencieux, moins je croyais possible d'en revenir jamais. Quelques lecteurs de mon livre ont bien voulu me reconnaître dans mademoiselle Côté. En un sens, je fus elle, ou elle fut moi, surtout par la sensation d'extrême dépaysement que je ressentis ce jour-là (Roy, 1980, p. 276).

Le lecteur a sûrement gardé des pages relatant la période de classe sous la direction de mademoiselle Côté un souvenir attendrissant, un goût empreint de nostalgie envers l'atmosphère paradisiaque des premiers matins du monde. Voici comment elle paraît à Luzina:

[...] La demoiselle n'était ni vieille, ni sévère. Elle était toute pimpante. Un petit chapeau de paille, un vrai chapeau de ville qu'elle portait très incliné sur l'œil droit, piquait sa plume rouge partout entre les roseaux qui menaçaient de la lui arracher [...] (Roy, 1980, p. 71)

Si, toutefois, en feuilletant le livre d'estampes de Lemieux, on a pu, par distraction, se laisser abuser un instant, un détail, pourtant, remet immédiatement tout en ordre: le drapeau qui flotte à la droite de l'institutrice ne rappelle en rien le premier gouverneur de Québec, ni celui de Montréal, ni même des

explorateurs de la Nouvelle-France. Laissons la parole ici à Marcel Dubé qui a fait sur ce portrait un commentaire très pertinent et agrémenté d'une pointe d'humour:

La vie si belle avec Mademoiselle Côté dans l'île de la Petite Poule d'Eau nous fait espérer, en accord avec les Tousignant, son retour l'année suivante, et comme le sommaire des titres des estampes de Lemieux annonce un prochain tableau intitulé *Mademoiselle*, l'on croit avec bonheur qu'elle reviendra.

Piégés par le roman nous le sommes aussi par le tableau qu'il inspire. Parce que l'année suivante, la *Mademoiselle* qui se présente chez les Tousignant, est une Miss O'Rorke, vieille fille irlandaise, unilingue anglaise, malcommode, insomniaque aussi bien que maniérée et propagandiste des grandeurs et splendeurs de l'Empire britannique. Le portrait qu'en fait le peintre est du plus pur Lemieux. Imagier inventif qui sait recréer des personnages comme personne d'autre, avec application, sensibilité et aussi, à l'occasion, humour, il ne rate pas Miss O'Rorke. Petits yeux autoritaires et cernés, costume sombre à collet blanc, cheveux courts, chapeau bicornu, l'*Union Jack* flottant derrière elle, Miss O'Rorke comme l'a imaginée Lemieux pourrait très bien être à la fois caporale de peloton d'infanterie ou adepte inconditionnelle de l'Armée du Salut (Dubé, 1993, p. 44, 46).

LA PERDRIX (p. 697)

Le détail de cette estampe a été cadré de façon à faire ressortir l'oiseau posé sur le sol, au bord de la rivière. La facture du volatile est cette fois-ci beaucoup plus naturaliste que celle de la première estampe qui représentait une petite poule d'eau et qui avait seulement une valeur emblématique.

ARMAND DUBREUIL (p. 697)

Si la première institutrice a droit au titre respectueux de Mademoiselle et la seconde à celui de Miss O'Rorke, l'instituteur que le *Department of Education* envoie la troisième année, lui, n'a pas droit au titre de Monsieur. Voici comment il apparaît pour la première fois à Luzina:

Celui-ci débarqua dans l'île, vêtu du moins pour les circonstances. Luzina trouva même qu'il exagérât. Elle vit en effet s'avancer une curieuse silhouette surmontée d'un casque colonial, en chemise de flanelle à carreaux rouges et grosses bottes huilées, chargée de tout un attirail meurtrier, petites et grandes carabines. À son

épaule pendait un carnier. Il avait une couverture ficelée au dos. Les arpenteurs qui s'enfonçaient au-delà des routes pour trois ou quatre mois à la fois n'étaient pas plus prévoyants [...] (Roy, 1980, p. 111)

Certes, venant à la suite des deux institutrices caractérisées, chacune à sa façon, par une grande conscience professionnelle, l'instituteur campe parfaitement le personnage du dilettante quant à son métier, alors qu'il se donne totalement à sa passion pour la chasse. Marcel Dubé trouve des mots assez moralisateurs pour le décrire: «Le regard ombragé, Armand Dubreuil, fier de son habileté à abattre les oiseaux ne se soucie aucunement du fait qu'il ne tue que pour tuer» (Dubé, 1993, p. 49). Le commentateur avait noté quelques lignes plus haut: «garçon plus féru de chasse que de pédagogie» (Dubé, 1993, p. 49). C'est montrer peu de compréhension à l'égard de ce jeune homme tout frais émoulu des études et qui a gardé néanmoins le bon sens selon lequel «[l]a nature, selon ses propres paroles, nous en apprend plus que tous les livres» (p. 114). Si le portrait qu'en fait Lemieux est pertinent quant aux premiers temps passés à la Petite Poule d'Eau (celle de la période sèche), par contre, il passe sous silence l'autre visage du personnage: à peine la pluie fait-elle son apparition que l'instituteur se concentre sur sa tâche d'enseignant d'une manière plus formatrice que les deux institutrices qui l'ont précédé.

LE DÉPART DE MADEMOISELLE (p. 698)

Après la surprise sur l'identité de l'estampe intitulée «Mademoiselle», il est permis d'émettre quelques hésitations sur l'épisode en question. Du départ de mademoiselle Côté, il n'est pas fait mention dans le roman. Quant à celui de Miss O'Rorke, la romancière se contente d'évoquer un petit incident rocambolesque:

Au premier saut de la Ford, les sacs postaux empilés jusqu'à la capote de grosse toile perdirent leur équilibre et commencèrent à dégringoler vers Miss O'Rorke. Elle reçut toute la charge sur les épaules. Son chapeau pencha. Ses lunettes faillirent voler par-dessus bord (Roy, 1980, p. 107).

Peut-être est-ce à dessein que le peintre a laissé jouer l'ambiguïté sur l'identité de Mademoiselle. De cette minuscule silhouette on ne peut que conclure à l'allure décidée de la marcheuse qui

semble regarder droit devant elle et saluer également devant elle plutôt qu'en direction de Luzina et de ses fillettes. C'est en tout cas une scène à répétition. C'est le destin de cette famille perdue au bout du monde d'assister impuissante au départ de ceux qui, le temps d'une brève saison, sont venus leur apporter l'instruction.

HIPPOLYTE À LA CHASSE (p. 698)

Voici une scène prise sur le vif du père de famille dans une de ses activités saisonnières sur l'île. Respectueux du règlement, Hippolyte ne chasse que pendant la période permise et pour apporter un peu de variété à l'ordinaire des repas familiaux. Un petit soleil blanc perce à peine l'immensité du ciel gris. Les hautes herbes ont déjà revêtu les couleurs de l'automne. Hippolyte, vu de trois quarts, scrute l'horizon dans une attitude de père tranquille. Le chien se tient prêt à seconder son maître dans l'exercice de la chasse alors qu'un des fils tourne le dos aux oiseaux, apparemment indifférent à l'activité du père, mais comme intrigué par la présence imaginaire du peintre. Une fillette s'éloigne paisiblement de la scène qui pourrait se passer à n'importe quel moment du roman. Lemieux a manifestement une prédilection pour les scènes dépourvues d'intérêt dramatique particulier. Son propos est d'exprimer les gestes simples de la vie.

LE CAPUCIN DE TOUTES-AIDES (p. 699)

Le Père Joseph-Marie, né à Riga de père belge et de mère russe, est le capucin polyglotte du couvent de Toutes-Aides. Fait pour la vie nomade et supportant donc mal la vie en communauté, il parcourt d'immenses territoires pour exercer son apostolat tout en donnant libre cours à sa fascination pour les grands espaces. Sa personnalité domine la troisième partie du roman comme celle de Luzina la première partie. Tous deux ont en commun l'amour des autres, chacun dans son propre univers, celui de Luzina se limitant au cercle familial, alors que le capucin a tout loisir d'exercer le don de soi sur ce microcosme de l'humanité que constitue la palette d'immigrés dans cette région du Manitoba.

LE MOINE (p. 700)

L'estampe intitulée «Le moine» représente le capucin en mouvement, dans une attitude qui lui est caractéristique. Voici

comment la romancière le décrit: «Son corps projeté en avant s'aidait d'un balancement du bras droit qui rappelait le mouvement d'un balancement de puits» (p. 171-172). Quelques lignes plus loin, elle précise: «Sa barbe, elle, le précédait quelque peu, une longue barbe maigrelette, roussâtre comme sa robe, divisée en deux longs filets que le vent, en ce moment, étirait, soutenait dans l'air» (p. 172). Ici encore, comme dans l'estampe précédente, le peintre a choisi de camper le personnage isolé, dans des attitudes typiques, plutôt que dans des scènes emplies de gravité, de solennité ou d'allégresse, comme la confession de Luzina, l'accouchement d'une jeune Finlandaise chez qui le capucin avait trouvé refuge une nuit d'orage, ou bien sa participation à la grande fête ukrainienne de Rorketon.

L'ÉGLISE ORTHODOXE (p. 700)

Gabrielle Roy est intervenue directement dans l'élaboration de cette estampe dans la mesure où le peintre a confié à Marcel Dubé que la romancière

[...] lui avait remis une photo de ladite église et qu'il l'avait peinte et transposée avec fidélité. Elle se dresse au milieu d'une plaine devant un horizon sans aucune aspérité. Seuls arbres: deux épinettes bien droites en retrait du lieu saint. Malgré ce dépouillement, le grouillement de plus de vingt personnes, femmes, hommes et enfants, et la présence d'une voiture, font que la place de l'église orthodoxe fait figure à l'avant-plan d'une sorte de microcosme vivant d'une assemblée des Nations (Dubé, 1993, p. 50).

La représentation picturale par Lemieux de l'église orthodoxe de Rorketon se justifie par le fait qu'elle constitue le point de mire du village. Le capucin lui-même n'est pas insensible à son attrait puisqu'il observe un arrêt devant l'édifice à chacun de ses retours à Rorketon. «Il admettait sans envie qu'elle était mieux que sa propre chapelle. "Mais si vous avez la plus jolie église, concédait-il au pasteur orthodoxe, moi, j'ai les meilleurs paroissiens"» (p. 184). Cette remarque reste bien évidemment au niveau de la pure plaisanterie, le capucin étant étranger à tout sentiment d'envie, de jalousie, et à la moindre mesquinerie.

Fait rarissime parmi les estampes de Lemieux: nous sommes ici en présence d'un grand nombre de personnes, ces Ukrainiens endimanchés allant et venant autour de leur église. Ce relatif foisonnement ne se reproduira qu'une seule fois, à la dernière estampe, intitulée «La fête».

LE TRAIN D'HIPPOLYTE (p. 701)

Cette estampe, quelque peu énigmatique par rapport à l'action du roman, nous présente un Hippolyte qui correspond à peu près à la description qu'en fait la romancière au dernier chapitre à l'occasion de la danse chez les Métis. Si Luzina avait la taille «un peu forte» et les bras «trop gras» (p. 270), son mari n'a pas mieux échappé aux injures du temps. Il «était devenu un gros petit homme trapu, aux épaules trop lourdes, presque sans cou» (p. 270). On pourrait ajouter que les rondeurs accumulées au fil des ans laissent planer le doute sur l'identité sexuelle de la silhouette, d'autant plus que ces rondeurs sont encore amplifiées par l'épais manteau de fourrure qui l'emmitoufle. Peu de pertinence ici avec la trame romanesque; cette estampe est néanmoins d'une facture intéressante par le contraste entre, d'une part, la zone presque totalement obscure de la nuit, émaillée de quelques timides étoiles, la partie non éclairée de la neige en demi-teinte, et, d'autre part, la tache lumineuse, énigmatique, qui enveloppe le personnage dont l'ombre est nettement marquée. Tableau d'atmosphère, cette estampe est un nouveau témoignage de l'isolement de l'être humain dans ces contrées septentrionales inhospitalières.

