

**LES MÉTAPHORES DE L'ÉCRIVAIN ET DE L'ÉCRITURE
CHEZ GABRIELLE ROY**

by

JULIE LEGAL

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies

in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg, Manitoba

© April 2000



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-51739-X

Canada

**THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION PAGE**

Les Métaphores de l'écrivain et de l'écriture chez Gabrielle Roy

by

Julie Legal

**A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University
of Manitoba in partial fulfillment of the requirements of the degree
of
MASTER OF ARTS**

JULIE LEGAL © 2000

Permission has been granted to the Library of The University of Manitoba to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis/practicum and to lend or sell copies of the film, and to Dissertations Abstracts International to publish an abstract of this thesis/practicum.

The author reserves other publication rights, and neither this thesis/practicum nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

ABRÉGÉ

La préoccupation de Gabrielle Roy avec le rôle de l'écriture et de l'écrivain au sein de la société constitue le fil d'Ariane de son oeuvre. Pourtant, les critiques se sont limités quasi exclusivement à l'étude de *La Montagne secrète* pour tenter d'élucider la conception de l'art et de l'artiste de l'écrivain. La plupart s'entendent sur le fait que selon Roy, l'artiste est un « être partagé » entre ses besoins de solitude et de solidarité. L'artiste doit d'abord tout abandonner et être seul afin de mieux se connaître et pour comprendre l'univers; c'est ainsi qu'il pourra ensuite rejoindre les autres en leur offrant une oeuvre d'art leur expliquant ce qu'il a saisi. Il va sans dire que l'artiste souffre profondément de cette aliénation nécessaire de son milieu et des siens, mais il est inconcevable qu'il puisse être solidaire des hommes autrement que par le biais de l'art.

Cette définition de l'esthétique de Gabrielle Roy, telle que présentée dans *La Montagne secrète* s'avère cependant incomplète puisqu'elle ne tient pas compte de la dimension humaine de l'art. Il fallait donc avoir recours aux textes royens constituant la veine autobiographique de l'oeuvre pour rendre compte de cet aspect essentiel de la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy. À la lumière des métaphores négatives et positives des oeuvres d'art et des figures d'artistes représentées dans *Rue Deschambault*, *La Route d'Altamont*, *Un jardin au bout du monde* et *Ces enfants de ma vie*, nous constatons que la perspective de Gabrielle Roy n'est pas aussi positive que certains critiques ont d'abord voulu le croire. En effet, il semblerait que l'écrivain ait mis l'accent dans son oeuvre sur le fait que la vocation d'artiste est plus souvent détresse qu'enchantement. La réconciliation entre ces deux tendances s'avère pourtant impossible car c'est justement cette tension qui a permis à Gabrielle Roy de créer son oeuvre.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement Alan MacDonell d'avoir bien voulu accepter de diriger cette thèse. Ses commentaires et ses suggestions, ainsi que sa patience et son dévouement ont été grandement appréciés et ne seront pas oubliés de sitôt. Je veux aussi remercier ma famille et mes amis de leur appui et d'avoir démontré de l'intérêt pour ce que je faisais, et en particulier Donald Delorme qui a vécu avec moi tous les hauts et les bas associés à un tel projet. Enfin, je suis infiniment reconnaissante envers mes parents, Cécile et Roger Legal qui ont inculqué en moi un amour profond pour la langue française et qui, grâce à leur exemple, m'ont permis de comprendre que tout était possible lorsqu'on joignait le rêve au travail acharné. Leur soutien, leur encouragement et leur amour inconditionnels m'ont toujours été indispensables.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| ABRÉGÉ | i |
| REMERCIEMENTS | ii |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | |
| UNE DÉFINITION DE L'ESTHÉTIQUE DE GABRIELLE ROY | |
| FORMULÉE À PARTIR DE <i>LA MONTAGNE SECRÈTE</i> | 11 |
| CHAPITRE II | |
| LES MÉTAPHORES NÉGATIVES DE L'ÉCRIVAIN ET DE L'ÉCRITURE | 25 |
| a) Christine | 32 |
| b) Alicia | 41 |
| c) Éveline | 45 |
| d) Médéric | 49 |
| CHAPITRE III | |
| LES MÉTAPHORES POSITIVES DE L'ÉCRIVAIN ET DE L'ÉCRITURE | 53 |
| a) Christine | 56 |
| b) La mère et la grand-mère de Christine | 60 |
| c) Gustave | 64 |
| d) Les Doukhobors | 68 |
| e) Martha | 71 |
| f) Nil | 74 |
| CONCLUSION | 79 |
| BIBLIOGRAPHIE | 87 |

INTRODUCTION

Gabrielle Roy (1909-1983) a retenu l'attention de la critique littéraire dès la parution de *Bonheur d'occasion* en 1945, son tout premier roman qui lui a valu tant de succès, d'éloges et de prix dont le prestigieux Fémina en 1947. Avec chaque nouvelle publication de Roy dont la carrière littéraire fut des plus prolifiques, la critique s'est toujours efforcée de classer l'oeuvre ainsi que l'écrivain d'origine franco-manitobaine à l'intérieur d'une quelconque catégorie ou d'un certain genre littéraire. François Ricard avait pourtant observé en 1975 que Gabrielle Roy avait jusqu'alors réussi à échapper à la critique « Par cette diversité de son oeuvre et cette indépendance par rapport aux courants récents de la littérature québécoise » (17). Faisant fi de tels commentaires et observations, certains critiques ont néanmoins persévéré à tenter d'identifier les éléments récurrents ou les leitmotifs de l'oeuvre, malgré le fait que l'aspect de celle-ci semblât, bon gré mal gré, se transformer parfois considérablement d'un roman ou recueil de nouvelles à l'autre.

Certains, par exemple, ont voulu voir chez Gabrielle Roy une auteure féministe, ou du moins un écrivain sensible à la condition féminine; ceux-ci ont alors insisté notamment sur l'importance accordée par l'écrivain dans ses ouvrages au personnage et au rôle de la mère de famille authentique se sacrifiant avec joie pour son mari et ses enfants (Genuist 1966; Paradis 1966; Sainte-Marie-Éleuthère 1964). D'autres ont traité la question de l'influence que les mères exercent sur leurs enfants, particulièrement sur leurs filles (Harvey 1990; Lewis 1985) ou, de façon plus générale, du rôle, de l'image ou de l'importance de la femme au sein de l'oeuvre (Bourbonnais 1988; Harvey 1993, 1990; Kasper 1996; Lewis 1985, 1984; Paradis 1966; Pascal

1980, 1979; Saint-Martin 1996; Smart 1988). Dans son étude sémiotique de l'oeuvre royenne, Daviau (1993) fixe son attention sur l'amour et sur les couples qui peuplent les romans et les nouvelles de l'écrivain. Pour sa part, Whitfield (1992, 1990) se penche spécifiquement sur des questions telles que l'autobiographie féminine et la relecture de l'oeuvre royenne afin d'en apprécier les nouvelles orientations possibles.

Bref, ces critiques ont surtout souligné la place de choix réservée à la femme et à la mère dans l'oeuvre et ce, bien souvent aux dépens du père ou des autres personnages masculins, ces derniers étant complètement absents de l'oeuvre parce qu'ils ne participent pas activement au sein de la vie familiale décrite dans les récits, ou encore, ils sont dépeints comme n'étant tout simplement pas à la hauteur du personnage de la mère et des autres personnages féminins étant écrasés ou éclipsés par elles (Bessette 1972; Gaulin 1977; Lewis 1984; Paradis 1966; Roberts-van Oordt 1991; Smart 1988). Bessette (1967) explique le poids et la valeur accordés au personnage de la mère dans l'oeuvre de Roy comme étant un moyen pour l'écrivain « de conjurer par l'art [l]e remords » (20) ou la culpabilité qui la rongait parce qu'elle avait abandonné sa mère adorée et son Manitoba natal en faveur de l'écriture et de son pays d'adoption, le Québec et, en fin de compte, parce qu'elle se sentait responsable de la mort de celle-ci. Thério (1969), dans son analyse de *Rue Deschambault*, se place du côté de la minorité puisqu'il est parmi les seuls à croire « qu'Édouard est un des personnages le plus émouvants de toute l'oeuvre de Gabrielle Roy » (243) et que « l'auteur réussit à nous le faire voir avec tous ses défauts, toutes ses qualités, à lui donner une épaisseur d'humanité comparable sinon supérieure à celle d'Éveline, sa femme » (243). Berthiaume (1988) pour sa part, appuie les propos de Thério puisqu'il soutient que « Le

rôle d'Édouard dans le développement de la créativité [de Christine] est moins visible que celui d'Éveline, plus souterrain, mais non moins probant. » (89)

Dans son essai bibliographique d'études critiques consacrées à l'oeuvre de Gabrielle Roy et réalisées entre 1979 et 1984, Chadbourne (1984) signalait la profusion d'analyses portant sur le symbolisme (Bourbonnais 1982; Delson-Karan 1987), la genèse ou la lecture biographique afin d'élucider le rapport qui existe entre l'oeuvre et la vie de l'écrivain (Clemente et Clemente 1997; Hind-Smith 1975; Ricard 1996, 1984a; Toussaint 1999), la réception de l'oeuvre (Whitfield 1990) ou la comparaison avec d'autres auteurs canadiens dont par exemple Roger Lemelin (Gaulin 1977), Margaret Laurence (Hughes 1983), Gérard Bessette (Whitfield 1984) et W. O. Mitchell (Collet 1986). Un nombre beaucoup plus restreint d'études réalisées surtout après la parution de l'essai de Chadbourne, et sans doute suivant les recommandations de celui-ci, s'attaquent aux problèmes de la forme ou du style, ceux-ci ayant été longtemps mis en veilleuse par la critique (Babby 1985; Brault 1989; Daviau 1993; Romney et Dansereau 1995). Socken (1979), lui aussi auteur d'une bibliographie importante des ouvrages de Gabrielle Roy et des travaux consacrés à l'oeuvre de l'écrivain, avait également indiqué que, à son avis, la grande faiblesse au niveau de la recherche portant sur la romancière avait trait à l'analyse de l'emploi de la langue et du style de celle-ci. Chadbourne (1984) ajoutait de plus que la critique thématique a encore tendance de nos jours à être privilégiée sur d'autres méthodes d'analyse. Par exemple, Gaulin (1977) postulait que tous les ouvrages de Roy partagent le thème de la recherche souvent infructueuse du bonheur, les thèmes de la jeunesse, de l'évasion, de la femme et de la création artistique constituant « quatre thèmes secondaires correspondant à des tentatives de solution » (143) au problème du bonheur. D'autres ont abordé les questions et les thèmes du voyage et de

l'exil (Lewis 1980), de la vieillesse, de la maladie et de la mort (Lewis 1976), du rêve (Lewis 1984; Saint-Pierre 1975), de la nature (Lewis 1984; Sirois 1989) et de la recherche de l'identité ou de soi (Genuist 1990; Jukpor 1989; Robidoux 1974; Urbas 1992) pour ne signaler que quelques exemples.

D'autres critiques plus hardis se sont hasardés à l'élaboration d'études consacrées à l'ensemble ou la somme de l'oeuvre de la romancière (Gagné 1973; Genuist 1966; Hesse 1985; Lewis 1984; Mitcham 1983; Ricard 1975) tout en reconnaissant les limites d'une telle entreprise. Ricard (1975) par exemple, choisit de diviser la carrière de l'écrivain en trois parties plus ou moins distinctes, en rappelant qu'il s'agit là d'une division aléatoire qui a pour fonction principale de lui permettre de mettre en lumière l'évolution de l'oeuvre, c'est-à-dire d'explicitier ce qu'il estime être le « projet beaucoup plus global que poursuit l'oeuvre, et qui est d'évoquer par l'écriture une réalité de plus en plus apaisée, désirée avec d'autant plus de force que c'est avant tout une réalité perdue » (29).

Ricard (1975) avait également observé une tendance chez Roy selon laquelle la romancière se serait penchée de plus en plus sur la question de l'écrivain et de l'écriture à l'intérieur même de son oeuvre. Voilà en effet ce qui semble constituer la seule véritable constante chez Gabrielle Roy, ou le fil d'Ariane de l'oeuvre royenne: la préoccupation grandissante de l'écrivain avec la question de l'art et de l'artiste dont le point culminant constitue l'autobiographie de l'auteure *La Détresse et l'Enchantement* publiée en 1984. Il va sans dire que la conception que s'est faite Gabrielle Roy de l'écriture ou de la création et du rôle de l'écrivain ou de l'artiste dans la société est fort complexe. Les commentaires et les analyses de Gagné (1973), Lewis (1984) et Ricard (1975) ayant trait à l'esthétique de Roy sont particulièrement

intéressants et pertinents à cet égard. Le Grand avait déjà signalé en 1965 que « L'oeuvre de Gabrielle Roy renvoie sans cesse l'image d'un être double, tiraillé entre le besoin d'être ici en sécurité et là en liberté, ici à l'ombre et là dans la lumière » (39) et que l'oeuvre royenne constitue une « dialectique de deux tendances, ennemies sans doute, mais dont Gabrielle Roy, lancée à la poursuite d'un bonheur qui ne serait pas d'occasion, tente toujours la réconciliation » (39). Solitude et solidarité ou plutôt « l'amour de l'homme et la nécessité périodique de s'en séparer » (Gagné 1973, 197) caractérisent donc avant tout la conception de l'art et de l'artiste de Roy, les deux termes de celle-ci provoquant cette tension indispensable au travail créateur. L'artiste dans l'oeuvre de Gabrielle Roy est justement un « être partagé »,¹ déchiré entre le désir de vivre parmi les hommes et celui de se tenir à l'écart d'eux pour les mieux observer afin de pouvoir leur « montrer [...] ce qu'ils ont sous les yeux et ne savent pas toujours voir » (176). Ricard (1975), tout comme la vaste majorité des critiques de l'oeuvre de Roy, reprend l'idée de Le Grand et ajoute qu'un rapport indéniable existe entre le départ définitif de Gabrielle Roy de sa province natale et sa décision tout aussi irrévocable de se mettre à écrire. Il affirme que « si elle est séparation, l'écriture [chez Roy] est aussi réconciliation, retour en même temps que départ » (27) et que si l'écrivain « part pour écrire, [...] il revient en écrivant » (29). Bref, si Roy croyait que son aliénation de tout et de tous lui était nécessaire pour écrire, c'est justement en écrivant qu'elle les retrouve, elle les fait revivre sous sa plume et nous les fait découvrir; c'est-à-dire que si « l'écrivain se détourne de la réalité et désire l'isolement, [...] c'est pour se mettre à parler aux hommes et à reconstruire ce qu'il a fui » (30). C'est d'ailleurs cette même idée qui est exprimée

¹ Albert Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé, » Études françaises 1.2 (juin 1965): 39.

dans un registre fictif dans la nouvelle intitulée « Les déserteuses ».² L'écrivain ne nous présente pas pour autant ses mémoires dans ses oeuvres de fiction; à la rigueur, il s'agit tout au plus d'« autobiographie[s] romancée[s] » (Genuist 1966, 108), du fruit de l'« imagination autobiographique » (Ricard 1984a, 453) ou, suivant la formule même de Roy de « jeux de l'imagination ». Selon Gagné (1973, 183-184), l'isolement ou la solitude s'avère nécessaire à l'artiste afin que celui-ci puisse passer du regard « extérieur », c'est-à-dire du premier coup d'oeil avec lequel il balaye son entourage et qui ne diffère pas beaucoup de celui du commun des mortels, au regard « intérieur » qui « puise dans les réserves de l'inconscient » (183); le regard de l'artiste est donc double. Après avoir considéré le monde qui l'entoure, le rêve et la personnalité de l'artiste agissent sur l'observation première. Pour ce faire, l'artiste doit réfléchir et méditer en silence car « 'L'art est une émotion revécue dans la tranquillité' » (183); ce processus l'oblige forcément, et parfois à contrecoeur, à s'éloigner des hommes.