LA MAISON DE LUZINA (p. 701)

Quel contraste avec l'estampe précédente! et quel contraste entre l'obscurité presque absolue du paysage et les trois bâtisses des Tousignant sur l'étroite bande de terre fortement illuminée par la lune comme par un projecteur très puissant dirigé sur l'unique point habité de la contrée! À l'extérieur, aucune présence humaine en cette nuit ventée. Mais la vie est là puisque la cheminée laisse échapper un léger filet de fumée, vite dissipée par le vent qui fait trembler ce qui reste de feuillage à l'arbre squelettique. Marcel Dubé souligne avec justesse le caractère rassurant du tableau, en dépit de la forte disproportion entre obscurité et lumière:

[...] Même si la nuit dévore les six septièmes du tableau, les trois bâtiments des Tousignant ne semblent pas écrasés par elle ainsi baignant dans la lumière rassurante de la lune. Pas de remous à l'âme malgré le grand dénuement, mais une sensation de paix et de quiétude. Ici et là dans le ciel noir quelques rares et pâles éclats d'étoiles et tout en haut une traînée de lumière astrale. L'effet global est saisissant mais s'adoucit à mesure que le regard s'habitue et s'apprivoise (Dubé, 1993, p. 52).

LA FÊTE (p. 702)

Second tableau de nuit, la fête de Rorketon résonne des voix allègres de l'animation populaire alors que le premier tableau exprimait le silence presque parfait, si ce n'était le doux bruissement des rares feuilles qui résistaient encore à la progression de la saison automnale. Ici, les feux des projecteurs sont habilement disposés entre les deux arbres dont la pleine frondaison sert de cadre au bal populaire marqué sous le signe de la joie. Lemieux a choisi de brosser un plan d'ensemble. Écoutons la description de la romancière qui se place sur un plan beaucoup plus rapproché, nous faisant ainsi presque entrer dans cette danse effrénée:

Sur l'estrade, les jeunes filles et les jeunes gens se donnèrent la main, et virevolte, et frappe le plancher d'un petit coup de talon sec, ils dansèrent une danse endiablée du Caucase. Les yeux s'allumaient; les belles broderies des blouses étincelaient; les jupes courtes tourbillonnaient comme des toupies, rouges, vertes, oranges, bleues; enfin toutes les couleurs se brouillaient, cependant que les petites bottes de cuir fauve ou rouge de plus en plus vite bondissaient (Roy, 1980, p. 209).

Loin de réprouver cette liesse populaire, le capucin contemple le spectacle d'un air amusé, mais son esprit est ailleurs, dans sa modeste chapelle où il s' imagine en train d'écouter une voix divine, Loubka Koussilevska interprétant l'*Ave Maria* de Schubert. Pendant ce temps, écrit l'auteur, le capucin, les mains glissées dans ses manches, poursuivait ses projets de messes en musique. Vite donc que la fête prît fin! Malgré son air calme, une mystérieuse nervosité l'avertissait qu'une telle joie lui échapperait s'il ne se hâtait pas de la saisir.

Au dernier chapitre, les Métis, eux aussi, ont leur fête «loin de toute habitation» (p. 266), et à laquelle tout le monde est convié. C'est ainsi que se retrouvent la plupart des protagonistes du roman. La description au début du dernier chapitre correspond en fait encore plus précisément à la représentation qu'en a faite l'illustrateur:

L'éclairage était ingénieux, distribué par trois falots attachés aux branches des arbres qui entouraient la plateforme, mais si bien dissimulés dans la verdure que la lumière semblait venir des feuilles lisses et frissonnantes des jeunes trembles. Tant de lumière attirait les moustiques de loin. Ils tournaient avec les danseurs,

assoiffés de sang; ils bourdonnaient si fort dans les cheveux, aux oreilles, qu'on les entendait presque mieux que le *Red River reel* du trappeur-violoneux (Roy, 1980, p. 265).

Le capucin, présent à cette fête comme à la précédente, veille à la bonne moralité des fêtards et à leur relative sobriété. La dernière page du roman nous le montre allumant sa pipe afin d'écarter un peu les moustiques et méditant avec sérénité sur tous les êtres rencontrés depuis qu'il parcourt ces territoires septentrionaux. «Plus il était monté haut dans le Nord, et plus il avait été libre d'aimer» (p. 272), note la romancière avec exaltation dans la dernière phrase du roman. Rarement ce verbe a exprimé autant d'ouverture et de don de soi.

CONCLUSION

D'une manière évidente, (et c'est une lapalissade) *La Petite Poule d'Eau* n'a pas été écrit pour la bande dessinée. Les illustrations de Lemieux n'en ont pas l'ambition. Le peintre nous a présenté sa lecture du roman en vingt tableaux qui sont une lecture partielle du texte. Ces tableaux, tout en agrémentant le texte écrit, laissent de côté presque toute l'action et n'effleurent même pas les relations entre les personnages. On peut donc en conclure que, par leur limitation même, les illustrations de Lemieux nous incitent à lire (ou relire) ce petit roman qui nous invite, comme disait La Fontaine dans une de ses *Fables*, «loin du monde et du bruit [à] goûter l'ombre et le frais».

NOTES

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

BIBLIOGRAPHIE

DUBÉ, Marcel (1993) *Jean-Paul Lemieux et le livre*, Montréal, Art global, 123 p.

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

_____ (1985) *La route d'Altamont*, Montréal, Stanké, 268 p.

DOSSIER

LES ESTAMPES DE JEAN-PAUL LEMIEUX
CONCERNANT *LA PETITE POULE D'EAU*



LA PETITE POULE D'EAU



LA TRAVERSÉE



LUZINA



LE TRAIN DE RORKETON



LE LAC DE LA GRANDE POULE D'EAU



L'ARRIVÉE DE MADEMOISELLE



LA FAMILLE DE LUZINA



JOSÉPHINE



PORTAGE-DES-PRÈS



MADEMOISELLE



LA PERDRIX



ARMAND DUBREUIL



LE DÉPART DE MADEMOISELLE



HYPOLYTE À LA CHASSE



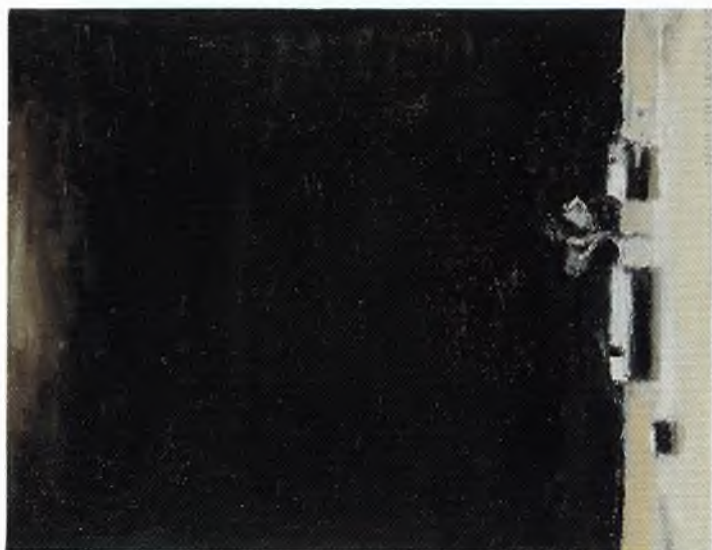
LE CAPUCIN DE TOUTES-AIDES



LE MOINE



L'ÉGLISE ORTHODOXE



LA MAISON DE LUZINA



LE TRAIN D'HIPPOLYTE



LA FÊTE

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. 703-716

Sur les traces de Gabrielle Roy: recherches et errances liées à la traduction de *La détresse et l'enchantement*

PATRICIA CLAXTON
Montréal (Québec)

Je dois au grand privilège qui m'a été donné de traduire *La détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy beaucoup d'enrichissement personnel, en partie à cause des recherches nécessaires à la bonne marche de mon travail.

Lorsqu'on part du principe qu'un ouvrage à traduire doit renfermer déjà tous les renseignements nécessaires à sa traduction, on s'étonne qu'il y ait des recherches à effectuer autres que celles de mots à trouver dans un bon dictionnaire bilingue. Or, tous les traducteurs expérimentés vous diront qu'ils ont recours à toutes sortes de sources mais assez rarement à un dictionnaire bilingue.

La raison en est que deux langues, même deux langues qui se côtoient depuis des siècles comme le français et l'anglais, conçoivent la réalité différemment, la découpent chacune d'une façon qui lui est propre. De même que le boucher français découpe un morceau de viande de manière très différente de celle d'un boucher anglais ou américain, la langue s'exprime différemment dans les différentes cultures: dans le premier cas, c'est la même viande découpée différemment; dans le second,

les mêmes idées sont rendues autrement. Ainsi, en français, les mots *se promener* et *promenade* privilégient l'idée de détente, de plaisir et font abstraction du moyen de déplacement, tandis qu'en anglais, le moyen de déplacement est quasiment indispensable: *one goes for a walk, a drive, a ride*; on a absolument besoin de savoir quel est le moyen de déplacement. En traduisant du français à l'anglais, on risque donc de tomber dans des généralités, dans un flou qui enlèverait beaucoup de l'intérêt du texte de départ.

Plus haut, j'ai dit qu'il y avait des différences même entre des langues qui se côtoient; disons plutôt: *surtout* entre des langues qui se côtoient. Sans doute ces langues empruntent-elles constamment l'une à l'autre. Un mot, une locution, une fois adoptés dans la culture qui les a empruntés, se mettent à évoluer indépendamment des termes originaux et prennent une vie toute à fait distincte de celle qu'ils avaient dans la culture qui les a fournis. Le mot *discothèque* en anglais n'a pas tellement divergé de son sens, ni de sa prononciation ni de son orthographe d'origine; mais *déjà-vu*, emprunt ancien, dont la signification en anglais ne s'est pas éloignée de celle du français, a changé de prononciation depuis le succès faramineux d'une chanson populaire: l'expression se prononce en effet «déjà-vous» par les Américains et aussi par beaucoup de Canadiens anglais. En revanche, le mot *entrée*, dans son acception gastronomique, se prononce plus ou moins de la même façon qu'en français mais ne veut plus dire en anglais nord-américain (sauf à Montréal) «entrée» mais «plat principal»!

Sur le plan des faits et des choses, le traducteur apprend en traduisant des ouvrages d'histoire qu'on ne doit jamais rien supposer: tout doit être vérifié. Et pourtant dans *Enchantment and Sorrow*, il m'est arrivé d'enfreindre ma propre règle, et ce, à mes dépens. Au début de la seconde partie, Gabrielle Roy nous dit que «Meredith Jones, professeur de français à l'Université du Manitoba, y demandait à une de ses élèves, vivant au pair à Paris, de s'occuper un peu de moi» (Roy, 1984, p. 247). Or, comme les trois personnes du prénom de Meredith que j'avais connues étaient des femmes, j'ai donc mis spontanément «*had asked one of her former students*» (Roy, 1987, p. 196). À peine le livre paru, j'ai reçu une lettre d'une autre élève de Meredith Jones pour me dire très gentiment que Meredith Jones était, vous l'avez déjà deviné, un homme!