L'écriture ou l'art est en même temps forcément et paradoxalement un moyen de communication, celle-ci étant, au dire de nombreux critiques dont Lewis (1984, 259) et Socken (1976, 314) d'une importance irréfutable dans la vie de Gabrielle Roy; la romancière a essentiellement coupé tous les liens avec le passé afin de pouvoir écrire, mais elle en crée d'autres en écrivant.³ Gagné (1973, 177) et Ricard (1975, 87) ont également signalé que c'est en créant ces nouveaux liens, après s'être complètement libéré des autres, que l'écrivain réussit à « assurer son propre rachat et ainsi celui de tous » (Ricard 1975, 87). Autant la solitude s'avère

² « ... quand on quitte les siens, c'est alors qu'on les trouve pour vrai, et on en est tout content, on leur veut du bien; on veut aussi s'améliorer soi-même. » *Rue Deschambault*, p. 118

³ « L'art se plaisait donc à ces rencontres imprévues d'objets naturellement si loin les uns des autres. Créer des liens était sa vie même. » *La Montagne secrète*, p. 155

nécessaire pour écrire, autant l'écrivain a besoin de se sentir solidaire des autres pour arriver à ses fins. Si c'est grâce à la solitude que l'artiste aboutit à une meilleure connaissance de soi, c'est en partageant ses découvertes avec les autres qu'il atteint son véritable but, soit celui de rejoindre les autres. Ricard (1975) souligne que Gabrielle Roy avait insisté sur ce deuxième aspect de l'écriture, soit cet « effort de communication, qui s'oppose directement à la solitude pourtant nécessaire du geste créateur, doublant l'errance par l'enracinement, le départ par le retour » (29) et que l'écrivain veut « à la fois la séparation et la communion, le pouvoir de partir et celui de demeurer, l'exil et le royaume. Dans ce défi, dans cette poursuite contradictoire réside le noeud de l'écriture » (30). Hughes (1983) appuie les propos de Ricard et ajoute que pour Gabrielle Roy l'art joue un « rôle capital de trait d'union entre les hommes » car « En se servant de ses dons particuliers, de sa vision artistique, le peintre [ou l'artiste] arrive à faire renaître le monde, à le rendre intelligible aux autres. » (97) Gagné (1973, 192), quant à lui, suggère que l'art peut devenir un moyen efficace par lequel il est possible de se venger ou de venger l'existence des hommes, idée qui figure dans *La Montagne secrète*⁴ et que reprendra Gabrielle Roy dans *La Détresse et l'Enchantement*,⁵ son autobiographie partielle, publiée une dizaine d'années après cette étude. Le critique explique cette fonction de l'art en rappelant que « L'artiste

⁴ « Son arbre malingre exprimé – vengé peut-être – il passerait à autre chose, irait ailleurs. Sa vie avait-elle d'autre but que d'arracher un murmure en passant au vide effarant, à l'effarante solitude qu'il traversait? » *La Montagne secrète*, p. 20

⁵ « À bout de forces, je n'en poursuivais pas moins ma petite idée qu'un jour je la [Mélina Roy] vengerais. Je vengerais aussi mon père et ceux de Beaumont, et ceux de Saint-Jacques-l'Achigan et, avant, ceux du Connecticut. Je m'en allais loin dans le passé chercher la misère dont j'étais issue, et je m'en faisais une volonté qui parvenait à me faire avancer. » *La Détresse et l'Enchantement*, p. 31

est la conscience de l'univers. Grâce à l'acuité de ses facultés de perception, à son intuition, à l'universelle sympathie du monde, il devient le médium des êtres en quête d'expression, le plus efficace des agents humanisants » (195). De plus, « l'art personnalise. Il distingue chaque être de ses voisins en lui conférant une existence unique, une sorte de langage, une vertu de lumière que seule connaît la transposition artistique. » (197) L'art sert alors à raconter l'histoire ou à rendre témoignage du passage sur la terre de ceux qui n'ont pas de voix propre pour s'exprimer afin que leur vie ne soit pas vaine. Cela rappelle le fameux passage de *Hamlet* auquel réfléchit Pierre Cadorai dans *La Montagne secrète*.⁶ L'artiste, pour arriver à cette fin, c'est-à-dire parler au nom des hommes, doit donc, le plus souvent, oublier sa propre vie s'il tient obstinément à mieux servir son prochain par le biais de la création. Il semble donc juste de postuler que le grand malheur de l'artiste est qu'il ne peut faire autrement que de se heurter à la solitude, précisément parce qu'il désire être solidaire des autres. Ricard (1975) est probablement celui qui a su le mieux résumer en quelques mots seulement la conception de l'écriture de Gabrielle Roy; il dit que c'est pour l'écrivain « un effort de solidarité fondé sur l'expérience de la solitude et qui prolonge celle-ci comme sa conséquence normale et obligatoire » (83).

Les critiques littéraires qui ont analysé l'oeuvre de Gabrielle Roy n'ont pas eu tort d'affirmer que l'écrivain nous faisait part de sa conception de l'écriture et du rôle de l'écrivain dans *La Montagne secrète*. Pierre Cadorai, le personnage principal de ce roman est d'ailleurs un peintre aux prises avec les mêmes questions qui n'ont vraisemblablement jamais cessé de hanter

⁶ « ... *To tell my story...* Oui, c'était le désir profond de chaque vie, l'appel de toute âme: que quelqu'un se souciât d'elle assez pour s'en ressouvenir quelquefois, et, aux autres, dire un peu ce qu'elle avait été, combien elle avait lutté. Tant d'agitation, de secrets et de tergiversations, pour en finir sur cette douce plainte: *to tell my story!* » *La Montagne secrète*, p. 116

Gabrielle Roy tout au long de sa carrière littéraire. Néanmoins, l'oeuvre entière de Roy foisonne de figures d'écrivains et d'artistes accomplis ou en herbe, d'oeuvres d'art et de réflexions sur le rôle de l'oeuvre d'art et de l'artiste au sein de la société. Le premier chapitre du présent travail propose donc une définition de la conception de l'écriture et de l'écrivain de Gabrielle Roy telle qu'elle est présentée dans *La Montagne secrète* et selon l'interprétation qu'en ont fait un bon nombre de critiques de l'oeuvre royenne. Nous verrons pourtant en quoi il serait problématique de se limiter à la seule aventure de Pierre Cadorai pour tenter de définir l'esthétique de l'écrivain car cette explication ne tient pas compte de la complexité et de l'humanisme compris dans la conception de l'écriture de Roy. Par conséquent, les chapitres suivants mettront en lumière les autres figures d'écrivains et d'artistes qui peuplent les romans et les nouvelles à caractère davantage autobiographique de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Les méditations et les réflexions de ces personnages prennent donc une dimension plus subjective, plus intime et plus humaine que celles exprimées par le personnage de Pierre Cadorai.

Dans ses oeuvres de fiction,⁷ Gabrielle Roy a bien souvent recours à des images ou à des métaphores à la fois négatives et positives pour illustrer sa conception de l'écriture, sans doute parce qu'elle voyait et vivait celle-ci à la manière de ses personnages, c'est-à-dire comme étant à la fois don et commandement,⁸ détresse et enchantement. D'ailleurs, tous les « artistes » de l'oeuvre de Roy sont des « êtres partagés » au sens où l'entendait *Le Grand* (1965), déchirés entre

⁷ Dans le présent travail, *Rue Deschambault* (1955), *La Montagne secrète* (1961), *La Route d'Altamont* (1966), *Un jardin au bout du monde* (1975) et *Ces enfants de ma vie* (1977) retiendront notre attention.

⁸ « Car on dit le don, mais peut-être faudrait-il dire: le commandement. » *Rue Deschambault*, p. 219

le besoin d'écrire ou de créer et le besoin tout aussi pressant d'être parmi les hommes. Gabrielle Roy, tout comme les artistes qui participent à son oeuvre, fut une observatrice-née, toujours à la recherche de sujets d'écriture même si elle ne s'est mise à écrire à proprement parler qu'après ces trente premières années dont elle nous entretient dans *La Détresse et l'Enchantement*. Elle a également convoité des sujets qui lui ont permis d'aborder la question de sa conception de l'écriture à l'intérieur de sa fiction afin de définir son rôle à elle ainsi que celui de l'artiste en général dans la société. La romancière a donc partagé avec les lecteurs de son oeuvre sa perspective personnelle de la réalité; qu'il s'agisse d'une vision acceptée de tous ou non importe peu car, comme le dit si bien Christine de *Rue Deschambault* « rien n'est aussi inexact parfois qu'une vérité stricte ».⁹

⁹ *Rue Deschambault*, p. 91.

CHAPITRE I

UNE DÉFINITION DE L'ESTHÉTIQUE DE GABRIELLE ROY FORMULÉE À PARTIR DE
LA MONTAGNE SECRÈTE

Plusieurs critiques de l'oeuvre royenne ont prêté une attention bien particulière au roman *La Montagne secrète* (1961) pour tenter de cerner la conception de l'art et de l'artiste de l'écrivain. On s'entend généralement sur le fait que c'est dans ce roman que Gabrielle Roy « a formulé sa pensée la plus essentielle sur le mystère de la création » (Brochu 1988, 186) et qu'elle a écrit ce roman « comme une sorte d'art poétique, pour exposer au grand jour la conception qu'elle se faisait de sa propre condition d'écrivain et accrédi-ter ainsi une certaine image de l'artiste » (Ricard 1984b, 595). Pierre Cadorai, le personnage principal du roman, est un peintre et un nomade s'aventurant dans le Grand Nord canadien à la recherche de sa « montagne », c'est-à-dire son sujet d'inspiration qui lui permettra essentiellement de tout dire, de tout mettre de lui-même dans une seule oeuvre d'art.¹⁰ Cadorai est aux prises avec maintes questions énigmatiques relatives à l'art et à son rôle à lui en tant qu'artiste au sein de la société, questions qui ne cessent de le tourmenter tout au long du roman et qui le pousseront jusqu'à lui faire douter de son talent.¹¹ En effet, Ricard (1975, 101) signale qu'il règne dans cette oeuvre « une atmosphère de tension, d'inquiétude et de douleur extrême » à cause de « l'accent [qui y est mis] sur la

¹⁰ « Qui n'a rêvé, en un seul tableau, en un seul livre, de mettre enfin tout l'objet, tout le sujet; tout de soi: toute son expérience, tout son amour, et combler ainsi l'espérance infinie, l'infinie attente des hommes! » *La Montagne secrète*, p. 83

¹¹ « Je ne suis rien, pensait-il en effet, moins que rien. Comment oser peindre dans un monde où il y a eu Rembrandt, Botticelli, Holbein, Rubens!... » *La Montagne secrète*, p. 121

séparation et sur les déchirements qui font de l'écrivain [ou de l'artiste] un être d'insatisfaction et d'exil. » Pierre Cadorai, de même que toutes les figures d'artistes et d'écrivains de l'oeuvre de Gabrielle Roy constitue d'abord et avant tout un « être partagé » entre son besoin pressant de solitude et son désir tout aussi impérieux de se sentir solidaire des autres. Les deux pôles de son caractère double étant difficiles, voire impossibles à concilier, celui-ci finit par lui causer bien des ennuis, bien qu'il soit, en même temps et de façon plus importante, la source et le catalyseur de son travail créateur.

Pierre Cadorai souffre d'une profonde solitude qui le pousse jusqu'à la mélancolie, mais dont il ne peut ni ne veut toutefois se priver, et ce, pour deux raisons principales. D'une part, la solitude est indispensable à l'artiste qui souhaite pratiquer son métier, ou plutôt, qui aspire à satisfaire aux exigences d'absolu de sa vocation. D'autre part, c'est Pierre lui-même qui réclame et convoite cette solitude; il n'ignore pas le fait que pour mener à bien son oeuvre artistique, il lui faut d'abord saisir ce qu'est seul donné aux artistes de comprendre dans l'univers et qu'« on ne comprend presque jamais que seul ». ¹² Il se voit donc obligé d'abandonner, souvent contre son gré, tous ceux qu'il rencontre en cours de route bien qu'il sache que ceux-ci ne comprendront jamais les véritables motifs de cette désertion. ¹³ Ricard (1975) avait d'ailleurs signalé que l'artiste « apprend l'obligation de rompre, de rejeter toute appartenance, et d'affronter sans cesse la solitude » (101-102) dans ce roman. Les hommes, parce qu'ils ne la comprennent guère, ne peuvent pardonner cette ardente et mystérieuse servitude ou imposition personnelle chez l'artiste

¹² *La Montagne secrète*, p. 168.

¹³ « Comment faire comprendre à l'amitié que pour se connaître mieux, mieux mériter d'elle peut-être, se mieux accomplir, il lui fallait partir seul. » *La Montagne secrète*, p. 62

qui le pousse à les quitter, à les trahir en quelque sorte. Ils ne pourront donc jamais apprécier le fait que la solitude soit essentielle à l'artiste, qu'il lui faut être tout à fait seul pour arriver à mieux se connaître lui-même, l'objectif ultime de cette recherche introspective étant la création d'une oeuvre d'art.

Pourtant, le fait de se connaître soi-même est d'une importance capitale et incontestable pour l'artiste. Hesse (1985) avait remarqué que « pour que l'artiste puisse être un porte-parole et un interprète auprès de ses semblables, [...] il doit, à l'exemple de Pierre Cadourai, s'engager, dès le départ, dans la voie qui mène à la découverte et à la réalisation de soi » (111). C'est seulement à force de puiser dans les profondeurs de son être que l'artiste se trouvera et qu'il pourra ainsi espérer identifier exactement ce qui le distingue des autres. Il sera dès lors en mesure de comprendre, et il s'agit là du but ultime de tout artiste, ce que les autres ne s'aventurent même pas à découvrir, en aucune circonstance. C'est donc à l'artiste que revient la tâche de comprendre l'univers ou de « travailler à élucider le mystère de la vie »¹⁴ afin de « montrer aux hommes ce qu'ils ont sous les yeux et ne savent pas toujours voir » (Gagné 1973, 176) parce qu'ils ne jouissent pas, comme lui, du don du regard double (183-184). Ce talent dont seul bénéficie l'artiste dans les oeuvres de Gabrielle Roy lui permet d'abord d'observer son entourage pour ensuite expliquer aux autres la réalité telle qu'il la perçoit et la comprend et sur laquelle agit son inconscient et sa personnalité car « L'art, tel que le pratique Pierre [...] n'est pas simple reproduction du réel mais encore est-il une manière d'interpréter le monde. C'est donc le regard de Pierre qui donne aux choses leur spécificité. » (Paquin 1994, 127) L'objectif de ce processus périlleux dans lequel s'engage volontiers l'artiste qui consiste à se trouver soi-même, à observer

¹⁴ *La Montagne secrète*, p. 101.

les autres et son milieu, et à tenter de tout démêler est la création d'une oeuvre d'art qu'il offrira aux autres afin de les aider à mieux comprendre l'univers et dans laquelle ils pourront se reconnaître, car l'artiste ne fait pas que parler aux hommes, mais aussi il intercède pour eux en les vengeant, s'il le faut, au prix de sa propre vie.¹⁵ Lewis (1984) suggère que c'est justement en dépit du fait que Pierre mène une vie solitaire, ou peut-être à cause de ce fait, qu'il comprend le profond désir des autres que leur vie soit racontée et que leur existence soit vengée (269).

L'artiste s'engage dès lors à remplir les exigences de ses rôles d'interprète de l'univers et de plaideur de l'humanité qui sont à la fois choisis par lui et imposés par l'art. La critique ajoute que « these individuals [artists] undertake what Pierre calls an arduous exercise so that they may move closer toward self-discovery, maturity in artistic expression, and an awareness of the intimate rapports, as yet unknown, within the universe » (270). Gagné (1973) rappelle que « Pour Gabrielle Roy, l'art doit être la vie et la vie, la parole. Ce point est essentiel. Redonner la vie aux êtres signifie, pour Pierre Cadorai, leur donner ou redonner la parole. Comme une revanche, comme une possibilité de dire l'injustice des êtres et des choses. » (192) L'artiste agit donc à titre d'intermédiaire entre l'univers et l'homme puisqu'il interprète le premier pour l'offrir au second, sous une forme qui lui est davantage accessible. Le mieux que puisse donc espérer l'artiste qui tient mordicus à se sentir solidaire des autres est de communiquer avec les hommes

¹⁵ « *To tell my story...* L'être humain lançait son humble, sa modeste et si légitime requête. Et l'homme, son frère, doué pour la parole, ou les sons, ou les images, tâchait de satisfaire l'incessant appel: *to tell my story...* Au point de délaissier sa propre vie... » *La Montagne secrète*, p. 116

strictement par le biais de son art.¹⁶ Il est donc condamné à vivre une vie solitaire car la solidarité avec les autres ne peut malheureusement jamais passer outre cette limite rigide.

Ce n'est pourtant pas cette solidarité décidément abstraite qui comblera les désirs d'« entente »¹⁷ de Pierre Cadorai puisque le fait de connaître des choses qui dépassent l'entendement du commun des mortels a trop souvent comme résultat d'accroître l'écart entre ce dernier et l'artiste, son interprète et son porte-parole par excellence.¹⁸ Et pourtant l'envie d'un autre sort, soit celui d'exister parmi les hommes, de vivre avec et comme eux, loin des tourments qui assaillent sans relâche l'artiste, de n'être qu'un autre visage anonyme au sein de la foule ne quitte jamais Pierre.¹⁹ Cadorai sait pourtant qu'il n'en sera jamais ainsi pour lui car le besoin de créer ou le « commandement » auquel obéit l'artiste est bien plus fort que sa volonté. C'est parce qu'il est artiste qu'il accepte volontiers de se soumettre à tous ces périls. C'est justement parce qu'il est esclave de cette vocation intransigeante qu'il éprouve le besoin de donner de lui-même aux hommes et qu'il doit, pour y arriver, paradoxalement s'éloigner d'eux (Gagné 1973, 177). Même si Pierre « voit peu de gens [...] chaque rencontre lui est précieuse, car elle crée en lui l'impression de donner quelque chose à autrui et de recevoir quelque chose en retour » (Hesse

¹⁶ « Oh, l'étrange tâche en vérité, où c'est pour les autres qu'on oeuvre, mais, s'il le faut, en dépit de tous. » *La Montagne secrète*, p. 114

¹⁷ « The key word underlying the various relationships – between the artist and his public, between man and the world around him, and the relationship among men – is 'entente', implying communication and understanding. » Paul Socken, « Art and the Artist in Gabrielle Roy's Works, » *La Revue de l'Université d'Ottawa* 45.3 (juillet-septembre 1975): 347.

¹⁸ « Mais quel bonheur étrange: solidaire de tout ce qui appelle au secours, Pierre, en définitive, se sentait tout à coup l'homme le plus seul. » *La Montagne secrète*, p. 32

¹⁹ « Comme un chaud vent d'été, plaintif, jouait avec lui le désir d'être parmi des hommes, un homme simplement. » *La Montagne secrète*, p. 78

1985, 107). Gagné (1973) résume avec perspicacité le paradoxe qui pèse lourdement sur les épaules de l'artiste, c'est-à-dire que le critique estime que la solidarité de l'artiste avec « [l]es humains est solidaire de sa solitude. L'une ne va pas sans l'autre. » (197)

Cependant, au début du roman, Pierre semble encore mal comprendre le rapport qui le lie en tant qu'artiste aux autres. Il ignore par exemple que sa vocation artistique exige de lui qu'il s'oublie lui-même pour parler à la fois aux hommes et pour eux, tâche qui s'avère des plus laborieuses. Il est d'abord indigné par le fait qu'il est obligé de mettre de côté sa propre vie au profit de l'art et des autres pour qui il travaille d'une façon désintéressée. Il ne tarde pourtant pas à se rendre compte que « ce que les hommes attendent de gens de sa sorte, c'est par eux d'être réjouis et soulevés d'espérance ».²⁰ Pierre réalise alors des dessins de Gédéon, Nina et Steve au grand bonheur de ces derniers qu'il enchante par ses croquis parce qu'ils se « voient » véritablement pour la première fois dans les dessins de l'artiste.²¹ Du même coup, Pierre leur offre quelque chose de beaucoup plus précieux encore, c'est-à-dire qu'il leur donne « la certitude d'avoir été compris, la certitude que [leurs] existence[s] [ont] un sens » (Brochu 1988, 196). Puisque quelqu'un a accepté de prendre le temps et a bien voulu se donner la peine de rendre témoignage de leur passage sur la terre, les sujets de Pierre prennent vie et deviennent immortels, ils existent à cause de lui, ou plutôt à cause de ses dessins d'eux.²² Hesse (1985) remarque

²⁰ *La Montagne secrète*, p. 46.

²¹ « Gédéon ne se reconnaissait pas encore tout à fait. Puis il eut un grand sursaut. Il regarda mieux, et, doucement, se mit à pleurer. [...] C'est moi, se prit-il à gémir comme s'il y avait là du bonheur. C'est bien moi, va! » *La Montagne secrète*, p. 17

²² « Tant que l'on n'a pas été contenu en un regard, a-t-on la vie? A-t-on la vie si personne encore ne nous a aimés? » *La Montagne secrète*, p. 82

d'ailleurs que « pour que la montagne existe, l'artiste doit lui donner vie, la révéler aux autres, la leur faire voir » (109). Grâce aux dessins de Pierre, tous ses sujets, qu'il s'agisse d'êtres humains, d'animaux, d'arbres, de cabanes ou de montagnes, passeront à la postérité parce que l'artiste a choisi de les dessiner et ainsi de les « singularis[er] à jamais entre les hommes [et les choses] » (Brochu 1988, 194). Gagné (1973, 196) parle du « devoir de rédemption » de l'artiste « vis-à-vis de tous les êtres » qui consiste à « libérer les hommes, libérer les animaux et les choses, libérer, venger peut-être l'arbre malingre dessiné par Pierre ». Le Grand (1965, 42) avait d'ailleurs noté que d'« être oublié de tous » constitue « l'ultime désolation » dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. L'art peut donc rendre immortel parce qu'il raconte l'histoire de ceux qui ne sauraient le faire par eux-mêmes; il permet donc au souvenir des sujets de subsister, même longtemps après que ces derniers ne seront plus de ce monde. Pierre a dû quitter à contrecœur les amis et les connaissances rencontrés sur la route de la vie, « mais ceux qu'il quitte continuent de vivre par lui, grâce à l'art qui les coule dans le métal intemporel du rêve » (Brochu 1988, 196). L'artiste se présente ainsi comme étant celui de qui dépendent les hommes pour leur offrir une lueur d'espoir et les rassurer que leur vie ne fut pas vaine.

L'artiste est donc un être à part, unique en son genre par le fait qu'il comprend et sait exprimer des choses qui dépassent nettement la compréhension qu'ont les autres de l'univers. Pierre est pourtant troublé par son statut privilégié, c'est-à-dire par le fait qu'il est un « être partagé », un artiste qui éprouve tout aussi fortement le besoin d'être seul que celui d'être solidaire des autres. Mais il y a encore d'autres questions problématiques qui viennent importuner Pierre Cadorai dans le roman.

Le rôle de l'artiste étant de montrer et d'expliquer ce qu'il voit à ceux qui ne voient pas (Gagné 1973, 176), Cadourai sait que ce qu'il crée s'éloigne de la réalité car l'artiste est l'interprète de l'univers et non celui qui s'acharne à tenter le reproduire. Il serait inutile que l'artiste se mette à imiter la réalité; les autres ne bénéficieraient guère du travail créateur car il ne leur apprendrait rien de nouveau sur eux-mêmes et sur le monde dans lequel ils vivent. Au cours de sa quête, Pierre est alors amené à s'interroger sur la nature de la création justement à cause de l'écart qu'il constate entre celle-ci et la réalité.²³ Il cherche à définir les origines de la création artistique et s'interroge à savoir si elle est un geste de révolte ou de protestation de la part de l'artiste, ou si encore elle est un cadeau qui lui vient de Dieu lui-même et qu'elle serait alors un travail de collaboration entre l'artiste, créateur de chimère, et le Créateur de l'univers. Pierre Cadourai regarde autour de lui, interprète ce que Dieu a créé et crée à son tour, en y mettant de lui-même, en y ajoutant quelque chose de nouveau; il n'est donc pas à la hauteur de Dieu, mais il est tout de même bel et bien créateur.²⁴ L'artiste ressemble à Dieu en ce qu'il est, comme Lui, créateur de nouveauté et de beauté et qu'il agit dans le seul but d'assurer le bien-être des autres, ou du moins dans l'espoir de créer une oeuvre d'art qui sache plaire à ses semblables. Selon Lewis (1984), l'artiste est « a magician, a creator of aesthetic immortality, and a protestor » et, à

²³ « Créer, se dit-il, comme s'il ne le découvrait à l'instant, n'est-ce pas de toute son âme protester? À moins... à moins, ajouta-t-il, songeur, que ce ne soit une secrète collaboration... » *La Montagne secrète*, p. 103

²⁴ « La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Ou, du moins, ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, à son propre feu intérieur, coulé, fondu, pour ensuite le mouler à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine, infiniment poignante. Et sans doute ne s'agissait-il plus de savoir qui avait le mieux réussi sa montagne, Dieu ou Pierre, mais que lui aussi avait fait oeuvre de créateur. » *La Montagne secrète*, p. 170

ce titre, « the writer-artist encounters the second most fundamental cause of a life of difficulty and torment: the attempt at divine collaboration, at being the recreator of nature » (273), la première difficulté dont l'artiste est la proie étant le conflit qui oppose solitude et solidarité.

Cependant, l'artiste n'est pas tout-puissant comme l'est Dieu et c'est à cause de cette limite incontournable, à cause du fait qu'il est un être humain que Pierre affronte une série d'obstacles insurmontables tout au long du roman. Parce qu'il n'est après tout qu'un simple mortel, Pierre ne peut faire autrement que de se buter contre les embûches auxquelles se heurtent tous les hommes. Pourtant, le désir de créer une oeuvre d'art qui soit parfaite, bref le besoin d'atteindre la perfection qui peut seule être l'oeuvre de Dieu est sans contredit plus intensément ressenti chez l'artiste que chez les autres. En effet, lorsque Pierre trouve enfin sa « montagne », la « Resplendissante », ses tourments, au lieu de s'atténuer, se multiplient et s'amplifient. Lewis (1984) soutient que « One of the fundamental causes of the difficulty and torment of these aesthetic journeys can be found in the divided nature [...] of the writer-artist. An ordinary mortal among others and desirous of remaining as such, the Royan writer-artist is also proudly obsessed with an absurd goal of an unknown, aesthetic image of perfection. » (270-271) Pierre souhaite de tout son corps et de toute son âme pouvoir reproduire sur papier la montagne qu'il a devant les yeux dans toute sa grandeur et toute sa splendeur, mais il est impuissant devant l'oeuvre divine du Créateur de l'univers. Il est profondément affligé par le fait qu'il doit se résoudre à n'en dessiner que les diverses parties.²⁵ À ses yeux, son entreprise s'avère alors un échec car il est incapable de créer quelque chose qui soit à la hauteur de ses espérances ou qui se rapproche de

²⁵ « Il se vit de nouveau contraint par l'imposante architecture à n'en choisir qu'une partie à la fois. Il fallait se limiter à l'une des facettes du joyau, en prendre, en laisser, fractionner la superbe montagne. Ce lui était douloureux. » *La Montagne secrète*, p. 83

l'image qu'il a conçue de la montagne dans son esprit. L'artiste est donc assurément « un être d'insatisfaction » (Ricard 1975, 101) car Pierre est harcelé tout au long de sa quête par l'idée que son oeuvre est toujours à venir et, malgré les éloges sincères des autres, il est toujours harcelé par le sentiment qu'il n'a pas créé quelque chose dont il peut vraiment être fier.²⁶ Le sort de l'artiste est donc peu enviable; d'une part, il est isolé des hommes parce qu'il doit répondre aux exigences de sa vocation, et d'autre part, il n'est pas tout à fait Dieu, l'ultime Créateur, car la perfection lui échappe inévitablement. Gagné (1973) signale que « L'idéal poursuivi par Pierre Cadourai n'est pas de ce monde. C'est pourquoi pèse sur lui une condamnation à la déception perpétuelle. L'héroïsme réside dans sa poursuite d'un but qui se dérobe. Il n'est peut-être pour l'artiste de réalité totale que dans l'appréhension d'un rêve où l'oeuvre se révèle parfaite. » (84) L'artiste doit alors se résoudre à être constamment déçu par ce qu'il a créé, ou plutôt par ce qu'il n'a toujours pas créé, mais il ne peut s'y faire et Pierre refuse pendant longtemps de signer ses toiles pourtant admirées des autres.²⁷ Le fait qu'il ne peut ou qu'il ne veut se résigner à abandonner sa quête de l'absolu fait de l'artiste un genre de héros ou du moins un être tout à fait singulier, quasi mythique, parmi les hommes.

²⁶ « Sa douleur vive, sa vraie douleur, elle ne lui venait pas cependant d'avoir perdu tout ce qu'il avait fait, mais bien plus de n'avoir rien encore réussi de si parfait que, même l'ayant perdu, il eût été heureux de l'avoir accompli. » *La Montagne secrète*, p. 78

²⁷ « L'oeuvre cent fois faite, jamais faite, encore le torturait. [...] D'un trait de pinceau trempé en du noir, Pierre signa. Quand il vit au bas des toiles son nom en entier: Pierre Cadourai, il eut le sentiment de s'être rendu. Ah! il n'aurait pas dû! Ceci, toutes ces choses, ce n'étaient que des préliminaires! Son oeuvre était devant lui encore, toujours devant lui. Tant de fois pourtant, il l'avait vue pousser devant ses yeux; ou plutôt, sans la voir, en avait-il eu le sentiment, la nostalgie inguérissable. » *La Montagne secrète*, p. 168

La difficulté éprouvée par l'artiste découle du fait qu'il n'exerce pas de véritable contrôle sur son regard double. S'il est vrai qu'il observe le monde extérieur à sa guise et que certains éléments de son entourage lui sautent aux yeux au détriment d'autres, il n'a aucune maîtrise toutefois sur ce qui se produit au niveau de son inconscient:

« Le regard second, ou 'regard intérieur', puise dans les réserves de l'inconscient. Les visions qui en émergent débouchent dans la conscience. Ce sont les inspirations ou intuitions. L'artiste peut les avoir cherchées, désirées et souhaitées pendant longtemps. Elles n'obéissent qu'à leur dynamisme propre. Rarement, le concret arrive à les traduire. De là viennent maintes déceptions. » (Gagné 1973, 183)

Dans cette brève analyse, Gagné soulève deux problèmes majeurs susceptibles d'accabler l'artiste. D'abord, il y a absence de contrôle chez l'artiste sur les inspirations ou les intuitions puisqu'elles ne surviennent ou ne remontent à la conscience que lorsque bon leur semble. De plus, le passage de ces inspirations et intuitions de l'inconscient vers la conscience, processus qui permet à l'artiste de les exposer au grand jour sous forme d'oeuvre d'art, lui cause bien des ennuis. Ce qui est pourtant clair comme de l'eau de roche dans son esprit est difficile à représenter sous forme concrète, tangible. Il y a donc interférence entre l'abstrait et le concret par le seul fait que l'artiste est limité par sa condition humaine. Gagné (1973) explique comment l'expérience du regard double est vécue par l'artiste:

« C'est d'abord l'émerveillement devant une donnée naturelle, qu'elle appartienne à l'ordre concret ou à l'ordre imaginaire. Vient ensuite l'alternance d'inquiétude, de souffrance, d'enthousiasme, provoquée par l'inutile espérance d'une correspondance complète entre l'idée première et la réalisation en cours. Enfin, c'est une 'certaine' joie proportionnelle au degré de perfection atteint par l'oeuvre. » (195)

Ce qui frustre l'artiste c'est de ne pas pouvoir exécuter une « correspondance complète » ou exacte entre ce qu'il voit et le résultat final qu'il parvient à réaliser sur papier. L'artiste est

pourtant prêt à assumer toutes ces difficultés²⁸ dans l'espoir qu'il pourra « transcender la mort grâce à la métamorphose et à la recréation de la vie par l'art » (193). L'artiste cherche alors à tout relier; en effet, « Tel est le but de l'artiste: non pas une idée rare, mais une manière rare. Une manière unique, personnelle de formuler une idée commune et de la rendre signifiante pour tous les hommes. » (193)

Il n'y a donc pas de doute sur l'importance du roman *La Montagne secrète* et du personnage de Pierre Cadorai dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. Cagnon (1986) postule que ce roman « elaborates an idea of the author herself, diligently working to perfect her craft, concerned with the role of art in her own existence, even more interested in the good that it might accomplish in the lives of others » (40). L'écrivain a en effet exposé les grandes lignes de sa propre conception de l'artiste et de l'art dans ce roman, quoiqu'il ne faut pas perdre de vue le fait que Pierre Cadorai n'est pas Gabrielle Roy. Il y a pourtant quelque chose qui dérange ou qui manque dans la définition de l'esthétique de l'écrivain élaborée dans *La Montagne secrète*. Dans son compte rendu du roman, Ricard (1984b) indique que

« comme *Rue Deschambault* ou *La Route d'Altamont*, *La Montagne secrète* est d'abord une réflexion sur l'art et sur l'artiste, sauf que, au lieu de transposer pour cela sa propre biographie, Gabrielle Roy choisit ici de projeter [...] une image de type mythique qui puisse représenter 'objectivement' la vision qu'elle se fait de sa propre condition de créateur » (594).

C'est donc cela qui trouble le lecteur de *La Montagne secrète*: l'idée que la création artistique sous toutes ses formes puisse être représentée de façon « objective » à l'intérieur d'une oeuvre de fiction. Le roman de Roy n'a certes pas fait l'unanimité au sein de la critique littéraire;

²⁸ « Le froid, la faim, ces longs voyages de solitaire, la misère de vivre, tout cela il s'aperçut l'avoir accepté, pouvoir accepter pire, à condition que tout pût être dépassé, transcendé, c'est-à-dire relié de quelque manière à tout ce qui est. » *La Montagne secrète*, pp. 134-135

en effet, il semble que *La Montagne secrète* soit parmi les ouvrages les plus vivement critiqués de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Bessette (1967) signale que selon lui, ce roman

« est une oeuvre plutôt ratée [...] pour une 'raison' psychique bien particulière et qui sent un peu la thèse ou la rationalisation: l'auteur a voulu y montrer que l'élan créateur est chez l'artiste irrépressible; que, pour s'accomplir [...] l'écrivain ou le peintre sera conduit à immoler même les êtres qui lui sont les plus chers. » (20)

Peut-être faut-il lire les propos de Bessette avec prudence en se méfiant surtout de son analyse psychologique de Gabrielle Roy; néanmoins, il semble y avoir du vrai dans ce qu'il affirme car, en général, la critique a lu ce roman « comme une oeuvre à message, dont le contenu importait nettement plus que l'expression » (Ricard 1984b, 594). Il y a donc une certaine froideur qui s'est installée dans ce roman, ce dernier se présentant d'ailleurs sous une forme qui ressemble davantage à un essai qu'à un roman traditionnel. On y voit seule l'évolution de l'artiste, ou « la quête de soi de l'artiste, et non pas, en même temps, celle de l'individu » (Hesse 1985, 107) telle que nous pouvons l'observer dans les autres romans de Roy où entrent en scène des figures d'artistes. Selon Grosskurth (1972, 60), cette lacune s'explique par le fait qu'il n'y a pas de véritables échanges entre l'artiste et les autres personnages qui permettraient au lecteur de bien connaître le personnage de Pierre Cadorai. Cette critique rappelle que dans tout roman où la technique du monologue intérieur est employée, le personnage nous est largement révélé grâce à ses interactions sociales. L'artiste ne peut donc pas seulement créer, mais il doit aussi vivre pleinement parmi les autres. Il ne peut pas se permettre de faire abstraction des hommes, même s'il doit les quitter physiquement pour réaliser, perfectionner et réussir son art. Cette dimension humaine, cette reconnaissance de l'autre qui s'avère pourtant nécessaire dans la vie de l'artiste

comme dans celle de tout être n'intervient pas aussi nettement dans *La Montagne secrète* que dans les autres romans de Gabrielle Roy où il est question du rôle de l'art et de l'artiste.

François Ricard (1975), l'un des critiques littéraires sans doute les plus sympathiques à l'égard de l'oeuvre de Gabrielle Roy, indique que la grande lacune du roman en question vient du fait que « l'écrivain y recherche trop directement le symbolisme, négligeant ainsi le plan littéral et strictement narratif de son oeuvre » (111). La conception de l'art et de l'artiste telle que présentée dans *La Montagne secrète* s'avère donc incomplète justement parce qu'elle tente d'offrir une idée qui se veut définitive de l'art et de l'artiste en négligeant carrément la composante humaine et subjective de la création. Une véritable définition de la conception de l'écrivain et de l'écriture de Gabrielle Roy reste donc à faire, une conception selon laquelle la création est un processus intérieur, ou subjectif, et non pas strictement objectif. Cette définition sera sans doute moins claire, plus abstraite, mais elle sera en même temps plus évocatrice parce qu'elle tiendra davantage compte de l'expérience personnelle de l'artiste ainsi que de la relation réciproque qui existe entre ce dernier et les hommes. Les autres figures d'artistes de l'oeuvre royenne sont non seulement des observateurs-nés mais ils ont également une plus grande conscience d'être observés des autres. Il n'est peut-être donc pas audacieux de soupçonner que l'expérience de Pierre Cadorai a fait comprendre à Gabrielle Roy qu'on ne peut négliger l'apport des autres dans le processus de la création artistique puisque l'écrivain en tiendra désormais compte dans les romans qui suivront *La Montagne secrète*.