J'aimerais exposer ici un exemple de recherche qui, en dépit d'une apparente simplicité, m'a fait beaucoup courir. Au début de *La détresse et l'enchantement*, je trouve cette phrase: «Ils [les grand-parents maternels de Gabrielle Roy] eurent une concession dans la Montagne Pembina» (1984, p. 28). Que voulait dire ce «dans»? Sur les flancs de, au pied de, ou dans une région située à proximité de cette montagne Pembina? Comme je savais déjà que les montagnes sont assez rares au Manitoba, celle-là devait nécessairement se trouver sur la carte! Mais non, elle n'y était pas. Rien non plus dans les encyclopédies. Je me rends à la bibliothèque. J'y découvre un livre intitulé *Manitoba: A History*¹ de W. L. Morton. Plusieurs fois dans son ouvrage, Morton fait mention de «Pembina Mountain», et enfin voilà exactement ce que je cherchais:

[...] On the wooded creeks that cut across the two ranges of townships extending along the lower slopes of the Pembina Escarpment small settlements began, which in their first years were collectively called Pembina Mountain [...] (Morton, 1957, p. 158)

J'ai senti le besoin de lire *Where Nests the Water Hen*, la traduction par Harry Binsse de *La Petite Poule d'Eau*, afin de ne pas réinventer une terminologie déjà connue des lecteurs anglophones pour cette région et ces personnages. Je ne me suis éloignée de la terminologie de Binsse que dans un seul cas, celui où Binsse met *half-breed* pour «Métis» (Roy, 1961, p. 107). À son époque, ce mot était peut-être acceptable, mais il ne l'est plus de nos jours. Dans *Enchantment and Sorrow*, on lit donc «Métis» et non *half-breed* (Roy, 1987, p. 178). J'ai également voulu lire au moins un ouvrage pour m'exercer l'oreille aux sons et aux cadences de ces voix populaires et campagnardes d'Angleterre que Gabrielle Roy avait beaucoup aimées. Pour cet exercice de l'oreille, reconnaissant que ces voix retiennent pour ainsi dire des traces d'un temps révolu, j'ai relu le roman *Adam Bede* de George Eliot (1886).

Avec l'approbation de François Ricard, j'ai apporté certaines corrections au texte tout en le traduisant, surtout s'il s'agissait d'erreurs de faits que les lecteurs du milieu anglais auraient vite fait de reconnaître. Ainsi, Esther Perfect évoque «Bodicea», courageuse reine des anciens Bretons d'Angleterre, qui avait fait la guerre contre les envahisseurs romains (Roy, 1984, p. 380). Or, puisque tout écolier anglais connaît et aime

l'histoire pittoresque de cette reine, il était impensable qu'Esther se soit trompée en orthographiant son nom ou qu'elle ait dit qu'elle était «saxonne»; en effet, la rébellion avait été menée par Boadicea en l'an 60 après Jésus-Christ, et les Saxons n'étaient venus en Bretagne qu'à la fin du III^e siècle après Jésus-Christ! Il m'incombait donc de corriger l'orthographe et de faire dire à Esther que Boadicea était «*queen of the ancient Britons*» (Roy, 1987, p. 308) et non *a Saxon Queen*. En revanche, là où il s'agissait d'une fausse impression de la part de Gabrielle Roy, il importait que je laisse l'impression telle quelle. C'est le cas lorsque, pendant son séjour à Itton Court dans le Monmouthshire, elle parle ainsi de son hôtesse lady Curre:

[...] du genre qu'on appelait dans le milieu [...] a horse woman, non pas, grands dieux! parce qu'elle ressemblait à un cheval mais parce qu'elle vivait pour ainsi dire dans la compagnie des chevaux autant que celle des humains et les aimait probablement mieux aussi [...] (Roy, 1984, p. 437)

Or, cette expression «horse woman», Gabrielle Roy l'écrit en deux mots. Plutôt que de remplacer cette faute bénigne et délicate par le terme d'usage, le bien plus prosaïque *horsetwoman* en un seul mot, j'ai cru bon de la laisser telle quelle en anglais (Roy, 1987, p. 355).

C'est souvent une allusion qui fait hésiter en traduisant. À Piccadilly Circus, Gabrielle Roy sort du métro de Londres pour voir:

[...] Tant de visages et de silhouettes disparates que, des marches où je m'étais figée, j'avais l'impression, comme au bord d'une caverne de songes, d'en voir sans cesse prendre vie sous mes yeux [...] (Roy, 1984, p. 309)

Cette caverne de songes m'a laissée perplexe. Après que François Ricard m'a eu expliqué l'allusion, j'étais encore loin de savoir quelles résonances elle pourrait bien avoir en anglais. Comme il s'agissait d'une image de Platon, la langue anglaise devait la connaître, mais quelle tournure employait-elle pour la rendre? D'ailleurs, fallait-il dire *cavern* ou *cave*? J'eus beau chercher, je n'ai rien trouvé. Était-il possible que la culture anglaise n'ait jamais adopté une si belle image? Heureusement, comme cela arrive souvent, je suis tombée un jour sur la réponse un peu par hasard en lisant un article sur un auteur, professeur d'informatique:

[...] the idea [for his book] is based in part on Plato's parable of the cave, in which people chained in an underground chamber see shadows projected on a wall and are unable to tell whether what they are seeing is real or merely an insubstantial image (Stoler, 1987, p. 52).

Je savais maintenant que c'était du terrain connu en anglais et j'ai pu rédiger la traduction comme suit:

[...] Such an array of faces and forms that I stood transfixed on those steps as though at the edge of Plato's cave watching chimeras come to life before my very eyes
[...] (Roy, 1987, p. 248)

Le lecteur pourrait demander où se trouve l'expression «sans cesse» dans cette phrase anglaise? Or, c'est bien le genre de questions que je dois me poser constamment. Pour reprendre l'image présentée plus haut, nous avons ici un exemple des façons différentes de «découper un morceau de viande». Dans ce cas-ci, l'élément sémantique que renferme «sans cesse» est rendu en anglais par l'aspect duratif inclus dans le jeu des temps de deux verbes et dans un adjectif faisant fonction d'adverbe: *I stood transfixed... watching....*

Un autre exemple de recherches dues à une allusion mérite d'être présenté: il s'agit de Ruby, l'infirmière canadienne qui avait aidé Gabrielle Roy alors qu'elle était atteinte d'un affreux mal de mer pendant la traversée Dover-Calais; cette femme était devenue son amie par la suite et l'avait même accompagnée dans son voyage en Provence. La romancière dit d'elle: «Mon sauveteur de la Manche était devenu mon fidèle Sancho» (Roy, 1984, p. 465). Tout en ayant saisi l'allusion à Don Quichotte, il semblait difficile de la rendre en anglais. En effet, «la Manche» n'a pas de traduction qui puisse servir dans deux contextes en anglais comme en français. En anglais, la Manche est soit *the [English] Channel*, soit *La Mancha* quand il s'agit de la province d'Espagne. Finalement, après avoir abandonné l'idée de chercher des indices géographiques capables de prendre la place d'autres indices, je choisis d'insister davantage sur Don Quichotte, sans toutefois le nommer, et traduisis ainsi: «*My knight and saviour of the Channel had become my faithful Sancho Panza*» (Roy, 1987, p. 377).

En Provence, Gabrielle Roy fait la connaissance d'un «lord irlandais, Sir John Henry Dunn Bart» (Roy, 1984, p. 470), l'image même de l'aristocrate authentique. Je savais déjà que le titre

«sir» n'est pas généralement héréditaire et que, s'il l'est, c'est que le titulaire a le rang de *baronet*. Or l'abréviation de *baronet* est soit *Bt.* soit *Bart.* Puisque cette personne existait réellement, y avait-il lieu dans la traduction de prendre «Dunn» comme le nom de famille de cette personne et «Bart» comme l'abréviation de son rang dans l'hierarchie? En écrivant au directeur d'un répertoire des membres de l'aristocratie anglaise, j'eus des renseignements pris dans deux sources fiables: *Debrett's Peerage and Baronetage* 1939 et *Who's Who* 1937². Grâce à ces renseignements, je vis que ma supposition était juste, et c'est pourquoi, dans *Enchantment and Sorrow*, le personnage en question est identifié non pas comme *an Irish lord* mais comme «*an Irish baronet, Sir John Henry Dunn, Bart.*» (Roy, 1987, p. 380).

Je dois à ce moment-ci dire à quel point je suis redevable à François Ricard de sa collaboration si généreuse au cours de mes traductions de l'œuvre de Gabrielle Roy, collaboration d'autant plus précieuse que Gabrielle Roy elle-même n'était plus là pour répondre à mes questions. Tout au cours de ces échanges, je ne cessai d'admirer ses connaissances des ouvrages de la romancière et de tout ce qui touchait de près ou de loin à sa vie.

Depuis la parution de *Enchantment and Sorrow*, j'ai eu l'occasion de poursuivre un peu mes recherches *in situ*, après coup. À l'occasion d'un voyage en Angleterre en mai 1992, j'ai entrepris de suivre les traces de Gabrielle Roy en territoire anglais, en prenant *La détresse et l'enchantement* comme guide et en m'inspirant du documentaire de Pierre Castonguay, *La période londonienne de Gabrielle Roy*, du travail et de l'aide de Mireille Bellefleur-Attas, attachée culturelle à la Maison du Québec à Londres, qui avait fait toutes les recherches pour ce documentaire.

D'abord, il y avait à Londres même ces quartiers nommés *boroughs* que Gabrielle Roy avait traversés «sur l'impériale des autobus» (Roy, 1984, p. 319), «ces petites villes d'allure paisible avec leurs maisons attachées l'une à l'autre par rues entières» (Roy, 1984, p. 319-320), parfois «un miraculeux square de brique rose» (Roy, 1984, p. 320) (photos 1 et 2). Chelsea. Trafalgar Square. Fulham. Nulle part sur les cartes de l'époque ou sur les autres documents sur Fulham, je n'avais pu retrouver la rue Wickendon! La raison en était simple, et c'est Mireille Bellefleur-Attas qui l'a élucidée en allant à la *Guildhall School of Music and Drama* où Gabrielle Roy s'était inscrite à des cours d'art

dramatique, afin d'y vérifier l'inscription de son adresse. D'après cette inscription, il ne s'agissait pas de «Wickendon» (Roy, 1984, p. 301) mais de «Winchendon» et le numéro en était le 52 au lieu du 72 (Roy, 1984, p. 307). Quant à l'adresse suivante, Lily Road («Lillie» selon l'orthographe authentique), celle-ci existait toujours mais non pas la maison de Gladys ni quelque bâtiment que ce soit qui aurait pu être jadis *Geoffrey Price's Bicycle and Radio Repair Shop* (Roy, 1984, p. 312): Fulham avait subi de rudes coups dans le *blitz* de Londres pendant la Seconde Guerre mondiale, et de grandes parties de la Lillie Road de l'époque avaient complètement été détruites (photo 3). Non loin de Lillie Road, la petite église dont Gabrielle Roy «croyait saisir au loin quelque son de cloche pieuse» (Roy, 1984, p. 313) était toujours là, comme le petit cimetière «plein d'arbres touffus et de tombes anciennes» (Roy, 1984, p. 325), même si celui-ci avait perdu la plupart de ses arbres touffus (photos 4 et 5). Ensuite, à Kew Gardens, dans la banlieue, ce fut pour nous la saison des azalées et des magnolias.

J'avais abandonné à regret l'idée d'aller à Upshire et à Epping Forest, faute de temps et parce que Pierre Castonguay et Mireille Bellefleur-Attas avaient déjà retrouvé ce coin et l'avaient filmé. Mieux valait essayer d'ajouter quelque chose de neuf au corpus de Gabrielle Roy, un autre endroit à l'extérieur de Londres que Gabrielle Roy avait connu. Deux possibilités se présentaient: Matravers Cottage dans le Dorset et Itton Court dans le Monmouthshire, deux maisons dans lesquelles Gabrielle Roy avait été invitée grâce à lady Frances Ryder, cette dame généreuse «qui mettait son appartement à Londres, tous les jours, à l'heure du thé, à la disposition des étudiants, de couleur ou non, provenant de tous les coins de l'Empire» (Roy, 1984, p. 340).

C'était Itton Court qui me semblait le choix le plus intéressant et le plus prometteur. Monmouthshire se trouvait dans le sud-est du Pays de Galles. Sur une carte à grande échelle, j'ai repéré dans le Monmouthshire un village du nom de Itton, non loin de Tintern, donc non loin des ruines de Tintern Abbey que Gabrielle Roy avait vues (photo 6).

Comme nous venions du nord, alors que Gabrielle Roy était venue en voiture de la gare de Chepstow, au sud, je ne m'attendais pas à apercevoir le «château» (Roy, 1984, p. 434) du même angle qu'elle l'avait vu. Pourtant, je suis maintenant

persuadée qu'elle a dû arriver par la même petite route que nous, parce que j'ai été surprise à un moment donné d'entrevoir brièvement, mais par deux fois, un manoir impressionnant, au loin, à travers les arbres. Peu après, une enseigne indiquait la route, à gauche, pour Itton Court.