CHAPITRE II

LES MÉTAPHORES NÉGATIVES DE L'ÉCRIVAIN ET DE L'ÉCRITURE

Si la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy était définie en termes purement objectifs par l'entremise de l'expérience du peintre Pierre Cadorai dans *La Montagne secrète*, on insiste davantage sur son côté plus humain ou subjectif dans les autres oeuvres de création de l'écrivain où prennent vie des figures d'artistes et d'écrivains.²⁹ Dans ces ouvrages qui constituent la veine dite autobiographique de l'oeuvre royenne, l'artiste se démarque de Pierre Cadorai à plusieurs égards. D'abord, l'artiste est davantage conscient du rôle qu'il est appelé à jouer dans l'univers et auprès des hommes, ou bien encore est-il sur la voie parfois douloureuse de le découvrir. Il comprend mieux le fait que les autres interviennent d'une manière ou d'une autre dans son monde à lui, de sorte qu'ils influencent à la fois sa vie et son oeuvre. Il y a donc une reconnaissance accrue chez l'artiste du rapport de réciprocité existant entre lui-même et les autres. L'artiste n'est plus seulement le témoin indifférent et détaché qui dévisage ses sujets de façon désintéressée, bien qu'il lui faut toutefois jouer ce rôle à l'occasion pour répondre aux exigences de sa vocation; il adopte certaines caractéristiques qui rappellent aussi un observateur sympathique des hommes et de son entourage. Les artistes et les écrivains qui peuplent ces oeuvres de Gabrielle Roy sont alors toujours des observateurs, mais ils sont en même temps, eux aussi, des sujets d'analyse; ils sont donc des observateurs observés. Lewis (1984) reprend la formule fort connue de Le Grand (1965) pour l'expliquer et signale que « The writer-artist in

²⁹ *Rue Deschambault* (1955), *La Route d'Altamont* (1966), *Un jardin au bout du monde* (1975) et *Ces enfants de ma vie* (1977) retiendront notre attention aux fins du présent travail.

Roy's fiction is, [...] even more than other characters, an 'être partagé': both a spectator and an actor, one who looks, observes, and objectively reports and one who is living on stage. » (271)

Bref, dans les ouvrages à caractère autobiographique de l'oeuvre royenne, il semblerait y avoir une véritable reconnaissance et un nouveau respect de l'autre, tant au niveau des personnages-artistes qu'à celui du narrateur. La dimension humaine ou la subjectivité de la création, pourtant négligée dans *La Montagne secrète*, trouvera alors toute son importance dans ces oeuvres de Gabrielle Roy.

L'influence des hommes et du milieu sur la vie de l'artiste et sur son oeuvre, ainsi que son rôle à lui dans la création et l'influence qu'il est susceptible d'exercer sur les autres, cette emprise étant une conséquence directe du fait qu'il est créateur, constitueront alors le point de mire et la plus grande préoccupation de l'artiste-écrivain de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Dans certains cas, ces soucis seront à la source de la confusion et d'un mal de vivre généralisés chez l'artiste et se manifestent et s'intensifient au point de devenir insupportables justement parce que l'artiste reconnaît désormais l'existence et l'apport des autres, et qu'il a du mal à distinguer, en lui-même, l'être humain de l'artiste. Les « deux tendances ennemies » (Le Grand 1965, 39) de son caractère double entrent donc dans un conflit sans issue car l'artiste sait qu'il lui faut la présence des hommes pour créer. En revanche, il lui faut également la solitude toujours nécessaire à la réalisation d'une oeuvre d'art; il n'y a donc pas de solution qui s'avère satisfaisante à ce dilemme car l'artiste est conscient de la grave blessure qu'il afflige à ses proches en les quittant, mais il ne saurait résister à l'appel insistant de sa vocation qui le pousse à faire le culte de la solitude. Belleau (1980) signale d'ailleurs avec justesse que « Devenir écrivain [ou artiste] impliquerait [...] une exploration simultanée du monde extérieur et de la vie

intérieure, plus précisément: la découverte du monde dans la recherche de soi. » (47) En quittant les siens et son milieu, l'artiste s'engage du même coup dans un processus exigeant qui le conduira vers une meilleure connaissance de soi.

Autre différence digne d'être signalée entre *La Montagne secrète* et les autres oeuvres de Gabrielle Roy où il est question du rôle de l'art et de l'artiste: le changement du pronom personnel employé au niveau de la narration. Tandis que la troisième personne du singulier l'emporte dans *La Montagne secrète*, « La narration à la première personne prédomine dans les récits illustrant la quête de soi. » (Hesse 1985, 93) C'est donc un « je » à la fois narrateur et personnage qui fait part au lecteur de la conception de l'art et de l'artiste de Roy dans ces oeuvres. Ce changement est d'abord révélateur du fait que le narrateur qui n'est plus omniscient participe activement au niveau de l'intrigue. De plus, même lorsque l'artiste n'est pas le narrateur, c'est-à-dire lorsque ce n'est pas clair que Christine soit la narratrice, l'artiste est tout de même davantage intégré aux événements qui se déroulent autour de lui que ne l'était son homologue Pierre Cadorai et il n'hésite pas à formuler des opinions et à partager ses sentiments avec le lecteur. Sans aller trop loin et postuler que la somme de ces textes constitue un journal intime ou des mémoires, il est évident que la perspective adoptée par le narrateur-personnage est davantage personnelle ou subjective, à cause, bien sûr, du choix du « je ». Selon Ricard (1975, 114), cette technique narrative « toute centrée sur le point de vue de l'enfant » dans *Rue Deschambault* et *La Route d'Altamont* a « pour effet non seulement de favoriser éminemment l'unité de l'oeuvre, mais aussi de créer un ton tout à fait spécial, où la faculté d'émerveillement et une certaine innocence du regard donnent lieu à une poésie qui permet de mieux mettre en évidence l'essentiel ». Le résultat de cette élection de la première personne du singulier au

niveau de la narration est que l'expérience de l'artiste n'en est que bien souvent encore plus pathétique ou plus touchante parce qu'elle nous est révélée par lui-même et dans ses propres mots, ou par quelqu'un qui est sympathique à sa cause et à son sort. Cet être tourmenté et désireux à la fois de la vie solitaire de l'artiste et d'une existence rangée qui le rapproche des autres devient alors plus « vrai » ou plus humain que Pierre Cadorai.

L'artiste n'est plus celui qui est en proie au projet invraisemblable de vouloir créer une oeuvre d'art qui soit parfaite, obsession qui hantait pourtant le peintre de *La Montagne secrète*. Il n'est pas non plus celui qui rêve de représenter par le truchement de son art un avenir qui soit idéal pour ensuite être déçu lorsque cet absolu, pourtant clair dans son esprit, lui échappe invariablement; ce désir n'avait cependant pas cessé de poursuivre Pierre Cadorai tout au long de sa quête si bien qu'il est réduit à être esclave de cette obsession.³⁰ L'artiste se présente et se reconnaît dans les oeuvres constituant la veine autobiographique de Roy comme étant un individu privilégié et singulier, mais il n'est pas pour autant aussitôt exclu de la société, et il ne cherche pas volontairement l'isolement total. Les figures d'artistes et d'écrivains soupçonnent qu'ils possèdent une qualité indéfinissable qui les rend distinctes des autres sans pour autant être capable de mettre le doigt sur cette différence. Plusieurs problèmes et ennuis découlent du fait qu'ils ont du mal à cerner exactement ce que signifie être artiste au sein d'une société qui pardonne difficilement les écarts de la norme. Ce qui fait de l'artiste un être d'exception est le fait qu'il désire recréer par le biais de l'art, afin de pouvoir revivre et surtout faire revivre aux

³⁰ « Mais les tableaux que tu n'as pas faits, se disait-il, de loin à lui-même, qui les fera? Et cette oeuvre qui est en toi, est-ce que tu vas l'abandonner? Sa pensée devenait chagrin, regret infini, sollicitude navrée pour ce qui n'était pas né – cependant en lui comme une graine dans la terre. La mort du présent n'est rien; c'est la perte de l'avenir en soi qui est déchirante. » *La Montagne secrète*, p. 98

autres, un moment de perfection perdu à jamais. Genuist (1966) signale d'ailleurs que « Les personnages de Gabrielle Roy, à la recherche d'eux-mêmes, s'interrogent souvent sur leur passé, pour embrasser d'un coup d'oeil leur existence, pour faire le point, ou retenir le temps » (148). Les artistes ne sont pas accomplis comme l'était Pierre Cadourai; ils sont plutôt des apprentis qui tiennent obstinément à vouloir reproduire quelque chose d'absolu et de passé, mais dont on ignorait la perfection lorsqu'on y était.

Plusieurs éléments ou perspectives diffèrent donc entre *La Montagne secrète* et les autres oeuvres de fiction de Gabrielle Roy en ce qui a trait à la question de la conception de l'art et de l'artiste. Les grandes lignes demeurent essentiellement les mêmes, c'est-à-dire que les idées s'apparentent, mais elles sont davantage ressenties ou subjectives dans *Rue Deschambault*, *La Route d'Altamont*, *Un jardin au bout du monde* et *Ces enfants de ma vie* qu'elles ne l'étaient lorsqu'elles étaient présentées dans le cadre de la quête artistique de Pierre Cadourai. Il n'y a qu'une seule véritable variation à proprement parler entre *La Montagne secrète* et les autres oeuvres mais elle est si profonde qu'il serait impardonnable de passer outre cette différence: la perspective adoptée par les personnages et le narrateur est davantage personnelle et introspective, sans pour autant que ces derniers négligent la présence et l'influence de leur prochain. Dans les deux cas, il est toujours question de la conception de l'écriture et de l'écrivain de Gabrielle Roy telle qu'elle transparait dans ses oeuvres de fiction; mais, étant présentée moins systématiquement que dans *La Montagne secrète*, elle est d'autant plus poignante parce qu'elle est ressentie plutôt que pensée ou réfléchie.

Nous avons vu dans le chapitre précédent qui traitait de l'expérience de Pierre Cadourai que l'artiste est un « être partagé » entre ses besoins concomitants de se rapprocher des autres et

de s'éloigner d'eux. La création artistique a donc deux côtés nettement opposés, c'est-à-dire qu'elle comporte à la fois des aspects positifs et des aspects négatifs difficiles à concilier: les grandes joies peuvent réjouir le créateur autant que les grandes difficultés sont susceptibles de l'aterrer. Voilà la raison pour laquelle il faut tenir compte à la fois des métaphores négatives et des métaphores positives de l'expérience de la création artistique, car la conception de l'écrivain et de l'écriture de Gabrielle Roy est double. L'écrivain étant un « être partagé », il ne faut pas faire peu de cas, selon Le Grand (1965) des « deux tendances [présentes dans l'oeuvre royenne], ennemies sans doute, mais dont Gabrielle Roy, lancée à la poursuite d'un bonheur qui ne serait pas d'occasion, tente toujours la réconciliation » (39) pour rendre compte de sa conception de l'art et de l'artiste. Si l'artiste ne peut s'empêcher de souhaiter de tout son être cette réconciliation, il doit pourtant se résigner, tôt ou tard, à assumer ces deux tendances contraires et vivre tant bien que mal avec elles. C'est d'ailleurs cette opposition entre la « détresse et [l']enchantement. Deux mouvements distincts et divergents, concourant à un unique résultat, [qui] rendent l'acte d'écrire possible. » (Cadieux 1989, 118)

Or chez Gabrielle Roy, cette tension ou cette lutte intérieure est le résultat, au dire de certains critiques (Le Grand 1965; Ricard 1975), de ce qui semble séparer surtout ses parents, Léon et Mélina Roy, mais également ses grands-parents maternels, les Landry, divisions qu'elle transpose dans les nouvelles intitulées « Le jour et la nuit »³¹ et « La Route d'Altamont ».³²

³¹ « J'hésitais moi-même entre le jour et la nuit. J'éprouvais comme maman, si je m'étais couchée tôt, si j'avais bien dormi, une hâte joyeuse à mettre le pied hors du lit [...] Par ailleurs, si je veillais un peu tard, si j'arrivais à surmonter les premiers assauts du sommeil, alors j'atteignais une sorte de surexcitation bien différente du beau calme matinal, mais combien merveilleuse! Le matin me semblait être le temps de la logique; la nuit, de quelque chose de plus vrai peut-être que la logique... [...] J'étais partagée entre ces deux côtés de ma nature qui me venaient de mes parents divisés par le jour et la nuit. » *Rue Deschambault*, p. 238

Puisque ce conflit se manifeste au niveau de la personnalité même de l'artiste et qu'il est difficile, voire impossible de le résoudre, l'écrivain ou l'artiste finit par être ni plus ni moins une victime devant se soumettre aux caprices de l'art, c'est-à-dire aux hauts et aux bas de la création artistique. Ricard (1975) rappelle pourtant que « la figure de Gabrielle Roy offre constamment ce double aspect de solitude et de communion, et sans doute, pour la saisir dans sa vérité, faut-il éviter de rompre le dilemme et consentir à y voir un échange aussi nécessaire que la vie même. Car dans ce paradoxe [...] réside tout ce qui fait un écrivain. » (20) C'est donc cette opposition éternelle entre solitude et solidarité, entre détresse et enchantement qui permet à une oeuvre d'art de voir le jour.

Avec toutes ces difficultés et ces limites qui empêchent et enchaînent l'artiste, il n'est guère surprenant que la vocation d'écrivain soit souvent représentée dans l'oeuvre de Roy comme étant un « commandement »³³ auquel l'écrivain se voit dans l'obligation d'obéir plutôt qu'un choix conscient à proprement parler de la part de l'artiste. Dans le cas de Gabrielle Roy, cette dernière a décidé de quitter le Manitoba et d'abandonner son poste d'enseignante tandis qu'elle frisait la trentaine; elle a d'abord passé quelque temps en Europe avant de s'installer définitivement au Québec. Ce départ coïncide avec son initiation à l'écriture, mais « Qu'il y ait eu des relations conscientes entre ces deux gestes, il est difficile de le dire. » (Ricard 1975, 22)

³² « Qu'il était facile, l'obscurité y effaçant toute trace d'occupation, d'imaginer ces lieux dans leur songerie primitive qui avait tant exalté mon grand-père, mais à jamais rebuté ma grand-mère. Par ces nuits de vent tiède et vaguement plaintif, je prenais conscience de ces deux âmes profondément divisées. Et mon coeur aventureux les divisait peut-être davantage encore en penchant si fortement pour celui qui avait tant aimé l'aventure. » *La Route d'Altamont*, p. 133

³³ « Car on dit le don, mais peut-être faudrait-il dire: le commandement. » *Rue Deschambault*, p. 219

Ce qui semble néanmoins certain c'est que Roy, tout comme ses personnages doués de talents artistiques, ait été constamment en proie à la culpabilité qui naît du simple fait d'être écrivain ou artiste et de tout ce que cela implique. Écrire est un processus symbolique qui pousse l'écrivain à trahir, d'une part parce qu'il lui faut quitter tout ce qui lui est familier pour apprendre à mieux se connaître, et d'autre part, parce qu'il finit par voir clair au bout de cette recherche qui mène ultimement à la création artistique. Ricard (1975) ajoute qu'en plus d'abandonner sa famille et de quitter son emploi, la trahison de Roy comme celle de tout artiste naît du simple fait qu'elle refusait de se conformer aux attentes que sa famille et son milieu avaient formulées depuis longtemps pour elle: « De même que, quittant le Manitoba, Gabrielle Roy tournait en quelque sorte le dos à la vie, de même, commençant à écrire, elle pariait sur l'inconnu. Il faut voir dans ces deux événements un seul et même retournement: celui de l'être qui déserte sa patrie (le réel) et choisit l'espace immense (l'imaginaire). » (27)

Les embûches auxquelles s'achoppent les figures d'artistes et d'écrivains dans les oeuvres à l'étude sont donc comparables à celles qu'avait dû affronter Pierre Cadorai dans *La Montagne secrète*. Cependant, dans le présent chapitre, nous analyserons des métaphores de l'art et de l'artiste qui racontent la douleur et la détresse inhérentes à la vocation artistique. Avec ces personnages, Gabrielle Roy décrit la réalité tragique de l'écrivain, une réalité qui s'avère universelle et répandue, mais qui ne peut être représentée que sur le plan idéal des figures.

a) Christine

Le personnage de Christine s'impose dans l'oeuvre de Gabrielle Roy: elle est à la fois le personnage principal et la narratrice de *Rue Deschambault* (1955) et de *La Route d'Altamont*

(1966) et à ce titre, elle constitue, sans contredit, l'un des personnages les plus complexes de l'ensemble de l'oeuvre royenne. Plusieurs critiques ont suggéré que cette attachante et sympathique héroïne issue d'une grande famille canadienne-française habitant la rue Deschambault à Saint-Boniface, et vouée à une carrière d'écrivain dès l'enfance était nulle autre que l'image quelque peu romancée de Gabrielle Roy elle-même, à peine camouflée derrière les conventions du récit. Harvey (1993) indique que dans ces oeuvres « des détails de la vie réelle de l'auteure sont transformés en matière fictive. C'est un voyage en arrière, introspectif mais à la fois créateur, qui permet de transmuter le passé en même temps qu'il le raconte. » (20) Il y a assurément un bon nombre de ressemblances entre Roy et le personnage qu'elle a créé, mais puisque les romans mettant en scène Christine ne sont pas présentés explicitement comme étant autobiographiques, il faut prendre l'écrivain au pied de la lettre et analyser ces textes comme s'ils n'étaient ni plus ni moins que des « jeux de l'imagination ».

La complexité et le charme du personnage de Christine viennent du fait que nous faisons d'abord sa connaissance lorsqu'elle est une fillette âgée de six ans et que nous apprenons à mieux la connaître grâce à certains événements marquants de son enfance et de son adolescence sur lesquels une Christine narratrice d'un certain âge revient et agrmente de son expérience de la vie. Kasper (1996) postule que « Les souvenirs que Christine décide de mettre dans sa tapisserie reflètent [...] moins ce qu'elle était que ce qu'elle est devenue. Et elle est devenue un écrivain qui s'interroge sur les origines de son art, issu en partie de l'intensité de ses désirs. » (259) *La Route d'Altamont*, publié onze ans plus tard, revient sur l'enfance et l'adolescence de Christine et se termine lorsque celle-ci est vraisemblablement dans la vingtaine; nous la quittons donc

lorsqu'elle est une jeune femme sûre d'elle et de son avenir, mais surtout convaincue qu'elle doit quitter son milieu et les siens pour écrire.

Le premier épisode tragique et mémorable que doit traverser Christine est raconté dans « Petite misère », nouvelle où la narratrice révèle que tandis qu'elle était encore très jeune, son père Édouard s'est mis à la surnommer Petite misère.³⁴ La petite refuse pourtant d'assumer les implications de ce sobriquet détesté et prend rapidement la ferme résolution qu'elle ne souffrira pas comme elle a vu souffrir son père âgé et taciturne qui semble lui prédire un avenir marqué par la détresse et la douleur. Bien qu'il ne soit pas encore question du fait que Christine envisage une carrière d'écrivain, c'est comme si, aux yeux de la narratrice, son père avait eu l'intuition qu'il lui fallait protéger sa fille en faisant comprendre très tôt à celle-ci que la souffrance est fort répandue dans le monde.³⁵ De plus, Bessette (1968, 288), ne faisant pas la distinction entre Christine le personnage et Gabrielle Roy l'écrivain, celle-ci ayant créé celle-là, affirme qu'il « ne serai[t] pas du tout surpris que la vocation littéraire de Gabrielle Roy remonte à l'incident 'Petite Misère' » parce qu'il prétend « que Gabrielle Roy ait éprouvé un intense besoin de valoriser son moi » et qu'elle aurait choisi l'écriture afin de tenter de « justifier son existence par une réussite éclatante ». Il s'agit là d'une hypothèse tout à fait plausible si l'on substitue le nom de Christine à celui de Gabrielle Roy afin de ne pas brouiller la ligne divisant réalité et fiction. Si l'on se

³⁴ « Mon père, parce que j'étais frêle de santé, ou que lui-même alors âgé et malade avait trop de pitié pour la vie, mon père peu après que je vins au monde me baptisa: Petite Misère. Même quand il me donnait le nom avec douceur, en caressant mes cheveux, j'en étais irritée et malheureuse, comme d'une prédisposition à cause de lui à souffrir. » *Rue Deschambault*, p. 33

³⁵ « J'ai compris plus tard que craignant sans cesse pour nous le moindre et le pire des malheurs, il aurait voulu tôt nous mettre en garde contre une trop grande aspiration au bonheur. » *Rue Deschambault*, p. 33

limite donc à l'analyse de la nouvelle, il est fort possible que Christine ait justement ressenti le besoin de prouver, aux autres ainsi qu'à elle-même, qu'elle n'était pas à plaindre. Néanmoins, cette première expérience du malheur que fait Christine la mettra en garde vis-à-vis de la souffrance et de la détresse inhérentes à sa future carrière d'écrivain. À son insu, Christine a connu la même douleur que ressent l'artiste lorsqu'il chute au plus profond de sa solitude.

Lorsqu'elle est un peu plus âgée, Christine est envoyée à la campagne chez sa tante au cours de l'été pour prendre de l'air frais et se refaire une santé dans « Mon chapeau rose ». Cette nouvelle à première vue assez simple présente pourtant les « deux tendances ennemies » qu'avait signalées Le Grand (1965) entre lesquelles l'écrivain ou l'artiste se voit trop souvent partagé, déchiré. D'abord, la fillette s'ennuie énormément de sa famille et de son chez-soi.³⁶ Elle souhaite donc ardemment retrouver la sécurité et l'amour des siens. Elle se sent seule à la campagne entourée d'une tante trop pratique et trop sévère et de cousines qui ne partagent ni ne comprennent ses goûts d'aventure. La sécurité trop rigide offerte par le jardin clos de sa tante n'est donc pas ce à quoi aspire Christine parce que lorsqu'il devient « trop sécurisant, il risque d'étouffer l'individualité de l'enfant et son esprit d'aventure. Celui-ci se sentira alors à l'étroit et cherchera à s'évader d'un espace considéré désormais comme trop petit, un lieu scellé. » (Harvey 1993, 179-180) L'évasion de cette cour se présente à Christine comme étant sa seule échappatoire.³⁷ Notre héroïne est donc déjà aux prises dès la tendre enfance avec une question

³⁶ « Et je me mis à me lamenter doucement. Ce n'était pas uniquement parce que ma tante m'avait ôté mon chapeau. Tout à coup, je m'étais sentie triste d'être si loin de chez nous, chez ma tante que je ne connaissais pas beaucoup » *Rue Deschambault*, p. 44.

³⁷ « Descendue de l'escarpolette, je cherchai de tous côtés une sortie de ce jardin malingre. Ma tante avait attaché la barrière avec une grosse corde bien raide. Sans doute maman l'avait-elle avertie de mes goûts de vagabondage. » *Rue Deschambault*, p. 45

qui se posera à nouveau et plus intensément lorsqu'elle arrêtera son choix de carrière en faveur de l'écriture. D'une part, elle tient mordicus à se sentir en pleine sécurité, mais d'autre part, elle cesse de vouloir et de réclamer cette sécurité lorsque celle-ci s'avère trop restrictive. Christine apprend donc très tôt dans la vie que l'artiste vacille constamment entre ses goûts tout aussi ardents l'un que l'autre de liberté et de sécurité. Trouver le parfait équilibre ou le juste milieu entre les deux s'avère pourtant impossible; l'artiste est donc condamné à être éternellement insatisfait.

Au fur et à mesure que vieillit Christine, elle devient de moins en moins égocentrique et sa vision du monde s'étend pour désormais tenir compte des sentiments et des opinions de ses proches. Plus tard, Christine s'intéressera même au sort de l'ensemble de l'humanité. Hesse (1985), dans son analyse de *Rue Deschambault* et de *La Route d'Altamont* indique que « à mesure que l'attention passe de Christine à divers membres et parents de sa famille, ainsi qu'aux gens qui entrent dans sa vie à mesure que s'élargit son univers, la perspective personnelle de la narratrice s'enrichit de la participation d'autrui » (93). Il y a donc un échange qui s'établit entre la narratrice et les membres de son entourage, et cette réciprocité affectera tous ceux qui sont concernés. Par exemple, dans « Le vieillard et l'enfant », Christine se surprend à réfléchir à sa mère le jour de son excursion au lac Winnipeg avec monsieur Saint-Hilaire.³⁸ Bien sûr, aux yeux de sa fille, la mère n'a toujours pas une identité qui lui soit propre, c'est-à-dire qu'elle existe seulement dans la mesure où elle est la mère de Christine; elle représente une sécurité ardemment

³⁸ « Maman, maman, ai-je songé à elle, le coeur trop plein d'émotions, comme à mon seul secours en fin de compte. Car, tout d'un coup, ces grandes choses que j'avais aujourd'hui apprises me fatiguaient et me faisaient souhaiter de n'être plus qu'une petite enfant. Mais cela serait-il seulement encore possible? Il me semblait avoir dépassé aujourd'hui une frontière, une borne, être allée plus loin que je n'aurais dû. » *La Route d'Altamont*, p. 87

souhaitée par la petite qui a la nette impression, à la fin d'une magnifique journée, d'avoir pourtant perdu quelque chose à jamais. Ricard (1975) explique l'effet du lac sur Christine de la manière suivante: « Exempt de bornes temporelles ou spatiales, ce paysage évoque donc la dissolution des repères ordinaires de l'existence, et donne lieu à une expérience de rupture absolue, partant analogue à la mort, image hyperbolique de ce mouvement de désertion que constitue, pour une part, l'écriture. » (122-123) Christine ressemble donc à l'écrivain qui, parce qu'il s'acharne à découvrir les mystères de son être et de l'univers, quitte physiquement les siens pour comprendre et les quitte ensuite définitivement lorsqu'il se met à saisir des choses qui ne sont plus à leur portée. Or avec la connaissance et l'expérience vient la perte de l'innocence associée à l'enfance qu'il est ensuite impossible de récupérer; Christine a ainsi pris connaissance d'un autre lourd fardeau que l'artiste doit porter sur ses épaules. La vocation de l'artiste pousse celui-ci à s'isoler des siens afin qu'il puisse savoir et comprendre ce qui n'est assurément pas évident au premier abord. Certes, la connaissance est bonne et nécessaire, mais elle ne permet pas un retour à un état d'innocence heureuse. Celle-ci est donc irrécupérable, mais l'artiste s'entête pourtant à vouloir faire revivre aux autres ces précieux moments d'innocence qui caractérisent l'enfance.

C'est presque la même idée qui est développée dans « Le déménagement » sauf que les réflexions de Christine quant à la question de la perte de l'innocence iront encore plus loin. La « curiosité torturante »³⁹ de la fillette et l'attrait de l'inconnu sont plus forts qu'elle et elle réussit

³⁹ « J'étais si malheureuse d'être laissée en arrière que j'en gardais tout le jour le regret allié à une curiosité torturante. Que verraient-ils aujourd'hui? Où en étaient-ils à ce moment-ci? Qu'est-ce qui se présentait à leurs yeux de voyageurs? J'avais beau savoir qu'ils ne pouvaient aller somme toute qu'à des distances réduites, je m'imaginai ces deux-là voyant des choses que nul autre au monde ne voyait. » *La Route d'Altamont*, p. 97

difficilement à se maîtriser lorsqu'elle voit partir ses voisins, Monsieur Pichette et sa fille Florence, tous les samedis matins en charrette pour offrir leurs services de déménageurs. Christine ressemble alors à l'artiste qui suffoque dans le familial et qui éprouve très fortement l'envie de partir, mais il s'agit d'une envie qui prend progressivement l'allure d'un appel insistant qui ne lâche pas prise. Or ce rêve de voir du nouveau peut devenir si obsédant qu'il finit par tourmenter l'artiste et perdre complètement son côté attirant et séduisant; c'est d'ailleurs ce qui se produit dans le cas de Christine.⁴⁰ On ne peut rien contre ce commandement impitoyable; tout ce que peuvent faire l'artiste et Christine c'est d'y obéir, au risque d'en souffrir et de blesser profondément ceux qu'ils aiment et qu'ils se voient obligés de quitter. Il s'agit, selon Ricard (1975), du « refus de la sécurité et de la stabilité (représentées ici par la mère), et à la limite la récusation de la vie au profit d'un ailleurs merveilleux, certes, mais forcément périlleux et dissolvant, comme le montre d'ailleurs le désarroi qui finit par s'emparer de la déserteuse et la ramener vers sa mère » (121). Cette soif de l'inconnu est quasi impossible à étancher si bien que même lorsque l'artiste découvre « tout ce côté usé, terne et impitoyable de la vie », il est possible et probable que « plus que jamais [ce côté de la vie aille] gonfler [s]a frénésie d'évasion ».⁴¹ Ce qui semble alors importer coûte que coûte pour l'artiste et pour Christine c'est de voir quelque chose de nouveau, de différent du train-train quotidien; toutes les découvertes, à ce moment-là,

⁴⁰ « Maintenant le désir qui me poussait si fort, et jusqu'à la révolte, n'avait plus rien d'heureux, ni même de tentant, si j'ose dire. C'était bien plutôt comme un ordre. Une angoisse pesait sur mon coeur. » *La Route d'Altamont*, p. 101

⁴¹ *La Route d'Altamont*, p. 112.

sont fructueuses. Ce besoin pressant de l'artiste est surnommé une « maladie de famille »⁴² par la mère de Christine qui prend en pitié sa fille touchée par ce trait héréditaire.

En vieillissant, cette envie du départ se fait sentir de plus en plus fort chez Christine si bien qu'elle la caractérise comme étant « [s]on maître, [s]on tyrannique possesseur ».⁴³ C'est parce qu'elle ressent qu'elle ne peut plus passer sous silence cette voix suppliante qui résonne en elle et qui lui conseille vivement de partir vers l'inconnu et, sans que Christine le sache elle-même, de se propulser vers son avenir et vers sa carrière d'écrivain. Cependant, c'est tout comme si elle avait compris que « An important first step on this special road [which leads to understanding and self-knowledge] is accepting one's vulnerability, risking what one believes to be true and risking what one holds dearly. » (Brazeau 1972, 18) Christine tente néanmoins tant bien que mal de refouler cet appel impératif, mais cela ne sert à rien. Après avoir quitté les siens et après avoir eu un aperçu de l'inconnu, l'artiste ne peut plus reculer et doit se résigner à mener une vie solitaire pour créer. Dès lors, il perd cette précieuse liberté qu'est celle de vivre normalement dont jouissent les hommes qui ne se lancent pas à la découverte du monde et de soi-même. Le choix de carrière de Christine ne se fait donc pas sans qu'il y ait de graves conséquences à subir. Cependant, elle n'est pas dupe, et « elle sait surtout l'énorme sacrifice que

⁴² « Toi aussi tu aurais cette maladie de famille, ce mal du départ! Quelle fatalité! [...] Pauvre de toi, disait-elle. Qu'advientra-t-il de toi, pauvre, pauvre de toi! » *La Route d'Altamont*, pp. 112-113

⁴³ *La Route d'Altamont*, p. 143.

la vie exige de ceux qui aspirent à l'exprimer » (Gaulin 1977, 72). Bref, Christine cesse de vivre pour renaître à un autre genre de vie qui n'en est pas une et qui ne lui appartient pas.⁴⁴

Dans le cas de Christine, c'est le mal qu'elle fait à sa mère en lui annonçant son intention d'écrire qui constitue la répercussion la plus tragique de sa décision de devenir écrivain; ce choix devient la croix qu'il lui faut porter. Elle ne voudrait vraisemblablement pas être la source d'autant de peine causée à sa pauvre vieille mère à qui il ne reste plus que sa petite dernière encore auprès d'elle. Mais elle « veut avant tout éviter d'étouffer la voix de ses désirs, comme l'a fait sa mère, elle qui avait tant voulu étudier, voyager, même devenir musicienne » (Kasper 1996, 260). Christine espère donc pouvoir se racheter un jour auprès de sa mère en créant quelque chose dont cette dernière sera fière et qui lui fera comprendre les raisons du départ de sa fille. Elle craint pourtant que la vieille femme ne tienne pas le coup, qu'elle ne voie pas le jour que Christine attend impatiemment, mais qui semble prendre bien du temps à se pointer à l'horizon. C'est donc cela que l'artiste a de meilleur à offrir aux autres: son oeuvre. Faute de pouvoir ou de vouloir vivre auprès de sa mère, Christine souhaite vivement du moins réussir à écrire quelque chose qui puisse, en quelque sorte, réparer les effets de ce départ qui ressemble davantage à une trahison. La narratrice signale pourtant que le but qu'elle s'était fixé semblait toujours se dérober devant ses yeux.⁴⁵ À la poursuite de son oeuvre qui se trouvait toujours

⁴⁴ « Je suis devenue peu à peu une sorte de guetteuse des pensées et des êtres et cette passion pourtant sincère use l'insouciance qu'il faut pour vivre. » *La Route d'Altamont*, p. 144

⁴⁵ « Mais toujours, toujours, je n'en étais qu'au commencement. Ignorant encore qu'il n'en pourrait jamais être qu'ainsi dans cette voie que j'avais prise, je me hâtais, je me pressais; des années passèrent; je me hâtais, je me pensais toujours au bord de ce que je voulais devenir à ses yeux avant de lui revenir. » *La Route d'Altamont*, p. 156

devant elle, Christine ne s'aperçoit même pas que la santé de sa mère déperit rapidement.⁴⁶

Christine n'aura donc jamais eu l'occasion de réjouir ou de soulever sa mère du vivant de cette dernière par le biais de son art. Cependant, Bessette (1967) remarque que la mort de la mère due probablement au chagrin de celle-ci aurait ensuite « harcelé comme un remords » la fille [...] et que Gabrielle Roy [a] éprouvé le besoin de conjurer par l'art ce remords, c'est-à-dire de faire revivre dans ses oeuvres sa mère, de lui conférer ainsi un genre d'immortalité » (20).

b) Alicia

Le personnage d'Alicia entre en scène dans un seul et unique récit de l'ensemble de l'oeuvre royenne, soit la nouvelle de *Rue Deschambault* dans laquelle il tient le rôle éponyme. Puisqu'elle est la soeur aînée de Christine, plusieurs critiques ont cru qu'Alicia ne constituait que la transposition fictive de Clémence Roy, la soeur de l'écrivain, atteinte elle aussi de maladie mentale alors qu'elle était encore assez jeune. Il faudrait pourtant se méfier de la pertinence de telles affirmations ou spéculations et ne pas s'étendre sur les ressemblances entre la vie de Gabrielle Roy et celle de ses personnages. En effet, ce qui importe ici c'est que Gabrielle Roy ait pu évoquer avec tendresse et sympathie, et dans quelques pages seulement, le sort de l'artiste ou de l'écrivain qui est susceptible de se buter à une profonde solitude, celle-ci constituant un obstacle considérable, voire infranchissable pour celui dont le destin est de créer. Bref, s'il y a rapprochement à faire entre réalité et fiction, il s'agit plutôt de le faire entre le personnage d'Alicia et l'artiste, tous deux victimes de pressions sociales.