Nous nous engageons dans cette route et, tout d'un coup, nous voilà devant une entrée qui indiquait *Itton Court – Private*. Au delà se trouvait une cour où plusieurs voitures étaient garées. Itton Court avait été transformée en appartements vendus en copropriété. Pour en apprendre davantage, nous devons nous adresser à John Rogers, qui vivait dans une ferme un peu plus loin.

À l'approche de la ferme, nous avons eu droit à une superbe démonstration de l'art d'un chien berger en train de rassembler un grand nombre de moutons en troupeau. C'était John Rogers qui surveillait. Le rassemblement accompli, il nous accueillit très chaleureusement. Il nous suggéra, pour voir une partie d'Itton Court à l'intérieur, de nous adresser à Leonard Lesslie Brandt-Bull, propriétaire de l'appartement le plus grand, auquel il téléphona pour annoncer notre visite.

Revenus à Itton Court, nous sommes entrés dans la cour et nous nous sommes présentés à la porte de Leonard Lesslie Brandt-Bull. Celui-ci, danois d'origine, marié à une dame de la noblesse anglaise, avait acheté non seulement l'appartement mais aussi le titre, le *earldom* de la famille Curre attaché au domaine d'Itton Court. Il nous a montré une liasse de certificats et autres documents relatifs à cet achat. Lui et sa femme (qui était absente ce jour-là) habitaient la section est de l'ancien manoir. Il nous a très gentiment fait faire le tour d'une bonne partie du rez-de-chaussée. Il nous dit que la tour, qui domine la cour d'entrée au sud et sépare plus ou moins cette partie du reste, datait du XII^e siècle. Chaque façade de la maison est d'un style architectural différent et probablement d'une époque différente des autres. La façade ouest, finie en crépi, laisse croire qu'elle était jadis celle des cuisines et des logements des domestiques. La façade nord était sans aucun doute celle que Gabrielle Roy appelait le côté «Versailles», le côté qu'elle vit d'abord à son arrivée et qui l'avait tellement intimidée (Roy, 1984, p. 435). La façade est, renfermant l'appartement de Leonard Lesslie Brandt-Bull et sa femme, s'harmonise davantage avec la tour mais date d'une époque plus récente (photos 7 à 9).

Leonard Lesslie Brandt-Bull s'intéressait moins que John Rogers à la grande romancière canadienne qui était venue passer une semaine à Itton Court, un peu avant la Seconde Guerre mondiale. John Rogers, archiviste et historien des lieux par goût personnel, lorsque je lui ai dit que c'était grâce à lady Frances Ryder que Gabrielle Roy avait été invitée à Itton Court, nous dit que ce nom lui était familier et que le mari de lady Frances était *solicitor* de la famille Curre, c'est-à-dire son avocat. Petite note triste enfin: John Rogers nous apprit que l'hôtesse de Gabrielle Roy, lady Curre, dont le prénom n'était pas «Geneva» comme le rappelait Gabrielle Roy (Roy, 1984, p. 438) mais «Augusta», était morte dans la pauvreté, obligée dans ses dernières années de vendre petit à petit tous ses biens personnels afin de vivre. Elle avait légué Itton Court et son domaine à l'*Order of St. John*, pour en faire une maison de convalescence pour les infirmières malades et un terrain de camping, mais, en fait, ses volontés n'avaient pas été respectées. L'*Order of St. John* avait vendu la propriété, et c'est pourquoi la maison se trouve aujourd'hui divisée en appartements.

Les traces de Gabrielle Roy que j'ai pu suivre en Angleterre m'ont laissé de précieux souvenirs, d'autant plus que ces errances, tout comme mes recherches pour les fins de ma traduction, m'ont permis de mieux connaître la grande romancière qui a marqué ma vie et l'a changée pour toujours.

NOTES

1. Je suis reconnaissante à la nièce du professeur Morton, ma collègue et amie Mary Plaice, non seulement de m'avoir prêté ce livre pour que je puisse le consulter à ma guise mais aussi de m'avoir renseignée sur d'autres aspects de la vie au Manitoba.
2. *Dunn*, Creation (U.K.) 1917, of Clitheroe.
Sir JOHN HENRY DUNN, 2nd *Baronet*; b. Dec. 12th, 1890; s. his father, Col. Sir WILLIAM HENRY, 1926; ed. at Downside; formerly in S. African Police; European War 1914-18 (wounded).

Arms – Azure, a double-headed eagle or, within an orle [...]

Sister living – Ellen Lucy, b. 1886 [...]

The 1st baronet, Col. Sir William Henry Dunn, senior partner in the firm of Dunn, Soman and Cloverdale, land agents and surveyors, sat as M.P. for Southwark, W. Division (C) Jan. to Nov. 1910, and was Lord Mayor of London 1916-17 (*Debrett's Peerage and Baronetage* 1939, p. 263).

DUNN, Sir John Henry, 2nd Bt., cr. 1917; b. 12 Dec. 1890; s. of 1st Bt. and Ellen, d. of John Pawle; S. father, 1926; m. Mabel, d. of Alfred Cook, Canterbury (formerly Mrs. Harold Letton, Chicago). Educ.: Downside. Was in South African Police; served European War, 1914-18 (wounded). Heir: none. Address: Casa Castell, Majorca, Spain (*Who's Who* 1937, p. 937).

BIBLIOGRAPHIE

- ELIOT, George (1886) *Adam Bede*, Chicago, Belford, Clarke & Company, 484 p.
- MORTON, W. L. (1957) *Manitoba: A History*, Toronto, University of Toronto Press, 519 p.
- ROY, Gabrielle (1961) *Where Nests the Water Hen*, Toronto, McClelland and Stewart, 160 p. [traduction de Harry Binsse]
- _____ (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1987) *Enchantment and Sorrow*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 414 p. [traduction de Patricia Claxton]
- STOLER, Peter (1987) «The Swami of the Silicon Chip: A Canadian professor explores the "universe of the mind"», *Time*, vol. 129, n° 17, p. 52.



PHOTO 1
Un quartier de Londres



PHOTO 2
Un quartier de Londres



PHOTO 3
Une rue de Fulham reconstruite après la guerre



PHOTO 4

Petite église près de Lillie Road (Fulham)



PHOTO 5

Petit cimetière près de Lillie Road



PHOTO 6
Les ruines de Tintern Abbey (Monmouthshire)



PHOTO 7
Itton Court (Monmouthshire)



PHOTO 8
Itton Court



PHOTO 9
Itton Court

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. 719-728

Gabrielle Roy: fragile lumière, immortel éclat

YOLANDE ROY-CYR

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

Je vous adresse la parole ce soir avec une profonde émotion et beaucoup d'humilité. Une profonde émotion face à cet événement qui honore de façon si particulière un membre de ma famille – ma tante – qui, malgré tout son talent, reste toujours ma tante. Il est rare qu'un auteur reçoive autant de reconnaissance et d'éloges, peu importe l'étendue de ses œuvres. Ce colloque international, qui réunit ses admirateurs de plusieurs coins du monde, est, je pense, tout à fait unique. Les émotions que je ressens sont multiples: une certaine tristesse qu'elle ne soit plus, mais aussi une immense fierté, car son œuvre, cinquante ans plus tard, vit toujours.

Je vis aussi certains regrets plus personnels parce que je ne l'ai pas connue autant que j'aurais pu ou que j'aurais dû, étant prise moi-même par les exigences de ma vie. Il y aurait aujourd'hui mille questions que je voudrais lui poser; quelques-unes plutôt anodines, d'autres plus probantes. En guise d'exemple: je me suis souvent demandé si le nom de Jean Lévesque dans *Bonheur d'occasion* venait de l'expression: «Fais pas ton "p'tit" Jean Lévesque» ou si l'expression est née du

roman. Quelqu'un ici en connaît peut-être la réponse. Quant aux questions plus sérieuses; j'aurais voulu lui demander quel était son roman préféré; quel était le passage, le paragraphe ou même la phrase dont elle était la plus fière?

Je ressens aussi beaucoup d'humilité, car je me demande de quel droit je suis ici à prononcer cette allocution devant tous ces gens qui connaissent l'œuvre de Gabrielle Roy beaucoup mieux que moi. Certains d'entre vous ont sans doute fait de l'étude de ses écrits le projet d'une vie. Et me voici, ici à votre place, tout simplement parce que des liens de famille m'unissent à elle!

J'ai intitulé mon allocution «Gabrielle Roy: fragile lumière, immortel éclat», car Gabrielle était effectivement une personne fragile à plusieurs niveaux mais qui se nourrissait en même temps de la force de ses convictions. Ce paradoxe personnel, ces deux pôles de sa personnalité, Gabrielle les connaissait bien: autrement, pourquoi aurait-elle intitulé son autobiographie: *La détresse et l'enchantement*!

J'aimerais vous parler surtout de mes premiers souvenirs de Gabrielle et de la nature de la relation que j'ai eue avec elle. Je voudrais aussi tracer un certain parallèle entre Gabrielle et un de ses personnages: Alexandre Chenevert. Ce dernier demeure mon personnage de prédilection et celui au sujet duquel Gabrielle aurait dit à Ben Shek: «Alexandre et moi nous ne sommes pas encore quittes» (cité dans Socken, 1987, p. 93).

Mon père, Germain, l'avant-dernier d'une famille nombreuse, avait six ans à la naissance de Gabrielle, la cadette. Cet enfant chétif, son père, déjà âgé, l'appelait «Petite Misère» (Roy, 1993, p. 33). Comme il arrive souvent, l'enfant chétif (surtout s'il est le dernier) devient l'enfant choyé. Gabrielle, en effet, selon ce qu'on m'a rapporté, a été choyée, pour ne pas dire «gâtée». Elle et sa mère partageaient une certaine complicité. On m'a dit que ma grand-mère se serait privée volontiers pour que Gabrielle ait le nécessaire et même, à l'occasion, quelques gâteries. Après avoir enseigné pendant quelques années et avoir donné libre cours à son imagination et à sa créativité auprès du Cercle Molière, Gabrielle décide de quitter le Manitoba. L'idée n'a pas été sans causer un certain remous dans la famille, car, sa mère étant dans le besoin, on aurait voulu que Gabrielle l'aide financièrement. Certains qualifiaient son geste d'égoïste mais,

pour Gabrielle, le besoin de découvrir et d'écrire était plus fort que les conséquences d'une culpabilité inculquée par d'autres.

Mon premier souvenir de Gabrielle date de plusieurs années: j'avais cinq ans; *Bonheur d'occasion* venait d'être publié. Dans ma tête d'enfant, j'étais consciente d'avoir une parente illustre; «fameuse» je disais, sans pleinement comprendre toute l'étendue de sa renommée. À ce moment-là, ma mère était affolée par la rougeole très sévère que j'avais contractée, et Gabrielle venait de se lier d'amitié avec le Dr Marcel Carbotte, qui deviendra plus tard son mari. Les deux sont donc accourus à mes côtés, car Gabrielle avait pressé Marcel de me soigner. J'étais tout à fait impressionnée par ce «grand docteur» qui me consolait tout autant qu'il me traitait. Gabrielle, voulant déjà me donner le goût de la lecture, m'avait fait cadeau des *Fables* de La Fontaine. Sa relation avec Marcel progressait; ils passaient tous les deux d'innombrables heures en tête à tête dans le pavillon de jardin de ma tante Anna, à côté de la rivière Rouge. Je trouvais Gabrielle belle; elle était amoureuse et tout à fait rayonnante. Je l'ai ensuite perdue de vue pendant plusieurs années. Je savais qu'elle continuait d'écrire, qu'on parlait de plus en plus d'elle.

Me considérant encore trop jeune, mes parents m'avaient d'abord interdit la lecture de *Bonheur d'occasion*. En fait, si je me souviens bien, c'est *La Petite Poule d'Eau* que j'aurais lu en premier. Il reste que c'est *Bonheur d'occasion* – enfin à ma portée – qui m'avait le plus impressionnée, l'adolescente couventine que j'étais. Un peu plus tard, c'est *Alexandre Chenevert* que j'ai lu. Encore trop jeune pour comprendre, je ne voyais aucun intérêt dans ce livre: il n'y avait, selon moi, aucune histoire, aucune action. En d'autres mots, je le trouvais «plate». Ce n'est que dans la trentaine, lorsque j'étudiais la psychologie que j'ai pu apprécier toute la profondeur de ce roman. Je n'en revenais pas; je le dévorais! Pour moi, à ce moment-là, ma tante écrivait comme le plus grand et le plus illustre des psychologues. Comment pouvait-elle, me disais-je, se mettre dans la peau de ce petit homme et, pour ainsi dire, lire ses pensées? Heureusement, j'ai eu l'occasion de lui communiquer mon immense admiration. Hélas! aujourd'hui, combien plus loin je pousserais cette discussion avec elle.

Même si, en grandissant, je voyais très peu Gabrielle, je savais que, de loin, elle s'occupait de sa sœur aînée Clémence, lui envoyant régulièrement les fonds requis pour sa pension.

Clémence, incapable de gérer ses propres affaires, était souvent malheureuse et cherchait toujours à déménager, ce qui causait d'innombrables soucis à sa sœur.

Gabrielle s'était rendue au Manitoba au temps de la remise de mon diplôme d'infirmière, occasion mêlée de joie et de tristesse pour nous tous. Mon père, Germain, avait subi un sérieux accident de voiture dont il est décédé trois jours plus tard. Gabrielle est repartie vers Québec le jour avant le décès; elle n'était pas sans se douter de la gravité de sa condition. Elle ne se sentait pas, je crois, la force requise pour faire face à l'événement. Autant elle s'empressait de visiter les mourants, autant elle avait de la difficulté à être présente à leurs derniers moments.

Au fil des ans, mes contacts avec Gabrielle se sont multipliés. Mon mari Jean Cyr et moi avions déménagé au Québec, dans l'Outaouais. Entre autres scènes qui restent imprégnées dans ma mémoire, il y en a une qui se passe au port de Québec en 1963. Nous arrivions en paquebot de notre premier séjour en France et remontions le Saint-Laurent. Gabrielle était venue à notre rencontre. Je la vois encore, toute enthousiaste de tenir dans ses bras notre petite fille de neuf mois, Gisèle, qu'elle surnommait plus tard «mon trésor». La visite de Marcel et Gabrielle à Pâques devenait une tradition: les repas partagés, les rires, les discussions, les tentatives de part et d'autre d'établir et de faire progresser notre relation de famille. Gabrielle nous invitait aussi à Québec, mais surtout à son chalet à la Petite-Rivière-Saint-François. Un été, dans les années soixante, elle nous avait loué une charmante chaumière à quelques pas de chez elle, chaumière qui ressemblait à un tableau de Cécile Chabot que Gabrielle nous avait offert en cadeau. C'était un été magnifique, tout fleuri, des milliers de marguerites jonchant le sol. La petite Gisèle s'amusait à nous en faire des bouquets. La pluie n'empêchait pas Gabrielle et Gisèle de faire leur randonnée quotidienne, à pied, le long de la voie ferrée et du Saint-Laurent.

Gabrielle qui, dans sa jeunesse, était d'une beauté ravissante, a rapidement développé un visage très ridé: peut-être le résultat de beaucoup de soleil, d'une santé fragile, du surplus d'énergie requis pour son art, des multiples expressions de son visage ou de ses nombreuses inquiétudes quotidiennes. Un jour, lorsque Gisèle avait environ trois ans (Gabrielle n'en

avait que cinquante-six), elle regardait Gabrielle en plein dans les yeux et lui dit avec toute la candeur d'un enfant: «Toi, t'es vieille!» Nous avons bien ri toutes les deux, mais non sans ressentir une douleur partagée par l'impact de ces paroles.

L'Expo universelle de 1967 a été mémorable pour Gabrielle. L'année précédente, elle avait préparé un texte pour cette exposition qui avait pour thème «Terre des hommes» et elle avait été vivement déçue par les modifications exigées par de «quelconques» fonctionnaires. Elle avait demandé à Jean, mon mari, d'intervenir auprès du Bureau du premier ministre Pearson, pour que celui-ci ait au moins une copie de son texte intégral.

Cette même année, Gabrielle a été reçue compagne de l'Ordre du Canada, un des derniers honneurs qu'elle eût accepté en personne. Elle, qui n'était plus très portée à la coquetterie, s'était achetée une robe d'une élégance classique. Jean et moi avions rencontré Marcel et Gabrielle avant la cérémonie et partagions avec eux toute l'émotion du moment. Gabrielle, féroce ment attachée à sa patrie, était comblée d'être ainsi reconnue. Son mari Marcel, pour l'occasion, lui avait fait cadeau d'un magnifique collier de perles. C'est ce même collier que Marcel m'a remis le jour des funérailles de Gabrielle et que je porte ce soir avec beaucoup de fierté.

Gabrielle entretenait une correspondance avec quelques-uns de ses lecteurs. En 1969, lorsque nous quitions le pays pour une année en France, Gabrielle m'avait demandé de communiquer en son nom avec une vieille dame qui lui avait écrit à quelques reprises. Cette dame, madame Hirn, artiste elle aussi, était peintre et faisait la restauration de tableaux anciens. Elle était d'une grâce et d'un charme sans pareils, et je lui ai écrit jusqu'à sa mort, partageant avec Gabrielle une affection commune pour cette vieille dame; Gabrielle en était ravie. Parmi les tableaux que j'ai chez moi, que je chéris et qui me rappellent Gabrielle, il y en a un de madame Hirn, qui représente d'immenses urnes de géranium dans son jardin. Il y en a d'autres (cadeaux de Gabrielle): une marine de René Richard et la chaumière de Cécile Chabot.

Un souvenir en particulier me revient constamment à l'esprit: au printemps 1974, je traversais une période particulièrement difficile. J'étudiais, je travaillais, j'avais deux

jeunes enfants, et Jean venait de subir un accident de hockey à l'œil qui menaçait sa vision. Je devais passer quelques jours à Québec pour rencontrer le groupe avec qui je devais faire un voyage en France quelques mois plus tard. Grippée et inquiète, j'ai dû écourter mon voyage; je suis arrivée épuisée après cinq heures d'autocar. Gabrielle m'a accueillie, en véritable mère, m'a nourrie (elle qui faisait rarement la cuisine), m'a dorlotée et réconfortée. Ces quelques heures passées avec elle, elle qui était toute à moi et que pour moi, m'ont redonné toute l'énergie nécessaire et m'ont permis, pour ainsi dire, de «reprendre du poil de la bête». Mais plus encore, cet épisode m'a permis de voir le côté maternel de Gabrielle, ce qu'elle laissait entrevoir si bien dans ses écrits, mais qu'elle cachait à nous, les membres de sa famille.

Les années se sont succédées et, puisqu'il était si facile de le faire, Gabrielle et moi communiquions surtout par téléphone. Elle entretenait toutefois avec sa belle-sœur Antonia, ma mère (qui fêtera bientôt ses quatre-vingt-dix ans), une correspondance assidue, surtout dans les années qui ont précédé et suivi la mort de sa sœur Bernadette. Gabrielle était très attachée à ma mère et comptait beaucoup sur elle pour faire le pont avec les autres membres de la famille, avec Clémence surtout. La correspondance entretenue avec ma mère est peut-être plus révélatrice que les lettres à sa sœur Bernadette, car c'est dans ces lettres à ma mère que Gabrielle s'est permise de dévoiler toute l'étendue de ses préoccupations et toute sa reconnaissance envers celle qui faisait, en son nom, ce qu'elle-même ne pouvait pas faire. Permettez-moi de vous en lire quelques passages. En 1970, dans une lettre à ma mère, «sa chère Antonia», Gabrielle écrit:

Je n'ai pas l'intention de commencer seulement à te remercier, ma chère Antonia, pour ton infinie bonté envers Bernadette, envers moi, envers Clémence, car c'est impossible, la dette est trop grande, nous te devons trop, il n'y a pas moyen d'être quitte [...] Je croyais te connaître, je croyais connaître ton attachement à notre famille, mais je t'ai découverte encore plus aimante, encore plus généreuse, encore plus dévouée à nos intérêts, encore plus fidèle que je ne le croyais¹.

Les soirées officielles et les grandes cérémonies épuisaient Gabrielle. Entre autres, peu de temps après une autre remise de prix, elle écrivait à ma mère: «Me voilà fatiguée à mourir maintenant qu'est tombé le feu de ma surexcitation – et c'est

toujours ainsi avec moi. Tout feu tout flammes... et puis rien que pauvres cendres. Ainsi j'ai vécu»².

Vers l'année 1980, je crois, Gabrielle a été terrassée par un infarctus et hospitalisée en soins intensifs. Jean, qui devait aller à Québec pour son travail, s'est fait mon porte-parole et a pu se faufiler à travers toutes les barrières médicales pour se rendre au lit de Gabrielle. Il lui livrait des lettres de nos deux enfants, Gisèle et Daniel, lettres que Gabrielle a tendrement accueillies comme un cadeau précieux. On savait depuis plusieurs années que Gabrielle était souffrante, mais nous ne nous attendions pas à ce qu'elle nous quitte aussi rapidement. Elle a pu se rendre une dernière fois à la Petite-Rivière-Saint-François avant d'être hospitalisée, quelques jours avant son décès. Marcel a partagé avec moi quelques-unes des dernières paroles de Gabrielle. Elle lui aurait dit: «Qu'on est bien, quand on est ensemble, hein?»

Revenons à notre «fragile lumière». On aurait pu dire d'elle (pour utiliser une bonne expression du pays), qu'elle avait «du front tout le tour de la tête» pour ainsi quitter sa famille, partir à l'aventure, vers l'inconnu. Ceci était tout à fait inusité pour une jeune femme à cette époque. Et même si Gabrielle a suivi sa vocation, elle n'était pas sans être troublée par les échos de sa conscience. Aux dires de Clémence «Tu nous abandonnes», Gabrielle fait connaître à nous ses lecteurs, une partie de cette troublante réalité.

Il y a des mots comme cela [...] Ils nous attendent à un tournant de la pensée, la nuit souvent, quand nous ne pouvons nous rendormir, alors ce sont toujours les vieilles souffrances qui viennent nous retrouver les premières [...] Et s'ils nous traquent ainsi à travers la vie, et peut-être au-delà, c'est sans doute qu'ils contiennent une part de vérité (Roy, 1984, p. 213).

Suite à l'entretien qu'elle a eu avec Gabrielle Roy, Paula Gilbert Lewis a écrit:

Selon Gabrielle Roy, seuls les plus sensibles parmi ses lecteurs et ses critiques pouvaient apprécier et aimer ce personnage [Alexandre Chenevert] puissant qu'elle considérait comme sa création la plus obsédante. En fin de compte, elle semblait voir en Alexandre Chenevert, plus que n'importe lequel de ses autres personnages, une représentation d'elle-même. Elle était presque troublée par la présence en elle de cet être fictif (Lewis, 1984, p. 568).

Je suis tout à fait d'accord avec Paula Gilbert Lewis pour dire que Gabrielle s'identifiait à Alexandre Chenevert. L'affirmation peut paraître étrange qu'un auteur aussi prolifique et couronné de succès puisse s'apparenter à ce petit homme malheureux. Mais, comme Alexandre, Gabrielle avait une santé fragile. Elle souffrait de nombreux troubles d'estomac, et tout un tas d'aliments lui étaient interdits. Elle, qui connaissait l'insomnie depuis plusieurs années, était bien en mesure de comprendre les frustrations aiguës d'une nuit sans sommeil.

Mais encore plus qu'au niveau physique, Gabrielle s'identifiait avec Alexandre du côté psychologique. Gabrielle, tout comme Alexandre, s'inquiétait du sort de l'humanité et, en particulier, de son pays. Elle se sentait souvent incomprise par sa famille et ses collègues artistes québécois avec qui elle ne partageait pas toujours les mêmes rêves nationalistes. Gabrielle était une personne intensément réservée, qu'on pouvait même qualifier de recluse. Elle semblait vouloir, plus que toute autre chose, s'approcher des gens, mais elle ne savait pas souvent comment s'y prendre. Ce qu'elle communiquait si aisément par écrit, elle avait beaucoup de difficulté à le faire verbalement. Certes, elle était grande conteuse, mais l'histoire qu'elle racontait demeurait souvent distante de ce qu'elle vivait personnellement. Tout comme Alexandre, Gabrielle vivait des moments intenses de déception et même de dépression; malgré tout, elle cherchait toujours à connaître les plus humbles et refusait de désespérer de leur sort.