⁴⁶ « Ma mère déclina très vite. Sans doute mourut-elle de maladie, mais peut-être un peu aussi de chagrin comme en meurent au fond tant de gens. » *La Route d'Altamont*, p. 156

Christine aime bien sa soeur aînée qui couve la petite de soins maternels et qui participe volontiers à ses jeux d'enfant. Les deux filles jouent notamment dans un champ de maïs non loin de chez elles, où « entre les hauts rangs de maïs, [elles ont] longtemps pris plaisir, Alicia et [Christine], à [se] sentir comme enfermées, bien protégées, absolument cachées » et où elles étaient « comme dans une forteresse, bien défendues des autres par l'extrême flexibilité des tiges qui eussent, en craquant un peu plus fort, dénoncé une intrusion dans [leur] domaine ».⁴⁷ Les deux soeurs sont au comble du bonheur dans ce petit espace qui leur offre toute la sécurité dont elles ont besoin, mais dont elles peuvent sortir à leur gré.

Ce qui rend l'histoire d'Alicia tragique c'est le fait que cette pauvre fille souffrant de maladie mentale soit bientôt prise dans un petit espace clos d'où elle n'est pas libre de sortir à sa guise. En effet, lorsqu'elle se renferme sur elle-même, Alicia ferme la porte à tous ceux qui voudraient bien l'atteindre, autant à ceux qui lui veulent du bien qu'à ceux, s'il en est, qui voudraient lui faire du mal. Le petit espace qu'elle s'est créé à l'intérieur d'elle-même n'a plus rien du petit espace improvisé dans le champ de maïs où jouaient jadis les soeurs. Bien sûr, le petit espace est, dans le cas du champ de maïs, synonyme de sécurité et du fait de pouvoir s'aventurer au-delà de ses frontières pour pouvoir ensuite y revenir à son gré; voilà ce qui constitue la véritable liberté aux yeux de Christine.⁴⁸ Le Grand (1965) ajoute à cette définition de la liberté proposée par Christine en indiquant que « Ces aller et retour entre l'intérieur et l'extérieur, entre le petit et le grand espace, établissent les conditions même d'une liberté

⁴⁷ *Rue Deschambault*, p. 151.

⁴⁸ « La liberté, est-ce que ce ne serait pas de rester en un tout petit espace d'où l'on peut sortir si l'on veut? » *Rue Deschambault*, p. 154

nécessaire à la construction de soi et à la possession du monde. » (41) La vraie liberté serait donc de savoir que la sécurité est toujours à notre portée si on en ressent le besoin, mais que la possibilité d'explorer et de s'évader volontairement existe également; la liberté est donc synonyme de ce va-et-vient entre sécurité et découverte ou départ. Alicia, emprisonnée à la fois dans l'hôpital de soins psychiatriques et à l'intérieur d'elle-même ne peut donc pas espérer se trouver, c'est-à-dire qu'elle ne tentera plus d'apprendre à se connaître pour ensuite se forger une place bien à elle dans le monde. Elle devient victime d'une solitude envahissante et d'une sécurité étouffante desquelles elle n'a plus espoir de se libérer. Lorsque cette liberté idéale à laquelle aspire Christine n'est plus possible, comme dans le cas de sa soeur Alicia, « Le refuge se transforme en prison. La solitude et la sécurité portent alors toutes les marques de la mort. » (Le Grand 1965, 41) Le fait d'être emprisonnée et qu'il n'y ait aucune issue possible à cette incarcération ni dans le présent ni dans l'avenir est encore moins souhaitable que la mort.⁴⁹

L'artiste peut, lui aussi, tomber sous les griffes d'une solitude suffocante qui ressemble davantage à une prison qu'à une cachette secrète d'enfant dans un champ de maïs, si petite soit-elle. Tout comme l'artiste, Alicia souffre et, pis encore, elle fait souffrir autour d'elle, mais elle ne peut faire autrement car sa maladie et sa guérison échappent à sa volonté. Il ne fallait donc pas négliger le personnage d'Alicia même si sa présence est à peine ressentie dans l'oeuvre romanesque de Gabrielle Roy. Son importance nous est d'abord signalée en termes non

⁴⁹ « Et maman racontait comment Alicia avait été malade d'une fièvre qui l'avait pour ainsi dire consumée, ce que le docteur disait de pareilles maladies: ou on en mourait; ou alors ce qui s'ensuivait était pire que la mort... » *Rue Deschambault*, p. 149

équivoques par Christine au tout début de la nouvelle.⁵⁰ Grâce à cet épisode, Christine apprend, entre autres, à quel point le mensonge et l'hypocrisie sont probants dans le monde adulte; en voulant surmonter ces obstacles, elle doit se résoudre à pénétrer cet univers qui, en fin de compte, la dégoûte.⁵¹ Christine entrevoit le désespoir dans l'expression de sa soeur lorsqu'elle lui rend visite à l'hôpital psychiatrique avec sa mère. La petite représente en somme le dernier espoir de la famille de tirer Alicia de sa torpeur. La détresse qu'elle voit au fond des yeux de sa soeur se rapproche du désespoir de l'artiste; on a le sentiment d'avoir fait du mal aux autres, mais il est impossible de guérir cette plaie.⁵²

L'histoire d'Alicia s'achève sur une bien triste note. La pauvre fille s'éteint quelques mois après son internement, mais ce qu'il y a de plus tragique encore, c'est que Christine indique que sa soeur était déjà morte au monde depuis longtemps. C'est tout comme l'artiste qui, en s'imposant ou en se voyant imposer la solitude afin de réaliser son oeuvre, meurt en quelque sorte à la vie telle que la conçoit l'ensemble des hommes. Il ne peut vivre « normalement » s'il choisit de répondre à l'appel de sa vocation.

⁵⁰ « Il faut bien que je raconte aussi l'histoire d'Alicia; sans doute est-ce celle qui a le plus fortement marqué ma vie; mais comme il m'en coûte!... » *Rue Deschambault*, p. 145

⁵¹ « Ils (je veux dire les adultes) me protégeaient de la vérité. Ils me disaient qu'Alicia n'avait rien. Est-ce cela l'enfance: à force de mensonges, être tenue dans un monde à l'écart? Mais *ils* ne pouvaient pas m'empêcher de chercher; et de chercher seule, sans appui, me ramenait quand même dans leur monde à eux. » *Rue Deschambault*, p. 146

⁵² « Je n'avais jamais vu auparavant le désespoir, et pourtant je l'ai reconnu. C'était bien cela: un moment de lucidité, où l'on voit sa vie et le mal qu'on fait aux autres, tout leur malheur, mais il n'est plus possible d'y rien changer; il est trop tard; ou encore on n'était soi-même que l'instrument de la souffrance... on ne peut rien à tout cela... » *Rue Deschambault*, p. 156

c) Éveline

L'influence du personnage d'Éveline sur sa fille Christine est d'une importance inestimable si bien qu'une large place lui est réservée dans les romans dont sa petite dernière est la narratrice. Cette influence dépasse même les frontières de la relation symbiotique mère-enfant typique. En effet, Christine semble avoir attrapé la piqûre du voyage et celle de vouloir bien raconter de sa mère⁵³ en plus d'avoir compris, en observant cette dernière à tous les jours, qu'on ne peut se sacrifier pour sa maison, son mari et ses enfants et créer en même temps. Harvey (1993) signale que « Par son exemple, elle [Éveline] apprend à Christine que la femme se consacre à sa famille au détriment de sa propre personne; avec ses propos perspicaces, elle lui fait comprendre que l'inégalité et l'injustice qui pèsent sur la femme contribuent à son triste état. » (116) Selon la narratrice, il est impossible pour une femme de se réaliser ou d'atteindre son potentiel à l'intérieur du rôle restrictif d'épouse et de mère qui lui est traditionnellement réservé, rôle qui « est perçu par Christine non seulement comme ennemi de l'activité créatrice mais aussi comme hostile à la liberté personnelle » (112-113). Christine estime donc que sa seule échappatoire à cette situation peu favorable dans laquelle elle se jure de ne jamais se faire piéger, est de tout abandonner pour s'actualiser et pour créer. Éveline semble, à son insu, être à la source de cette résolution prise par sa fille de vouloir briser le cycle de la femme soumise à sa famille.

⁵³ « C'était pourtant sa faute si j'aimais mieux la fiction que les jours quotidiens. Elle m'avait enseigné le pouvoir des images, la merveille d'une chose révélée par un mot juste et tout l'amour que peut contenir une simple et belle phrase. » *Rue Deschambault*, p. 219

Éveline est donc représentée dans les romans de Gabrielle Roy comme étant une femme qui a dû refouler ses rêves et ses désirs, bref, qui a choisi de renoncer à une partie de la vie pour élever sa grande famille et ainsi se conformer aux normes prescrites par la société. Elle aurait bien pu suivre la même voie que celle sur laquelle a tout misé sa fille Christine, mais « Vivant dans l'ombre, refoulant son propre goût de liberté » (113), Éveline se résigne désormais à se consoler et à trouver son propre bonheur dans les réussites et les joies de ses enfants.⁵⁴

Bien qu'elle se sente parfois brimée par la vie, l'esprit d'Éveline ne s'est pas pour autant éteint.⁵⁵ Son talent de conteuse est sans égal aux yeux de sa fille; il lui permet d'accéder à ce qu'elle a encore de plus précieux: son imagination. Le passage du temps, les soucis financiers et les innombrables tracasseries quotidiens n'ont pas tout à fait réussi à avoir raison de son goût de liberté.⁵⁶ Christine remarque pourtant que le rêve et la réalité d'Éveline sont nettement en opposition l'un avec l'autre.⁵⁷ Pour que l'artiste s'affranchisse, il ne suffit pas qu'il rêve de

⁵⁴ « Et même ne commençait-elle pas à s'apercevoir que pour elle il était tard déjà pour assouvir ces désirs qui, non contentés, nous laissent pourtant comme imparfaits à nos yeux, dans leur traînée de regrets nostalgiques? Mais ainsi était-elle devenue extrêmement attentive à obtenir pour nous du moins ce qu'elle n'avait pas possédé de ce monde. » *La Route d'Altamont*, p. 58

⁵⁵ « À dire vrai, je m'étonnais que, vieille et parfois lasse, maman abritât encore des désirs qui me paraissaient être ceux de la jeunesse. Je me disais: ou l'on est jeune, et c'est le temps de s'élancer en avant pour connaître le monde; ou l'on est vieux, et c'est le temps de se reposer. » *La Route d'Altamont*, p. 123

⁵⁶ « Et, tout à coup, sur le pont maman me dit qu'elle aimerait pouvoir aller où elle voudrait, quand elle voudrait. Maman me dit qu'elle avait encore envie d'être libre; elle me dit que ce qui mourait en dernier lieu dans le coeur humain ce devait être le goût de la liberté que même la peine et les malheurs n'usaient pas en elle cette disposition pour la liberté... » *Rue Deschambault*, p. 89

⁵⁷ « Pour une femme qui tenait à la liberté, que de chaînes elle s'était faites! » *Rue Deschambault*, p. 97

liberté; il faut qu'il la choisisse, la vénère et en fasse sa priorité. Gagné (1973) rappelle d'ailleurs que « Le désir seul ne fait pas l'écrivain. Écriture et connaissance de soi exigent un long apprentissage » (175) ainsi qu'un engagement total de la part de l'artiste. Il est impossible de tout avoir, c'est-à-dire de vivre normalement à la manière des gens ordinaires et de pratiquer simultanément le métier d'artiste. À un moment donné, Éveline a probablement cru avec la naïveté propre à la jeunesse qu'elle pouvait tout avoir; plus tard, elle a dû se rendre compte qu'il était beaucoup plus facile de choisir le conformisme social plutôt que la révolte. Sa fille Christine, quant à elle, accepte tant bien que mal qu'elle ne peut pas tout avoir et qu'il lui faut choisir.⁵⁸ Il s'agit là d'une leçon bien difficile à apprendre mais elle est absolument nécessaire pour l'artiste.

Chose surprenante, Éveline semble pourtant assez bien comprendre les difficultés auxquelles fait face l'artiste, bien qu'elle n'ait pas, dans sa jeunesse, fait les choix nécessaires qui l'auraient conduite sur cette voie. Peut-être est-ce justement parce qu'elle savait le sacrifice qu'exige la vocation d'artiste qu'elle ne s'est pas engagée sur cette voie. Elle comprend notamment la plus grande difficulté de l'artiste, soit celle de vouloir simultanément la solitude pour créer et la solidarité avec les autres pour vivre.⁵⁹ Elle explique également à sa fille qu'une

⁵⁸ « Mais j'espérais encore que je pourrais tout avoir: et la vie chaude et vraie comme un abri – intolérable aussi parfois de vérité dure – et aussi le temps de capter son retentissement au fond de l'âme; le temps de marcher et le temps de m'arrêter pour comprendre; le temps de m'isoler un peu sur la route et puis de rattraper les autres, de les rejoindre » *Rue Deschambault*, p. 220.

⁵⁹ « N'est-ce pas se partager en deux, pour ainsi dire: un qui tâche de vivre, l'autre qui regarde, qui juge... » *Rue Deschambault*, p. 219

fois engagée dans ce métier, il n'est pas question de broncher ou de revenir sur ses pas.⁶⁰ Il faut donc se résigner à non seulement être seul mais aussi, selon Éveline, à être frappé d'ostracisme en quelque sorte par les autres qui ne consentent pas à s'engager sur la voie de la découverte de soi qui mène, en fin de compte, à la création.

Si Christine choisit le métier d'écrivain, et ce malgré les remontrances de sa mère, c'est sans doute justement à cause de cette dernière qui aurait transmis à sa fille certaines caractéristiques propres à l'artiste. Mais Éveline n'a pas fait le même choix que sa fille et elle a dû souffrir parce qu'elle a renoncé à son rêve de jeunesse de vouloir devenir « quelqu'un d'infiniment mieux »⁶¹ qu'elle-même. Voilà donc un autre paradoxe susceptible de tourmenter l'artiste: d'une part, si on répond à l'appel insistant de la vocation, on subit les conséquences tragiques associées à la solitude imposée à l'artiste comme l'apprendra Christine; d'autre part, si on refuse de s'engager pleinement dans l'art ou l'écriture lorsqu'il s'agit de sa vocation, la solitude et la tristesse ressenties seront tout autant, sinon davantage difficiles à supporter. Éveline n'a pas écouté l'appel intérieur qui la priait de devenir artiste et la vie qu'elle mène désormais comporte autant de difficultés, et peut-être plus encore pour une âme qui n'était pas destinée à être mère et épouse, que celle que sa fille Christine a choisie.

⁶⁰ « Et c'est un don bien étrange, continua maman, pas tout à fait humain. Je pense que les autres ne le pardonnent jamais. Ce don, c'est un peu comme une malchance qui éloigne les autres, qui nous sépare de presque tous... » *Rue Deschambault*, p. 219

⁶¹ *La Route d'Altamont*, p. 145.

d) Médéric

Médéric Eymard est l'élève dont se souvient la narratrice-institutrice dans la dernière nouvelle de *Ces enfants de ma vie*, nouvelle intitulée « De la truite dans l'eau glacée » et dans laquelle la narratrice relate sa première année d'enseignement dans un petit village éloigné de la ville. Le personnage de Médéric est tout près de franchir le seuil de l'adolescence lorsque sa jeune institutrice, elle-même ayant à peine atteint l'âge adulte, fait sa connaissance. C'est donc autour de ce thème de la fin de l'enfance ou de la perte de l'innocence que pivote la nouvelle entière.

Il fallait que l'institutrice de Médéric soit jeune elle aussi afin qu'elle puisse comprendre l'étape difficile que son élève traversait; il fallait aussi qu'elle soit juste assez âgée pour pouvoir juger la situation avec un certain recul. Elle n'aurait vraisemblablement pas saisi le fait que le garçon souffrait de ne plus être un enfant si elle n'avait pas eu à traverser cette étape pénible de la vie elle-même il n'y avait pas très longtemps. En effet, l'institutrice-narratrice

« n'est guère plus âgée que son élève; les deux se rencontrent ainsi à ce carrefour entre l'innocence de l'enfance et l'expérience de l'adulte. Entremêlée au discours sur les difficultés de Médéric, se fait donc entendre en sourdine la voix de Christine [la narratrice] qui revient sur le thème du paradis perdu de l'enfance. » (Harvey 1993, 85)

Au début de la nouvelle, l'institutrice-narratrice indique que malgré ses treize ans et la crainte qu'il inspire aux autres élèves de l'école, Médéric n'est qu'un enfant.⁶² Néanmoins, il donne les premiers signes « d'une solitude comme il ne peut y en avoir d'aussi profonde qu'aux

⁶² « Je me risquai à observer Médéric. Alors je vis bien qu'il n'était après tout qu'un enfant, la nuque fragile, le corps élancé, mais délicat. » *Ces enfants de ma vie*, p. 119

derniers jours presque de l'enfance ». ⁶³ Cette solitude est caractéristique du passage de l'enfance à l'âge adulte, mais elle se pointe dans toute circonstance où il y a acquisition de nouvelles connaissances et perte d'innocence.

La connaissance et l'expérience arrachent Médéric, en quelque sorte, à la vie réelle, ou du moins elles l'arrachent à tout ce qui pouvait lui être familier. Harvey (1993) rappelle cependant: « Que le passage du monde de l'innocence à celui de l'expérience soit pénible ou non, l'enfant se doit de le franchir. » (65) L'artiste subit les conséquences et ressent vivement les blessures qui accompagnent la perte de l'innocence desquelles, selon la narratrice « on ne guérissait peut-être jamais tout à fait ». ⁶⁴ En répondant à l'appel et en acceptant les conditions de sa vocation, l'artiste s'embarque dans une recherche périlleuse qui vise la connaissance de soi et la découverte de l'univers. Or, ce faisant, l'artiste ne fait que s'isoler des autres parce qu'il comprend ce qui n'est pas immédiatement à leur portée. Le trou de solitude qu'il s'est creusé finit par devenir de plus en plus profond. Bien sûr, la connaissance a aussi sa part d'avantages, en plus d'être à la fois inévitable et nécessaire à celui ou à celle qui espère fonctionner avec plus ou moins de succès dans la société. Pourtant, dans la mesure où la connaissance nous arrache à jamais à l'innocence et à la vulnérabilité qui caractérisent l'enfance, elle représente une autre difficulté que l'artiste doit assumer. ⁶⁵ Elle constitue une tragédie pour l'artiste en ce que contrairement à l'homme ordinaire, l'artiste se rend compte de ce qui est perdu éternellement lorsqu'on mord

⁶³ *Ces enfants de ma vie*, p. 120.

⁶⁴ *Ces enfants de ma vie*, p. 157.

⁶⁵ « ... je ne savais trop qui était à plaindre, ou lui, ou moi, ou tout être qui, en atteignant l'âge adulte, perd une part vive de son âme avec sa spontanéité en partie détruite. » *Ces enfants de ma vie*, p. 155

dans le fruit cueilli à l'arbre de la science. L'artiste tentera donc désespérément de retrouver un peu de cette jeunesse et de cette innocence pour les faire revivre à l'intérieur de son oeuvre.

C'est donc un moment de perfection perdu qu'on ose vouloir créer ou recréer dans son art; ce qui est le plus triste c'est qu'on ne se doutait même pas que l'enfance était une période privilégiée lorsqu'on était enfant.

À la lumière des expériences vécues par les figures d'artistes évoquées ci-haut, il est possible de cerner en quoi consiste la métaphore négative de la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy. D'abord, avec Christine, l'écrivain a démontré à quel point certaines leçons de la vie d'un artiste peuvent être extrêmement pénibles pour celui-ci. Christine a appris très jeune que la souffrance était une composante tout aussi importante et inévitable de la vie que le bonheur. Elle se rendra également compte que la sécurité réconfortante de la maison, de la famille et du milieu peut parfois trop se resserrer et donner l'impression à l'artiste qui a une grande soif de liberté qu'il est emprisonné par elle. Lorsqu'il constate que ce trop petit espace est sans issue, il doit passer à l'autre extrême et rompre absolument tous les liens qui l'empêchent ou qui lui défendent de voir du nouveau et de s'épanouir. Ce départ qui marque une rupture définitive entre l'artiste et les siens est perçue comme étant une trahison par les autres et comme étant inévitable aux yeux de l'artiste. Il lui faut partir pour créer, mais il ressent néanmoins vivement la douleur qu'il cause à ses proches et celle qu'il s'impose à lui-même parce qu'il doit désormais vivre seul et ne pourra sans doute ne plus jamais revenir auprès des hommes et être comme eux.

Quant à Alicia, elle constitue une figure de l'écrivain parce qu'elle vit profondément la solitude et, contrairement au champ de maïs où elle jouait avec sa benjamine Christine, cette solitude revêt les traits d'une prison de laquelle on n'a aucun espoir de s'échapper. C'est le manque de liberté d'Alicia qui lui fait ressentir le désespoir que sa soeur ne manque pas d'apercevoir dans ses yeux. Le cas d'Éveline est tout aussi triste puisque cette femme douée pour l'art de raconter a pris la décision très jeune de renoncer à son talent et ainsi à la vie pour mieux servir son époux et ses enfants, ce rôle étant mieux accepté par la société. Être artiste n'est pas un lot facile, mais l'être et ne pas répondre à l'appel de la vocation est assurément encore plus tragique. En ce qui a trait à Médéric, il est une figure de l'écrivain de l'oeuvre de Gabrielle Roy car il est une victime du destin. À l'aube de l'adolescence, ce garçon est conscient de sentir lui filer entre les doigts son innocence, sa vulnérabilité et tout ce qui faisait de l'enfance une époque privilégiée de l'existence humaine. Avec l'âge et la connaissance lui vient un sentiment de solitude et de tristesse car il se rend compte que le paradis de l'enfance est désormais perdu et irrécupérable.

CHAPITRE III

LES MÉTAPHORES POSITIVES DE L'ÉCRIVAIN ET DE L'ÉCRITURE

Il y a donc un bon nombre de métaphores négatives de l'art et de l'artiste dans l'oeuvre de Gabrielle Roy qui éclairent la conception de l'écriture et de l'écrivain de celle-ci; Pierre Cadorai n'est pas le seul personnage-artiste de l'oeuvre royenne qui ait souffert à cause du lot que lui réservait la vie. Néanmoins, l'expérience de Cadorai dans *La Montagne secrète* avait révélé que la création est composée à la fois d'un côté négatif et d'un côté positif, la solitude et la solidarité étant toutes deux également nécessaires à l'artiste et à la création artistique. Il n'y a pas seulement un côté noir et terne à la création selon la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy; en effet, la création est forcément paradoxale, c'est-à-dire, suivant la formule même de l'écrivain, qu'elle est, tout comme la vie, à la fois détresse et enchantement. On a beau vouloir la réconciliation entre ces deux pôles, le juste milieu est à peu près impossible à concrétiser; d'ailleurs, cette tension entre eux est ce qui permet à la création artistique d'exister. L'art peut donc, à ce moment-là, être défini comme étant « à la fois rupture et retour, une expérience de déréliction en même temps qu'une tentative de solidarité et un irrépressible besoin de communication » (Ricard 1975, 74). Dans le présent chapitre, il sera question de ce deuxième versant de la création artistique. Les métaphores positives de l'art et de l'artiste identifiées dans les textes qui constituent la veine autobiographique de l'oeuvre de Gabrielle Roy seront analysées afin de mettre en valeur le côté positif de la création tout en tenant compte de la dimension humaine de celle-ci. Nous verrons donc dans quelle mesure « Les histoires consolent, rejoignent les autres, vengent de la douleur, réconcilient avec la vie, arrachent à la pesante vie,

recommencent le monde, soustraient au monde, font rire. » (Cadioux 1989, 119) Gabrielle Roy elle-même savait, si l'on s'en tient au titre de son autobiographie et au passage suivant qui s'y trouve, que seul le bonheur que procurait la création artistique pouvait en contrebalancer la douleur: « Or cette peine que j'avais jugée un instant si grande, elle m'était enlevée parce que je retrouvais en moi l'élan, le plaisir de raconter. »⁶⁶

Dans le chapitre précédent, les figures de l'artiste et de l'écrivain étaient désemparées, découragées, et elles ressentaient et exprimaient surtout le besoin de tout abandonner, de couper tous les liens les rattachant au passé pour être seuls et pour créer. Dans le présent chapitre, nous verrons que l'artiste est également celui qui éprouve avec autant de force le besoin de rejoindre et d'être parmi les autres afin de communiquer avec eux. Socken (1976, 314) affirme que « Gabrielle Roy invests in her characters an inherent will to communicate with others » et que chez ses personnages, « The need for human communication seems almost a natural inclination. » La figure de l'artiste à l'étude dans le présent chapitre est, par conséquent, celui qui « part pour écrire, mais [qui] revient en écrivant » (Ricard 1975, 29). Après s'être vu obligé et avoir fait le choix d'abandonner et essentiellement de trahir les siens, et après avoir dû souffrir intensément de la solitude dans laquelle il s'est enlisé, l'écrivain revient sur son passé en le racontant pour justement retrouver ceux qu'il a quittés et trahis. Gagné (1973, 177) et Ricard (1975, 87) avait déjà noté que l'artiste est un créateur de liens, s'étant d'abord libéré de tous les liens qui l'ancraient à son passé. Il y a donc un genre de réconciliation, quoique partielle, avec les autres, avec soi-même et avec la vocation d'écrivain, « Car si elle est séparation, l'écriture est aussi réconciliation, retour en même temps que départ, et c'est probablement là ce qui la

⁶⁶ *La Détresse et l'Enchantement*, p. 407.

distingue le plus sûrement du mysticisme ou de la folie, en ce sens qu'elle compense sans cesse la solitude qui la fonde et vise à rejoindre le monde tout en l'ayant délaissé. » (Ricard 1975, 27)

L'artiste ne peut donc pas être satisfait d'une entente qui soit symbolique ou abstraite avec les hommes. Il accepte de se donner lui-même et de leur offrir son art. Il se mettra donc à parler en leur nom pour les venger, pour plaider leur cause ou tout simplement pour raconter leur histoire. L'art constitue alors un moyen efficace par lequel il est possible de venger et de racheter les hommes et soi-même, c'est-à-dire que l'artiste prête sa voix ou son art à ceux qui désirent justifier leur existence, tant à leurs propres yeux et qu'à ceux des autres. L'art est aussi apte à alléger le coeur ou l'âme des gens, cette expression exacte ayant été employée par Gabrielle Roy elle-même à quelques reprises dans son oeuvre, soit dans « Un jardin au bout du monde »⁶⁷ et « L'Alouette »⁶⁸. L'artiste fait de belles découvertes sur le chemin qui mène à la connaissance de soi et à la création artistique, et « [the] discoveries made by the artist are to be shared » puisque, grâce à ces échanges « the artist is one who offers hope to others » (Soken 1975, 346).

Un court extrait de l'autobiographie de Gabrielle Roy écrite en fin de carrière résume l'idée principale du présent chapitre: « Je pense aussi avoir été infiniment consolée par le sentiment que, toute solitaire que fût ma voie, il ne serait pas tout à fait impossible, à l'occasion, d'avoir quelqu'un avec qui faire au moins un bout de route. »⁶⁹ Il n'est donc pas nécessaire que l'artiste soit complètement seul; il est possible qu'il retrouve de temps à autre et dans certaines

⁶⁷ *Un jardin au bout du monde*, p. 143.

⁶⁸ *Ces enfants de ma vie*, p. 38.

⁶⁹ *La Détresse et l'Enchantement*, p. 416.

circonstances la compagnie des autres et ainsi qu'il réconcilie, dans une certaine mesure, ses besoins concomitants et tous deux pressants de solitude et de solidarité.

a) Christine

Christine est sans l'ombre d'un doute le seul personnage de l'oeuvre royenne, à l'exception de Pierre Cadorai, qui vit intensément les hauts et les bas de la création artistique. Ce personnage sympathique et sensible démontre plusieurs qualités et intérêts qui semblent la disposer très tôt à une carrière d'écrivain. Elle a la chance de grandir dans un milieu propice à son épanouissement personnel et qui encourage la découverte de son univers, où règne la sécurité et où elle a la certitude d'être aimée. Harvey (1993) remarque que « L'enfance de Christine est une époque privilégiée, marquée par le bonheur de se sentir aimée et entourée par les membres de sa famille. En effet, la grande maison de la rue Deschambault lui offre une ambiance chaleureuse et protectrice, voire à l'occasion un refuge. » (54) Grâce à « cet espace romanesque [où] règnent l'ordre et la stabilité, l'amour et l'amitié propices à la sécurité profonde » (54), Christine peut donner libre cours à la curiosité typique de l'enfant et ainsi explorer son monde en toute confiance. Ricard (1975) rappelle la façon dont Gabrielle Roy rendait compte du milieu qui l'avait vue naître et grandir:

« Dans toutes ses évocations, celle-ci insistera sur deux aspects également caractéristiques de son pays natal: l'intimité et l'ouverture; plus précisément, elle le représentera comme une sorte de jardin chaleureux et réconfortant, mais que l'immensité environne de toutes parts. Par son expérience, l'écrivain en viendra à voir ces deux principes opposés comme un tout complémentaire, dont l'équilibre lui semblera l'image même du bonheur. » (22)

Jeune, Christine a souffert d'une coqueluche et, pour ajouter à sa peine, on lui interdisait alors de se joindre aux jeux de ses compagnons. Cependant, installée dans un hamac qui lui était offert par son père, Christine se surprend à ne pas trop s'ennuyer de ses camarades et se plaire énormément à être seule.⁷⁰ À son insu, elle prend donc les premiers pas vers l'acceptation des exigences de sa vocation d'écrivain; seule pour la première fois, elle se rend compte que la solitude est loin d'être ce qu'il y a de pire au monde, et qu'elle a même sa large part de bienfaits. Christine embrasse déjà cette solitude à bras ouverts et elle devra continuer de le faire si elle désire mener à bien son évolution en tant qu'artiste.

Christine prend également conscience pour la première fois au cours de ce même épisode de son amour qu'elle ne perdra jamais « des retours en arrière pour tâcher de ressaisir ce qu'[elle] avai[t] tenu dans le hamac et sans le chercher ».⁷¹ Elle consent donc avec enthousiasme à s'embarquer sur ces voyages dans le passé dès un bas âge et qui l'obligeront, lorsqu'elle sera écrivain, de faire le bilan non seulement de la personne qu'elle avait été, mais aussi et surtout de celle qu'elle est devenue à partir de certains incidents de sa jeunesse sur lesquels elle a choisi de s'arrêter. Kasper (1996) ajoute que « Les souvenirs que Christine décide de mettre dans sa tapisserie reflètent donc moins ce qu'elle était que ce qu'elle est devenue. Et elle est devenue un écrivain qui s'interroge sur les origines de son art, issu en partie de l'intensité de ses désirs. »

(259)

⁷⁰ « Mais en moi-même, où je pouvais plonger à tout instant, si proches de moi qu'elles auraient pu rester invisibles, là étaient les pures merveilles! Comment ne sait-on pas plus tôt qu'on est soi-même son meilleur, son plus cher compagnon? Pourquoi tant craindre la solitude qui n'est qu'un tête-à-tête avec ce seul compagnon véritable? Est-ce que sans lui la vie ne serait pas un désert? » *Rue Deschambault*, p. 73

⁷¹ *Rue Deschambault*, p. 73.

Il faut pourtant attendre la nouvelle « La voix des étangs » pour que Christine annonce explicitement son désir d'écrire et pour que « La découverte de cette vocation met[te] en quelque sorte fin à la longue quête qui a caractérisé son enfance. Devenue jeune fille, Christine se lance résolument à l'assaut de la vie, et nous semble se diriger vers un bonheur qui, exigeant bien des sacrifices, n'en procure pas moins beaucoup de satisfaction. » (Gaulin 1977, 150) Cette envie ou cette décision de créer se manifeste chez Christine sous la forme d'un coup de foudre.⁷² Seule dans son grenier qui est le « lieu du secret et de la lumière, [et qui] demeure le sanctuaire des grandes rêveries qui orientent l'existence » (Gagné 1973, 109) et entraînée par le doux coassement lointain des grenouilles, Christine est toujours à l'épreuve des tourments de la création artistique. La narratrice définit cette première apparition du besoin d'écrire comme étant un « ordre baroque » mais « vague encore, bienfaisant, un peu triste aussi. »⁷³ Cependant, ce qui ressort surtout de cette description du premier appel de la vocation d'écrivain c'est le désir exprimé par Christine « de rejoindre les autres et d'appartenir au monde » (Ricard 1975, 101). Elle tient à demeurer solidaire des autres à n'importe quel prix et à ne pas sacrifier cette solidarité pour rien au monde. Christine estime, n'ayant toujours rien écrit, que l'art constitue un carrefour où peuvent se rassembler des gens de toutes conditions sociales. Elle veut se donner librement à l'art à condition que le lecteur accepte également de lui faire entièrement confiance; si elle accepte de se mettre entre leurs mains, elle veut qu'ils consentent aussi à se placer entre les siennes. Christine s'imagine que l'art est le meilleur moyen qui puisse exister pour rassembler

⁷² « J'écrirais. C'était comme un amour soudain qui, d'un coup, enchaîne un coeur; c'était vraiment un fait aussi simple, aussi naïf que l'amour. » *Rue Deschambault*, p. 218

⁷³ *Rue Deschambault*, p. 218.

les hommes; elle rêve donc à une entente parfaite entre l'artiste et les hommes grâce à l'oeuvre d'art.⁷⁴ Dans « Gagner ma vie... », autre nouvelle de *Rue Deschambault* où il est explicitement question de la vocation d'écrivain de Christine, la narratrice discute du besoin de communiquer de l'artiste. Elle concède que l'artiste ou l'écrivain est sans contredit voué à être seul toute sa vie, mais qu'il ne doit pas pour autant trop s'éloigner des hommes justement à cause de cette envie d'échanger avec eux qui ne disparaît jamais.⁷⁵

Plus tard, lorsque Christine est dans la vingtaine avancée et qu'elle se prépare pour son séjour en Europe dans « La Route d'Altamont », elle avoue être réticente vis-à-vis de ce départ de sa province natale qu'elle sait définitif. La narratrice convient cependant que « cette vulnérabilité extrême [lui] paraissait et [lui] paraît encore l'une des étapes les plus nécessaires à la connaissance de soi. »⁷⁶ L'artiste ne doit donc jamais perdre tout à fait cette innocence qui caractérise l'enfance car c'est justement cette volonté de se lancer à la poursuite d'un projet quelconque, aussi insensé soit-il, qui lui permet de mieux se connaître. C'est seulement lorsque l'artiste se connaît lui-même ou qu'il est sur la voie de se connaître qu'il acceptera également de tenter de mieux comprendre l'univers pour ensuite l'expliquer aux autres. L'artiste est donc celui qui possède « encore quelque chose qu'[il] ne [sait] pas avoir, mais, lorsqu'on l'a perdu,

⁷⁴ « J'avais été l'enfant qui lit en cachette de tous, et à présent je voulais être moi-même ce livre chéri, cette vie des pages entre les mains d'un être anonyme, femme, enfant, compagnon que je retiendrais à moi quelques heures. Y a-t-il possession qui vaille celle-ci? Y a-t-il silence plus amical, une entente plus parfaite? » *Rue Deschambault*, p. 218

⁷⁵ « Je jouais à l'artiste, ignorant encore que l'écrivain est l'être le plus indépendant – ou le plus solitaire! – et qu'il pourrait aussi bien écrire au désert, si toutefois dans le désert il éprouvait encore le besoin de communiquer avec ses semblables. » *Rue Deschambault*, p. 247

⁷⁶ *La Route d'Altamont*, p. 149.

toute sa vie on cherche à le retrouver! »⁷⁷ Christine, même lorsqu'elle est adulte, admet toujours l'importance de cette vulnérabilité et de cette innocence propres à l'enfance pour apprendre à se connaître. La connaissance, si elle l'a d'abord arrachée à la vie tranquille parmi les siens, lui permet ensuite de rejoindre les autres parce qu'elle permet de satisfaire son besoin de communication, même si ce n'est que par le biais de la création artistique.

b) La mère et la grand-mère de Christine

L'importance de la grand-mère et d'Éveline en tant que femmes créatrices dans le développement et l'épanouissement de Christine ainsi que dans l'oeuvre de Gabrielle Roy a déjà été étudiée par un bon nombre de critiques dont notamment Harvey (1993, 1990), Kasper (1996), Lewis (1985, 1984), Pascal (1980, 1979) et Saint-Martin (1996) qui ont adopté une approche féministe pour aborder la question de la femme créatrice dans l'oeuvre royenne. C'est grâce à Éveline et à la mère de celle-ci que Christine s'est engagée sur la voie de la création artistique. Il est vrai que ni l'une ni l'autre de ces femmes n'ait fait le même choix de carrière que Christine, mais ayant observé toute sa vie les deux femmes, la narratrice peut maintenant constater deux choses. D'une part, qu'elle n'était pas faite pour être comme elles mère et épouse, ce rôle étant accaparant, peu apprécié, peu valorisé et exigeant des sacrifices que Christine ne consentait pas à faire. D'autre part, sa mère et sa grand-mère, étant toutes les deux des artistes douées, charmaient, séduisaient, captivaient la fille lorsqu'elles avaient recours à leur imagination pour créer. C'est durant ces moments exaltants qu'elles avaient l'air le plus heureux, le plus comblé; bref, elles donnaient une image de la femme tellement puissante et attirante que la fille a décidé

⁷⁷ *Rue Deschambault*, p. 93.

de tout miser sur la création. Éveline et la grand-mère sont représentées dans l'oeuvre de Gabrielle Roy comme étant autant douées pour l'art et la création artistique que l'est Christine; la seule différence entre celle-ci et les deux autres femmes est que Christine a fait un choix de carrière qui soit davantage conforme à ses aspirations personnelles tout en allant consciemment à l'encontre des attentes sociales auxquelles sa mère et sa grand-mère se sont pliées.