Alexandre et Gabrielle semblaient grandir à travers la souffrance; souffrance qui, à la longue, leur permettait de questionner Dieu et toute la signification d'une vie et de leur vie devant Lui.

Gabrielle et Alexandre cherchaient à se ressourcer au contact de la nature bienfaisante: le Lac Vert pour Alexandre, la Petite-Rivière-Saint-François pour Gabrielle. Tout juste avant de mourir, les deux ont dû revenir en ville se soumettre aux intrusions de la médecine pour tenter de soulager leurs maux.

En février 1991, je recevais à l'Assemblée nationale du Québec, au nom de Gabrielle, l'insigne de chevalier de l'Ordre de la Pléiade, décerné par l'Assemblée internationale des parlementaires de langue française. Ainsi, l'éclat de cette fragile lumière refuse de s'éteindre pour celle qui ne cessait de s'émerveiller des beautés et des mystères de la langue française.

Et Gabrielle, en faisant si bien connaître et apprécier cette langue française dans notre pays, nous a aussi invités à mieux connaître la vie simple et dure de ceux qui en ont assuré la survie: la mère d'une famille nombreuse; le père, travaillant d'arrache-pied à faire vivre sa famille; l'habitant, le peintre, le rêveur, l'éternel inquiet, le petit travailleur, la jeune romantique et ces enfants assoiffés d'apprentissage. Malgré les souffrances, les peines et les tourments qui sont la part de chaque vie, Gabrielle, je pense, ne voulait jamais laisser mourir la flamme de l'espoir qu'elle retrouvait dans le plus petit de ses êtres.

Les quelques lignes qui suivent, de la plume de Gabrielle, illustrent, je crois, l'étendue de sa confiance et de son admiration pour l'être humain:

Pour ma part, entraînée de longue date à chercher en toute vie, et jusque dans la plus modeste, une valeur unique, j'ai plaidé en faveur de l'être humain simplement occupé à sa tâche quelle qu'elle soit, pourvu qu'il l'accomplisse avec soin et amour.

[...]

Est créateur, sans doute tout être qui aide, selon ses moyens, à laisser le visage de la terre un peu plus agréable à regarder à cause de lui (Roy, 1978, p. 206).

Merci Gabrielle, car pour tes admirateurs et tes lecteurs ici présents, le visage de notre terre nous est certes plus accessible, plus compréhensible et plus agréable à cause de toi et de tes écrits. Ta fragile lumière, née d'une petite misère depuis au delà de quatre-vingt-cinq ans, continuera à réchauffer nos cœurs et à nous inspirer encore, pour bien longtemps, de son immortel éclat.

NOTES

1. Lettre inédite de Gabrielle Roy à Antonia Roy, le 9 avril 1970.
2. Lettre inédite de Gabrielle Roy à Antonia Roy, le 14 mars 1971.

BIBLIOGRAPHIE

LEWIS, Paula Gilbert (1984) «La dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 563-576.

ROY, Gabrielle (1978) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, les Éditions Quinze, 240 p.

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

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

SOCKEN, Paul (1987) *Myth and Morality in «Alexandre Chenevert» by Gabrielle Roy*, Frankfurt Am Main, Peter Lang, 97 p.

Colloque international «Gabrielle Roy»
Actes du colloque organisé par le
Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest
pour souligner le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*
27 - 30 septembre 1995
sous la direction d'André Fauchon
Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 731-756

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

dossier préparé par
ANDRÉ FAUCHON
Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

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

Gabrielle Roy (1996, p. 165)

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

DIMANCHE 1^{er} OCTOBRE 1995

Par un beau dimanche matin d'automne, l'excursion s'est mis en branle vers le pays de la Petite Poule d'Eau, avec un premier arrêt à Sainte-Rose-du-Lac pour le dîner.

Dans *La Petite Poule d'Eau*, ce village joue un rôle important:

Des sept beaux enfants, sauvages et dociles, un seul avait été jusqu'au village de Sainte-Rose-du-Lac, pour y faire traiter une otite très grave. Quelques-uns des autres enfants avaient parfois accompagné le père qui, deux ou trois fois par année, se rendait à Portage-des-Prés y prendre les ordres du propriétaire du ranch dont il était l'intendant.

C'était la mère qui voyageait le plus. Presque tous les ans, elle allait par nécessité à Sainte-Rose-du-Lac. C'était le plus proche village français de la région. Il était situé plus loin encore que Rorketon, sur le chemin de fer solitaire qui reliait un peu toute cette brousse à la petite ville de Dauphin. Que le moindre contretemps survînt et on pouvait mettre des jours à l'atteindre. Néanmoins, comme elle ne sortait environ qu'une fois l'an de son île, ce long voyage difficile, souvent dangereux, ce voyage épuisant, Luzina Tousignant en était venue à le considérer comme ses vacances. Devant les enfants, elle n'y faisait jamais allusion longtemps d'avance, car ils étaient pour ainsi dire trop attachés à leur mère, très tendres, très affectueux, et ils ne la laissaient partir que difficilement, accrochés à ses jupes, la suppliant de ne pas les quitter. Mieux valait donc ne pas éveiller ce chagrin plus tôt que nécessaire. Au père Tousignant seul, elle annonçait, un beau jour, en le regardant drôlement, moitié rieuse, moitié affligée: «Mon congé approche.» Puis elle partait. Et dans cette existence toujours uniforme, c'était la grande, l'unique aventure (Roy, 1993b, p. 14).

Le dîner a été préparé par Alphonsine Koehler et servi par des membres du Comité culturel de la paroisse: Thérèse Cloutier, Gilbert Dion, Germaine Jacob et Rosemarie Péloquin-Hopfner. De la part des excursionnistes, nos remerciements les plus sincères.

Après le dîner, le groupe a poursuivi son périple vers le pays de la Petite Poule d'Eau, en suivant le trajet effectué par Gabrielle Roy en 1937, avec des arrêts à Rorketon, Toutes-Aides, Portage-des-Prés, l'île Gabrielle-Roy et l'île de la Poule d'Eau.

Voici comment Luzina Tousignant explique à mademoiselle Côté le chemin pour se rendre plus loin encore que le «fin fond du bout du monde» (Roy, 1993b, p. 12):

Elle devait prendre les "gros chars" jusqu'à Dauphin. Là, elle devrait changer de train et il se pouvait qu'elle eût à y



Sainte-Rose-du-Lac
(photo: Cheryl Soulodre)



Dîner à Sainte-Rose-du-Lac
(photo: Cheryl Soulodre)

attendre celui de Rorketon une demi-journée et peut-être toute une journée. Luzina expliqua pourquoi. Le petit train de Rorketon chargeait parfois des traverses pour la voie ferrée, et, souvent, des bidons à lait vides; d'autres fois, il partait sans chargement. C'était dire qu'on ne pouvait prévoir l'heure de son départ. Mais, si mademoiselle Côté trouvait l'attente trop longue à la gare, elle serait bien reçue chez une amie de Luzina, une dame Lallemand, autrefois du Québec, qui habitait une petite maison blanche tout à côté de la quincaillerie d'un nommé Harrison, à Dauphin. Mademoiselle Côté n'avait pas à se gêner d'aller se reposer chez cette dame. Elle devait faire attention toutefois de n'y pas rester trop longtemps, au cas où le petit train de Rorketon serait chargé plus vite qu'il n'était prévu. Mademoiselle Côté devrait coucher à Rorketon. Luzina donnait l'adresse d'une autre connaissance, une dame Chartrand, chez qui la maîtresse trouverait une chambre propre à bon marché. Mais, précisait Luzina, il fallait absolument arriver à Rorketon un jeudi, afin d'établir la correspondance, le lendemain, un vendredi, avec le courrier de Rorketon à Portage-des-Prés. Autrement mademoiselle Côté aurait à attendre toute une semaine le départ du prochain courrier, et ce ne serait pas drôle. En arrivant à Rorketon, mademoiselle Côté se mettrait donc en quête du courrier. Il se nommait Ivan Bratislovsky, et on le trouvait à la poste ou au relais-sellerie de Rorketon. Il était facilement reconnaissable à un bonnet en poil de chat sauvage qu'il portait presque jusqu'à la mi-juin. Il convenait de se méfier des exigences peu scrupuleuses d'Ivan Bratislovsky envers les étrangers. Le prix du voyage était de deux dollars, et il ne fallait pas donner un cent de plus à Ivan Bratislovsky, même s'il se plaignait d'être sur la paille, ce qui n'était pas vrai du tout. À part ce défaut de forcer les prix quand il en avait l'occasion, Ivan Bratislovsky n'était pas dangereux. C'était un homme à sa place. Mademoiselle Côté n'avait pas à redouter de voyager seule avec le petit Ruthène. Avec lui elle atteindrait donc Portage-des-Prés. Elle devrait y changer de facteur. À partir de Portage-des-Prés, elle voyagerait avec leur facteur à eux, de l'île de la Petite Poule d'Eau, un Ukrainien du nom de Nick Sluzick. Celui-ci aussi, parfois, essayait d'arracher aux étrangers plus que le prix convenu. Dans le pays, ici, on ne lui donnait que cinquante cents, et on trouvait que c'était assez puisque Nick Sluzick devait faire le voyage de toute façon. Libre à mademoiselle Côté de lui donner un peu plus si elle le voulait, mais pas beaucoup plus. Nick Sluzick dirait peut-être que ça prenait plus de gazoline pour deux personnes. Il ne fallait pas l'écouter. Deux personnes n'en prenaient pas plus qu'une seule, et tout le monde dans l'île de la Petite Poule d'Eau avait bien hâte

de voir arriver leur maîtresse et lui envoyait d'avance des remerciements et la bienvenue (Roy, 1993b, p. 58-59).

RORKETON

Je partis pour la Petite-Poule-d'Eau en fin juin, tout juste ma classe à Provencher terminée. Je pris le train de nuit pour la petite ville de Dauphin où je devais faire la correspondance avec celui de Rorketon. Il faisait une chaleur atroce. Je n'étais pas parvenue à fermer l'œil de la nuit. J'arrivai à Dauphin au petit matin, brisée de fatigue [...] Mais le pire m'attendait. J'aurais à attendre le train de Rorketon longtemps, m'apprit le chef de gare [...] (Roy, 1984, p. 219)



Église de Rorketon

(photo: Antoine Sirois)

[...] toute l'année, il lui paraissait, là-bas, dans son île, que jamais elle ne se rassasierait du spectacle des vitrines illuminées de Rorketon, des lumières électriques qui brillaient toute la nuit dans la rue principale, des nombreux buggies qui y venaient, des trottoirs en planches, des gens qui y circulaient, enfin de l'intense vie qu'offrait ce gros village avec son restaurant chinois, sa chapelle catholique du rite grec, son temple orthodoxe, son tailleur roumain, ses coupoles, ses chaumières blanchies à la chaux, ses paysans en peaux de mouton et gros bonnets de lapin; les uns, des immigrants de Suède; d'autres, des Finlandais, des Islandais; d'autres encore, et

c'était la majorité, venus de Bukovine et de Galicie. À Rorketon, Luzina recueillait de quoi alimenter les récits qu'elle ferait à sa famille pendant des mois et des mois, jusqu'au prochain voyage, en fait (Roy, 1993b, p. 23).

TOUTES-AIDES



Église de Toutes-Aides

(photo: André Fauchon)

Il [père Joseph-Marie] salua le père Théodule qui s'occupait de la paroisse de Toutes-Aides. À chacun son goût. Avoir une église en simili-brique, une nef en plein cintre à colonnes de faux marbre et ciel tout semé d'étoiles bleues sur un fond de papier donaconna ne semblait pas le comble du bonheur au père Joseph-Marie [...]

[...]

Le petit village de Toutes-Aides se tenait, un peu éparpillé, en bordure d'une baie profonde, à l'extrémité du lac Manitoba. Le paysage était un peu plus ondulé qu'ailleurs en ce pays presque toujours plat; il comprenait de nombreux bas-fonds envahis par les roseaux, des étendues d'eau stagnante, mais aussi de faibles élévations qui ne se refusaient plus à la culture. On voyait au versant de ces petites collines des lisières de seigle, des champs de pommes de terre. Au regard d'autres villages sur les lacs, c'était une paroisse très avancée, Toutes-Aides, une remarquable conquête sur la brousse, l'eau croupissante et les cailloux. Le père Joseph-Marie, qui l'avait franchi en une dizaine d'enjambées, trouva le village assez plaisant aujourd'hui. Il ne s'était pas aperçu qu'il éprouvait de l'amitié pour Toutes-Aides surtout au moment où il le quittait (Roy, 1993b, p. 158-159).

PORTAGE-DES-PRÉS (Meadow Portage)

Parmi de grêles petits bois parurent enfin, au long de la piste raboteuse, quelques pauvres maisons de bois, une chapelle et une école en planche plus ou moins groupées en un semblant de village. C'était le Portage-des-Prés. J'eus le cœur serré à l'idée de devoir y passer l'été. Mais je me faisais des illusions. Mon poste était plus éloigné encore, dans une île, à quelques trente milles [cinquante km] de distance, coupée de la terre ferme par deux rivières, et que l'on appelait le ranch-à-Jeannotte. Il n'y avait qu'un moyen de s'y rendre: par le tacot du facteur qui venait d'ailleurs tout juste de partir et qui ne repasserait par ici que la semaine suivante. J'étais quelque peu désespérée. [...]

– Donnez-moi le temps d'examiner les livres du maître de poste [...] et je vous conduis moi-même à cette fameuse île de la Petite-Poule-d'Eau [...]

En fait, c'est bien grâce à lui si je suis parvenue à la Petite-Poule-d'Eau. Pour ce qui est du ministère de l'Éducation, j'imagine que je serais restée en route quelque part qu'il n'en aurait jamais rien su et m'aurait peut-être à tout hasard versé mon salaire.

Au bout de péripéties bien trop nombreuses à raconter, nous sommes parvenus un peu avant la nuit tombante sur l'île de la Petite-Poule-d'Eau (Roy, 1984, p. 225).



Église de Portage-des-Prés (Meadow Portage)
(photo: Antoine Sirois)

Ce petit village au fond de la province canadienne du Manitoba, si loin dans la mélancolique région des lacs et des canards sauvages, ce petit village insignifiant entre ses maigres sapins, c'est Portage-des-Prés. Il est déjà à trente-deux milles [cinquante km], par un mauvais *trail* raboteux, du chemin de fer aboutissant à Rorketon, le bourg le plus proche. En tout, il comprend une chapelle que visite trois ou quatre fois par année un vieux missionnaire polyglotte et exceptionnellement loquace, une baraque en planches neuves servant d'école aux quelques enfants blancs de la région et une construction également en planches mais un peu plus grande, la plus importante du *settlement* puisqu'elle abrite à la fois le magasin, le bureau de poste et le téléphone. On aperçoit, un peu plus loin, dans l'éclaircie des bouleaux, deux autres maisons qui, avec le magasin-bureau-de-poste, logent l'entière population de Portage-des-Prés. Mais j'allais oublier: en face du bâtiment principal, au bord de la piste venant de Rorketon, brille, munie de sa boule de verre qui attend toujours l'électricité, une unique pompe à essence. Au-delà, c'est un désert d'herbe et de vent. L'une des maisons a bien une porte devant, à l'étage, mais comme on n'y a jamais ajouté ni balcon, ni escalier, rien n'exprime mieux la notion de l'inutile que cette porte. Sur la façade du magasin, il y a peint en grosses lettres: General Store. Et c'est absolument tout ce qu'il y a à Portage-des-Prés. Rien ne ressemble davantage au fin fond du bout du monde. Cependant, c'était plus loin encore qu'habitait, il y a une quinzaine d'années, la famille Tousignant (Roy, 1993b, p. 11-12).

ÎLE GABRIELLE-ROY



Île Gabrielle-Roy
(photo: Antoine Sirois)

En 1989, lors du neuvième congrès annuel du CEFCO, la Commission de toponymie du Manitoba a nommé cette île, située dans la rivière de la Poule d'Eau (*Waterhen River*), en l'honneur de Gabrielle Roy.

ÎLE DE LA PETITE POULE D'EAU

Sur l'île de la Petite Poule d'Eau, nous avons rencontré plusieurs personnes: Léo Campbell, propriétaire actuel des lieux, et son épouse Marlene; sa mère Hélène Campbell (née Adam) qui a connu Gabrielle Roy à la Petite Poule d'Eau et dont le père a servi de modèle au personnage de Nick Sluzick; et Ludger Farand, qui fut l'élève de Gabrielle Roy. L'accueil fut des plus chaleureux.



Pays de la Poule d'Eau

(photo: Antoine Sirois)

La petite demoiselle était loin d'avoir envie de rire, elle [...] Si forte que fût mademoiselle Côté, elle n'avait jamais cru que le Manitoba pût être si grand, si peu habité. Elle n'avait pour ainsi dire jamais quitté son gros village du Sud, dans la vallée de la rivière Rouge, que pour fréquenter l'École normale de Winnipeg. Au reste, elle y avait brillé en géographie aussi bien qu'en toutes autres choses apprises dans les manuels. De rouler aujourd'hui de relais en relais, de Ford démantibulée en Ford encore plus branlante l'avait exténuée. Depuis bien des heures, la

pauvre enfant n'avait plus la moindre idée du lieu où elle se trouvait. Arrivée à Portage-des-Prés, elle avait découvert, un peu à l'écart des cinq maisons du hameau, une petite bâtisse en planches qui, à la rigueur, eût pu passer pour une école, et le cœur déjà lourd, elle s'était apprêtée à demander la clé au marchand Bessette. Celui-ci avait bien ri. Ici, c'était le village, lui avait-il signifié. Ici, ils avaient une maîtresse depuis belle lurette. Mademoiselle Côté avait compris que son poste serait beaucoup moins considérable que celui de la colonie. Elle avait continué à rouler, cette fois en compagnie d'un petit homme peut-être muet puisqu'il ne s'exprimait que par des espèces de grognements. Et maintenant elle découvrirait ce à quoi elle avait tendu de tout son cœur à travers tant d'application, de prix d'excellence et de magnifiques illusions: c'était donc cela, sa première école, l'échelon initial de la carrière la plus méritoire, la plus exaltante à ses yeux! Mais au fond où était l'école? Elle hésitait entre les quatre cabanes grises en bois non équarri, dont la plus importante, dans le Sud, n'aurait pu servir que de grange ou de petite porcherie. Tout autour, régnaient le silence, l'eau, le piaillage aigu des petites poules à ventre argenté, aux ailes tachetées de gris. Le cœur de mademoiselle Côté gémissait de même, perdu dans le désert, et il cherchait déjà lui aussi son refuge. Son regard se porta sur les enfants. La moitié des petits Tousignant avaient les yeux bleu clair, rieurs et tendres de Luzina; l'autre moitié, les prunelles brunes, lentes et sommeillantes d'Hippolyte. Mais tous ces yeux fixés sur la maîtresse montraient en ce moment la même expression d'angoisse amoureuse. Même les plus petits qui n'iraient pas encore à l'école hésitaient entre la crainte et la confiance. Tous se tenaient près de la belle demoiselle, comme les faons qu'un seul geste peut faire fuir, mais qu'une petite caresse pourrait apprivoiser.

Mademoiselle Côté se pencha brusquement vers la petite troupe indécise; abandonnant son sac, sa valise, son chapeau, elle ouvrit les bras aux enfants de Luzina. Joséphine y vint la première, cette sauvage enfant que la vue de tout étranger contraignait à se glisser entre les roseaux, puis Norbert, Edmond qui tremblait tout en approchant, et ainsi, peu à peu, toute la petite marmaille, sauf Pierre qui, rougissant, extrêmement gêné tout à coup, sentait l'inconvenance des embrassades.

La demoiselle se redressa. On vit alors qu'elle était tout à son devoir, cette demoiselle Côté, et que sa jeunesse ne serait un obstacle à la fermeté, bien au contraire. Elle avait reconnu laquelle des cabanes était l'école. Elle dit d'un petit ton déterminé:

— Je vais me rendre tout de suite à l'école, préparer mes leçons.

– Vous devez être fatiguée. Vous pourriez presque prendre une journée de congé avant, suggéra Luzina à contrecœur, mais commandée par un esprit de justice.

– Commencer par une journée de congé! Non, non, à l'œuvre, dit mademoiselle Côté.

Tout droit vers l'école, elle partit la première, et c'était elle, déjà, qui entraînait tout le monde (Roy, 1993b, p. 68-70).



Simone Gentes (née Côté)

(photo: Antoine Sirois)



La maison de la famille Côté

(coll.: Simone Gentes)



Albert et Valentine Côté
(coll.: Simone Gentes)



La famille Côté
(coll.: Simone Gentes)



Simone et sa sœur Hélène

«Nous n'avions pas de jouets, nous a dit Simone,
ces chevaux les remplaçaient»

(coll.: Simone Gentes)



Jos. Jeannotte (le marchand Bessette)

(coll.: Simone Gentes)



Simone Gentes, Hélène Campbell et Ludger Farand
(photo: Patricia Claxton)



Léo Campbell, propriétaire, avec son épouse et deux voisines
(photo: Patricia Claxton)

Je devenais heureuse. Je m'apaisais dans l'île où j'étais arrivée le cœur si affolé d'angoisse. Le temps, ce qui nous malmène le plus, avait cessé de me harceler. J'étais comme coupée de mon passé et pour ainsi dire sans avenir. Même à mon grand projet de départ, je pensais à peine. J'étais délivrée. J'étais dans le présent comme mon île portée sur ses eaux. Ce fut l'une des trois ou quatre haltes merveilleuses de ma vie où j'eus loisir de refaire mes forces physiques et morales et sans lesquelles ma santé, toujours plus ou moins fragile, n'eût sans doute pas tenu le coup. C'était certainement en tout cas ce qu'il me fallait avant d'affronter le tourbillon d'émotions qui m'attendait et auquel je ne résistai que parce que l'avait précédé cette période de calme, de silence et d'attention tout intérieure à ce que je découvrais (Roy, 1984, p. 228-229).



Yolande Roy-Cyr, Ludger Farand et tout ce qui reste de l'école
(photo: Ella Saydak)



À la Poule d'Eau
(photo: Cheryl Soulodre)



À la Poule d'Eau
(photo: Antoine Sirois)

En fin d'après-midi, en quittant la contrée de la Poule d'Eau, le groupe s'est dirigé vers Dauphin, pour y passer la nuit.

LUNDI 2 OCTOBRE 1995

Le lendemain matin, en route vers la région d'Altamont, le groupe a d'abord traversé le Parc national du mont Riding et s'est par la suite arrêté à Neepawa pour visiter la maison de Margaret Laurence. On a souvent comparé ces deux romancières manitobaines (Hughes, 1983).



Maison de Margaret Laurence (Neepawa)
(photo: Antoine Sirois)



Philippe Cardinal (élève de Gabrielle Roy à Cardinal)
(photo: Antoine Sirois)

Le groupe s'est arrêté à Notre-Dame-de-Lourdes pour le dîner préparé par Sheri-Lynn Labossière, Henriette Labossière, Anita Bibault, Édith Rondeau, Marlene Enns, avec la collaboration du Comité culturel de Notre-Dame-de-Lourdes, Alice Gilbert-Collet et Yvonne Pantel. Tous les participants en gardent un souvenir inoubliable.



Raymond Yarjau (élève de Gabrielle Roy à Cardinal)

(photo: Antoine Sirois)

Dans l'après-midi, nous avons visité la région de la Montagne (Cardinal, Saint-Lupicin, Altamont et les collines de Babcock) avec notre guide, Philippe Cardinal.

CARDINAL

En septembre suivant [1929], j'étais engagée à Cardinal, village plus important [que Marchand], moins pauvre, guère plus animé pourtant, situé tout à l'autre bout du pays. Je devais également m'y ennuyer à l'excès, logée dans une frêle maison à peine chauffée même quand prit l'hiver avec ses vents qui traversaient les murs légers [...] (Roy, 1984, p. 111)

Je voyais aussi, des fenêtres de l'école, la gare ennuyeuse comme on le faisait dans ce temps-là, les silos à blé, la citerne à eau, une *caboose* posée sur le sol depuis des années, le tout peint de cette affreuse couleur sang de bœuf sans vie ni éclat, mais justement parce que sans vie elle devait être durable, donc économique. Je voyais



Dans l'église de Cardinal

(photo: Patricia Claxton)

évidemment ce qui prédominait, cette grand-rue trop large, sans arbres, presque toujours livrée au vent seulement, cette morne grand-rue de terre, plaintive et poudreuse comme celle de presque tous les villages de l'Ouest canadien dans cette première année de la Grande Dépression. C'était un village de fermiers retirés avec tout juste de quoi vivre, déçus ou acrimonieux, de vieilles gens casaniers, de petits commerces vivant misérablement. Il n'y avait à puiser là ni courage, ni confiance, ni espoir en demain. Mais que je me tourne de l'autre côté et tout changeait: à pleins flots l'espoir me revenait; il me semblait faire face à l'avenir, et cet avenir brillait de la lumière la plus attirante qu'il m'a jamais été accordé de surprendre dans ma vie.

Au fond il n'y avait pourtant par là rien à voir. Ni toit de maison, ni grange, ni même de ces minuscules greniers à blé comme il y en eut partout dans la plaine au temps des trop abondantes récoltes qui ne s'écoulaient pas. Seulement un bout de route de terre qui s'élevait légèrement

tout en tournant un peu sur lui-même et aussitôt se perdait dans l'infini. Rien donc que le ciel, un épaulement de riche terre noire contre ce bleu vif de l'horizon et, parfois, des nuages grésés comme d'anciens navires à voile. Pourquoi dans un pays si jeune l'espoir nous vient-il des espaces déserts et du merveilleux silence! (Roy, 1993c, p. 81-82)



Gabrielle Roy à Cardinal
(coll.: Philippe Cardinal)

Je restai seule. Je m'assis pour la dernière fois à mon pupitre. Je contemplai les murs, les tableaux, la place de Médéric et, au-delà des fenêtres, les lointains sans fin. Puis, je quittai les lieux. Je fermai à clé ma petite école de village. En passant, je laissai la clé chez le secrétaire de la Commission scolaire. Il me vit des larmes aux yeux. Il s'en offusqua, on aurait dit: «Êtes-vous folle de regretter un trou comme celui-ci quand vous avez la chance d'aller vers un bon poste, en ville, parmi des gens civilisés? D'ailleurs, une ou deux autres années encore avec nous, et vous auriez commencé à nous ressembler. La ferveur, le feu, ce ne sont pas des choses qui durent. La vie a vite fait de les étouffer comme on étouffe un feu de prairie.»

Un feu de prairie, serait-ce donc tout ce que j'aurais été? Le lendemain, quelques enfants furent à la gare pour me redire leurs adieux. J'en eus le cœur réconforté et pourtant, en un sens, davantage affligé, car, au premier coup d'œil, je vis que Médéric n'en était pas. Je me penchai hors du train qui s'ébranlait. 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. Il me sembla les abandonner. Que se refermaient déjà sur eux, vastes comme ils étaient, ces silencieux et mornes espaces accablants, pour couper de tout mes pauvres enfants esseulés. Il faut sans doute avoir été une petite maîtresse d'école dans un de ces villages moitié vivants de la plaine pour comprendre ce que j'éprouvais, le sentiment d'une incroyable emprise sur les enfants, l'enivrante assurance de laisser dans leurs vies un souvenir que rien ne pourra effacer, mais aussi le déchirement de les quitter, ce nœud si fort de chagrin qu'il me paraissait impossible de le sentir jamais se dénouer pour me laisser enfin respirer. Attentive à ces petites silhouettes déjà presque indistinctes, je n'en songeai pas moins tout à coup à un autre enfant, morose celui-là, arrêté peut-être quelque part dans la plaine pour assister du haut d'une butte au passage du train qui m'emportait, et s'en réjouissant. Alors ma joie d'avoir été aimée de ma classe n'eut presque plus de prix à mes yeux. J'imagine que jusqu'à la fin j'avais espéré un mot, un geste de Médéric, m'assurant qu'il ne s'était pas si facilement libéré de l'emprise que j'avais eue sur lui (Roy, 1993c, p. 181-182).

ALTAMONT

Connaissez-vous les petites routes rectilignes, inflexibles qui sillonnent la Prairie canadienne et en font un immense quadrillage au-dessus duquel le ciel pensif a l'air de méditer depuis longtemps quelle pièce du jeu il déplacera, si jamais il se décide. On peut s'y perdre, on s'y perd souvent. Ce que j'avais devant moi, c'étaient, à la fois se rejoignant et se quittant, étendues à plat dans les herbes comme les bras d'une croix démesurée, deux petites routes de terre absolument identiques, taciturnes, sans indication, taciturnes autant que le ciel, autant que la campagne silencieuse tout autour qui ne recueillait que le bruissement des herbes et, de temps à autre, le trille lointain d'un oiseau invisible (Roy, 1993a, p. 121).

Nous n'avons pas été plus d'un quart d'heure à filer sur cette petite route étroite, toujours à plat dans les champs, qu'elle se croisa avec une autre de ses pareilles venant du



La route qui mène à Altamont

(photo: Antoine Sirois)

lointain. De nouveau, il me semble, je refusai de choisir, me laissai guider par le caprice ou l'intuition, ceci en tout cas auquel nous préférons parfois nous en remettre plutôt qu'à notre seul jugement.

Maintenant nous étions égarées, aucun doute là-dessus. Dès lors, en rebroussant chemin eussé-je seulement pu refaire mon trajet capricieux? Autant donc continuer en avant. C'est ce que je fis, animée, je pense, d'un secret délice à nous voir perdues en cette immense plaine sans cachette pourtant.

Ces petites routes que j'avais prises pour gagner du temps et rejoindre la nationale par raccourci, ces petites routes au fond du pays, nous les appelions: routes de sections, et nulles ne semblaient comme elles mener plus loin et nulle part. De ces petites routes coupant les arrière-pays en mille carrés, au loin en des solitudes inimaginables, de ces petites routes pleines d'ennui, aujourd'hui encore je m'ennuie. Je revois, sous le ciel énigmatique, leur rencontre silencieuse; tout juste le vent jouant avec elles leur enlève-t-il un peu de terre qu'il fait tourner en lasso; je me rappelle leur accolade muette, leur étonnement à se rencontrer, à repartir déjà et vers quel but? car d'où elles viennent, où elles vont, jamais elles n'en disent mot. Quand j'étais jeune, il me paraissait qu'elles n'existaient

pour aucunes fins pratiques, seulement pour l'exaltation étrange de l'âme à jouer avec elles quelque jeu puéril et fascinant.

Donc, je continuai au hasard. Il le fallait bien au reste: à qui dans ce pays enseveli demander notre route? Depuis plus d'une heure nous n'y avions même pas vu, perdu dans l'éloignement, quelque toit de grange. Il n'y avait même pas l'électricité à travers cette contrée sauvage. Je fus heureuse un instant comme rarement je l'ai été dans ma vie (Roy, 1993a, p. 122-123).

À ce moment, les collines s'ouvrirent un peu; logé tout entier dans une crevasse parmi des sapins débiles, nous apparut un petit hameau se donnant l'air d'un village de montagne avec ses quatre ou cinq maisons agrippées à des niveaux divers au sol raboteux; sur l'une d'elles brillait la plaque rouge de la Poste. À peine entrevu, le hameau nous était dérobé déjà, cependant que le chant de son ruisseau, quelque part dans les rocs, nous poursuivait un moment encore. Maman avait eu le temps de saisir sur la plaque de la Poste le nom de l'endroit, un nom qui vint, je pense, se fixer comme une flèche dans son esprit.

– C'est Altamont [Saint-Lupicin], me dit-elle, rayonnante.

– Eh bien, tu as ton repère, lui dis-je, toi qui voulais en ce voyage du précis.

– Oui, fit-elle, et n'allons jamais l'oublier, Christine. Gravons-le dans notre mémoire; c'est là notre clé pour les petites collines, tout ce que nous connaissons de certain: la route d'Altamont.

Et comme elle parlait, brusquement nos collines s'affaissèrent, se réduisirent en mottes à peine soulevées de terre, et presque instantanément la plaine nous reçut, étale de tous côtés, dans son immuabilité effaçant, niant ce qui n'était pas elle. Maman et moi ensemble nous nous sommes retournées pour regarder en arrière de nous. Des petites collines rentrées dans le soir, il ne restait presque rien déjà. Seulement, contre le ciel, un contour léger, une ligne tout juste perceptible comme en font les enfants lorsque sur du papier ils s'amuse à dessiner le ciel et la terre (Roy, 1993a, p. 128-129).

BABCOCK

Nous repartions à l'assaut d'un autre versant abrupt. Des cascades de pierraille qui se détachaient sous les pas de nos chevaux roulaient à n'en plus finir le long des pentes. Parfois un caillou solitaire atteignait le fond longtemps après les autres et sa chute, au sein du profond recueillement, résonnait d'une façon inoubliable. Puis un autre cirque étroit, et nous étions de nouveaux enfermés en un oppressant silence. À l'ombre du roc terne, nous ne voyions presque jamais plus le soleil ni rien, au fond, de

la journée radieuse, que, de temps à autre, des flèches de lumière égarée. Le pays toujours fermé sur soi, jamais ne s'ouvrant, montant en spirales de plus en plus resserrées, me déprimait. Mon école, le village, ma vie en bas me parurent avoir été aimables et comme depuis longtemps laissés derrière moi [...] (Roy, 1993c, p. 136)



Gabrielle Roy à cheval

(coll.: Philippe Cardinal)

Ouverte à notre regard jusqu'au plus lointain, elle [la plaine] révélait d'innombrables détails captivants: par exemple, proche du ciel azur, cette terre fraîchement retournée, d'un noir aussi lustré que le feu de l'oiseau sombre qui la survolait; plus haut, un champ où le frimas de la nuit adhérerait encore aux bourrelets du sol et composait avec lui, blanc sur noir, les plus délicats fusains; tout au loin, un infime carré de vert tendre – sans doute de jeunes pousses de blé d'hiver – pareil à un printemps captif dans son petit clos. Pourtant, ce n'était par aucun de ses aspects même les plus rares que la plaine prenait le cœur, mais au contraire, parce que, à la fin, ils disparaissaient tous en elle. Car si, au début, on voyait ceci et cela, et surtout le printemps dans son clos,

bientôt on n'était plus conscient que de l'immuable. Les vagues rentrent dans la mer, les arbres dans la forêt, et de même, à la longue, presque tout indice de vie humaine, presque tout détail, dans le plan infini de la plaine. Ne disant rien de particulier, c'est peut-être ainsi au fond qu'elle dit tant. Et sans doute est-ce comment elle m'a si souvent rendue heureuse (Roy, 1993c, p. 137).



La plaine manitobaine

(photo: Marguerite Plourde-Garand)

Avec cette rapide tournée dans la région de la Montagne s'est terminée cette excursion géo-littéraire. Puis, ce fut le retour à Winnipeg. L'excursion s'est très bien déroulée avec Roger Poirier, notre chauffeur d'autobus.

BIBLIOGRAPHIE

- HUGHES, Terrance (1983) *Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux chemins, une recherche*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 191 p.
- ROY, Gabrielle (1984) *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, 505 p.
- _____ (1993a) *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 163 p.

- _____ (1993b) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, 268 p.
- _____ (1993c) *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, 190 p.
- _____ (1996) «Mon héritage du Manitoba», dans *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, p. 151-167.