Nous faisons connaissance de la grand-mère lorsque Christine est envoyée passer ses vacances d'été chez elle. La fillette se meurt d'ennui chez son aïeule « plutôt terrifiante [...] tant elle est passionnée d'ordre, de propreté et de discipline » (Harvey 1993, 110). Cette dernière décide donc de fabriquer une poupée pour distraire Christine. Et pourtant, il semblerait que la grand-mère bénéficie autant sinon plus que la fillette de ce projet qui prenait rapidement de l'ampleur à mesure qu'il progressait. La poupée terminée enchante la fillette mais c'est le processus même de la création artistique, « cette activité quasi-divine dont mémère se montre capable » (111), et le plaisir qu'en tirait sa grand-mère redevenue parfaitement lucide qui l'étonnent et la réjouissent le plus. Elle se met désormais à vénérer sa grand-mère qui lui avait jadis semblé sévère et dépourvue d'imagination.⁷⁸ Et lorsque Christine, ne pouvant plus contenir son émerveillement ou son trop plein d'émotion devant le talent de sa grand-mère, lui crie: « Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi, tu sais faire tout de rien »,⁷⁹ c'est parce qu'elle a devant les yeux une femme qui crée et qu'elle a désormais une image positive et attirante de la femme. Lewis (1985) explique que « Dans ce miroir de la grand-mère-Dieu, la petite-fille peut

⁷⁸ « Je devenais humble, très humble devant elle, devant la majesté de son cerveau, l'ingéniosité de ses mains, cette espèce de solitude hautaine et indéchiffrable de qui est occupé à créer. » *La Route d'Altamont*, p. 17

⁷⁹ *La Route d'Altamont*, p. 19.

voir [...] le reflet d'une déesse humaine qui est à la fois sage et protectrice. C'est l'image positive de la femme puissante et maternelle, qui revalorisera chez Christine l'image de la femme créatrice et restera longtemps dans son esprit » (170). Christine prend connaissance d'une alternative combien plus séduisante pour elle que le rôle traditionnel de mère et d'épouse qui ne semble rien offrir de positif à quiconque l'adopte tandis que « l'activité créatrice semblerait procurer à soi et aux autres de grandes joies » (Harvey 1993, 118). Suite à cette découverte, « la transformation des êtres et du monde par l'intermédiaire de l'imagination et du discours devient le but de Christine » (Harvey 1993, 118). Christine pourra chercher le bonheur ailleurs qu'à l'intérieur de la sphère familiale car elle croit l'avoir aperçu sur le visage de sa grand-mère occupée à créer son chef-d'oeuvre.

Si Éveline, quant à elle, a hérité de son goût du voyage de son père, elle a sans doute hérité ses talents artistiques de sa mère. Ce n'est pas dans la couture qu'Éveline fera sa marque, mais plutôt en tant que conteuse de récits. Elle a renoncé à consacrer sa vie à l'art, mais le véritable artiste ne peut pas entièrement nier et refouler ses talents. Cela ne vaut pas la peine de faire la sourde oreille car ils feront tôt ou tard surface. Éveline a donc choisi, tout comme sa mère avant elle, de se marier et d'élever une famille, mais grâce à son imagination, elle peut supporter le lourd sacrifice de sa personne et de son talent auquel elle avait consenti. Elle a véritablement le don car non seulement elle encourage sa fille, à son insu à se diriger vers une carrière d'écrivain,⁸⁰ mais encore elle réussit, grâce à ses récits et à sa façon de les raconter, à se

⁸⁰ « C'est de ces soirées se déroulant comme des concours de chants et d'histoires que date sans doute le désir, qui ne m'a jamais quittée depuis, d'apprendre à bien raconter, tant je pense avoir saisi dès alors le poignant et miraculeux pouvoir de ce don. Maman, il est vrai, m'en avait toujours donné l'exemple, mais jamais comme en ces temps de puissante stimulation où le passé revivait en elle avec une force particulière » *La Route d'Altamont*, p. 132.

sortir de situations fort gênantes. C'est notamment le cas du retour de sa fugue faite avec Christine au Québec lorsqu'elle parvient à se faire pardonner son voyage par son mari qui le lui avait pourtant défendu. Éveline réussit à rétablir la paix, même après avoir ouvertement enfreint aux normes et aux limites à l'intérieur desquelles la femme est censée se satisfaire. Harvey (1993) ne manque pas de souligner le fait que l'image qu'elle projette de « La femme-mère subjuguée, transformée par l'activité créatrice en puissante femme-conteuse: voilà une image séduisante, apte à exercer sur la jeune fille une fascination irrésistible. » (118) Pascal (1979) signale qu'« À la mère de famille décrite comme culpabilisée par son départ s'est substitué un personnage mythique, celui de la conteuse qui par la puissance de son imagination et les séductions de son talent transcende sa personne et les circonstances. » (148)

Christine est néanmoins le plus profondément touchée par le récit dont ne se lasse jamais de raconter sa mère et qui rend compte de l'arrivée des grands-parents de Christine et de leurs enfants dans l'Ouest canadien. Ce qui étonne le plus la fille en ce qui concerne le récit de sa mère est que celle-ci se permette de le modifier légèrement à chaque fois qu'elle le raconte.⁸¹ La réaction d'Éveline face aux inquiétudes de Christine en ce qui a trait aux détails changeants surprend cette dernière, mais il s'agit là néanmoins d'une importante leçon que doit apprendre l'artiste. Grâce à sa mère, Christine apprend que « Le souvenir est toujours en quelque sorte sélection, donc forcément interprétation et création » (Kasper 1996, 258). Éveline permet à sa

⁸¹ « Ce vieux thème de l'arrivée des grands-parents dans l'Ouest, ç'avait donc été pour ma mère une sorte de canevas où elle avait travaillé toute sa vie comme on travaille à une tapisserie, nouant des fils, illustrant tel destin. En sorte que l'histoire varia, grandit et se compliqua à mesure que la conteuse prenait de l'âge et du recul. Maintenant, quand ma mère la racontait encore, je reconnaissais à peine la belle histoire de jadis qui avait enchanté mon enfance; les personnages étaient les mêmes, la route était la même, et cependant plus rien n'était comme autrefois. » *La Route d'Altamont*, p. 133

filles d'arriver à la conclusion que l'oeuvre d'art n'est que le reflet de son créateur qui est un être humain. L'art est donc contraint à subir les mêmes influences que son créateur.

La fonction de l'art et le rôle de l'artiste, Christine les a appris de sa grand-mère et de sa mère qui n'ont pourtant pas renoncé au mariage et aux enfants pour pratiquer leur art comme accepte volontiers de le faire Christine. Tout comme le faisait Éveline en racontant le récit de l'arrivée de sa famille dans l'Ouest, Christine aussi doit, par le biais de son art, immortaliser ceux et celles qui l'ont précédée et ainsi rendre hommage à ces deux femmes qui lui ont donné la piqure de la création artistique. L'art sert donc à donner une voix à ceux qui ne peuvent plus ou qui n'ont jamais pu s'exprimer. En créant, Christine « prolonge, tout en les amplifiant, certaines caractéristiques de sa mère et de sa grand-mère. Loin d'être exclusivement source de conflits, sa décision est preuve de solidarité entre mère et fille pendant trois générations » (Harvey 1990, 309). L'art et la vie ne sont donc que le jeu de la rencontre entre les générations.⁸²

c) Gustave

Le personnage de Gustave, ce vagabond qui se présente sur le seuil de la famille Trudeau, et que Ricard (1975) qualifie de « frère spirituel de l'écrivain » (35) a beau passer quasi inaperçu dans l'ensemble de l'oeuvre de Gabrielle Roy, surtout à côté de personnages imposants comme Christine et Éveline, le message véhiculé par la nouvelle « Un vagabond frappe à notre porte » ne peut pas pour autant être négligé à cause de sa valeur et sa portée humaines. C'est peut-être dans

⁸² « 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. C'est extrêmement singulier. Chaque jour, à présent, en vivant ma vie c'est comme si je lui donnais une voix pour s'exprimer. [...] On se rencontre, fit-elle, on finit toujours par se rencontrer, mais si tard! » *La Route d'Altamont*, p. 139

cette nouvelle où l'écrivain, plus que dans tout autre ouvrage qu'elle a signé, insiste sur le fait que l'artiste doit travailler diligemment pour le bien de l'ensemble de la collectivité, elle-même ayant avoué à Gérard Bessette lors d'une entrevue qu'elle a « été portée de bonne heure, en tout cas, à [s]'intéresser à ce qui touche le plus grand nombre possible d'êtres humains » (1968, 308).

Le personnage de Gustave survient à l'improviste chez Ghislaine, la narratrice de la nouvelle, en annonçant qu'il est un cousin du père de celle-ci ayant quitté son Québec natal pour atteindre les lointaines plaines de l'Ouest canadien. Toute la famille Trudeau est plus ou moins sceptique au départ quant à la véritable identité de cet homme qui affirme être un cousin perdu de vue depuis fort longtemps, mais l'étranger réussit presque immédiatement à les convaincre et à les apprivoiser à peu près tous, sauf Albertine, la mère de Ghislaine. Cette dernière, bien que peu convaincue, se retient tant bien que mal afin de ne pas formuler ses réserves relativement à Gustave à voix haute et ainsi déplaire à son mari qui s'est lié d'amitié avec cet homme qu'il a accepté à bras ouverts comme étant son cousin.

Si Gustave réussit à mettre de son côté presque tous les membres de la famille c'est parce qu'il charme et enchante ses auditeurs par ses récits qu'il raconte avec une adresse remarquable, et ce faisant, il arrache ses cousins à la monotonie du quotidien. En donnant le strict minimum de détails, en s'en tenant surtout aux généralités, en permettant à Arthur, à son insu bien sûr, de combler les lacunes du récit, il les convainc de la véracité de son identité. Gustave donne l'impression du moins, faute de l'être véritablement, de parler en pleine connaissance de cause. Il les séduit et les trompe tous, mais surtout Arthur qui, ayant quitté sa famille et sa province natale tandis qu'il était encore assez jeune, a l'impression de retrouver les lieux et les gens de son enfance qu'il avait abandonnés et qu'il croyait ne plus retrouver ou revoir sous un bon œil. Les

récits de Gustave sont alors le médium du « rêve servant de trait d'union entre le présent et le passé » (Gagné 1973, 140). Brochu (1989) indique d'ailleurs que « L'écrivain, le conteur, l'artiste sont ceux par qui Dieu, ou l'art, ou le rêve, vient aux hommes. » (417) Gustave est donc appelé à jouer un rôle d'intermédiaire. De plus, Gustave « joue sur une corde sensible, le mal du pays, en ces plaines de l'Ouest où la nostalgie du Québec natal est restée très vivace » (415) Avec le recul qui vient seul avec le passage du temps, et par l'entremise des récits de Gustave, Arthur semble même se réconcilier avec le passé et « une famille quittée parce qu'elle ne comportait rien d'attirant et qui maintenant se met à revivre sous des traits plus positifs » (415). Gustave ne vise donc pas à décevoir pour ensuite profiter de ces gens; en effet, sa duperie a un but noble puisque grâce à elle, non seulement il ne veut pas prendre de sa nouvelle famille, mais encore il cherche à leur offrir quelque chose d'infiniment précieux.

Les histoires de Gustave n'ont donc pas pour unique but de faire revivre le passé d'Arthur, ni même de divertir les cousins de fortune de l'Ouest. Elles sont imbues de sympathie et d'égards pour tous les hommes « Car [Gustave] ne blâmait ni ne jugeait personne. Presque tous les êtres trouvaient grâce devant lui. »⁸³ Même la mère de Ghislaine bronchera devant le vagabond à cause de son message de fraternité et elle fera preuve d'indulgence parce que « c'était surtout la grande piété du monde qu'il avait vue et reconnue »⁸⁴ et sur laquelle il mettait l'accent dans ses récits.

Gustave ne s'attarde pourtant pas chez les Trudeau, l'appel de la route étant irrésistible et irrépressible pour le vagabond qui n'a pas l'habitude de s'éterniser trop longtemps en un seul

⁸³ *Un jardin au bout du monde*, p. 29.

⁸⁴ *Un jardin au bout du monde*, p. 32.

endroit; pourtant, contrairement aux autres vagabonds qui ne font qu'errer sans but précis, Gustave a une mission qu'il doit accomplir auprès d'autant de gens que possible. On reçoit de ses nouvelles pendant quelque temps encore, puis on le perd de nouveau de vue. Pourtant, impossible d'oublier tout à fait un être qui offre des cadeaux aussi précieux que l'intérêt pour la famille et des récits qui arrachent à la monotonie de la plaine.⁸⁵

Gustave constitue alors un des meilleurs exemples de l'ensemble de l'oeuvre de Gabrielle Roy d'une figure d'écrivain qui, par le biais de son art, sache réjouir, soulever et rassembler les gens. Voilà la raison pour laquelle lorsque Gustave sera dénoncé par la police:

« la mère se portera au secours du vagabond, allant même jusqu'à contester l'imposture. C'est qu'elle aura reconnu en lui, par delà ses pauvres subterfuges, un membre méritant de la grande famille humaine, laquelle est plus importante que la famille selon le sang qui est bafouée ici, et qu'elle lui aura pardonné en raison de la joie que véhicule son mensonge de pique-assiette, mais aussi et surtout de ce mensonge supérieur qu'est le **récit**. Le vagabond est l'homme des récits, celui qui raconte à chacun ses origines et qui le met en relation avec la famille universelle. » (Brochu 1989, 415)

Il semblerait donc que « la mère attache en fin de compte une plus grande importance au fait de croire à quelque chose, que ce soit vrai ou faux, qu'à la vérité elle-même » (Hesse 1985, 130). À ce titre, Gustave constitue une imposante figure de l'écrivain de l'oeuvre royenne car s'il est « imposteur dans son rôle de cousin, Gustave apporte une vérité d'ordre supérieur dans son rôle de conteur » (Brochu 1989, 417). Il donne aux autres l'important sentiment d'appartenir à une grande famille unie, l'impression qu'on n'est jamais seul au monde. De plus, les oeuvres

⁸⁵ « Nous l'aurions peut-être oublié s'il n'avait, en venant naguère chez nous, réveillé cette chose singulière: l'intérêt pour la famille [...] Et surtout s'il n'avait laissé dans notre maison le souvenir de tant d'endroits, de choses, de personnages, qui continuaient à nous relancer au long des veillées quand l'ennui rôde et que pour nous en distraire nous accueillons le rêve. » *Un jardin au bout du monde*, p. 38

d'art de l'artiste ou de l'écrivain, « comme les histoires de famille que raconte Gustave, ont pour effet de juguler la solitude et de redonner aux isolés le sentiment de leur appartenance au monde et à la communauté » (Ricard 1975, 35).

d) Les Doukhobors

Gabrielle Roy consacre une nouvelle entière aux Doukhobors dans *Un jardin au bout du monde*, soit la courte nouvelle intitulée « La vallée Houdou ». Ces colons récemment établis dans l'Ouest canadien éprouvent bien du mal à se faire et à s'adapter à leur nouveau pays d'adoption. Installés sur la vaste plaine, ils souffrent de solitude et du mal du pays, ayant vite oublié les persécutions qui les avaient d'abord incités à quitter leur pays d'origine.⁸⁶ Décrits comme étant « Étranges [...], doux, rêveurs, à moitié présents seulement en ce monde »,⁸⁷ les Doukhobors endurent avec beaucoup de peine la réalité écrasante à laquelle ils doivent pourtant faire face tous les jours. Ayant quitté leur pays d'origine dans l'espoir de s'établir là où les conditions de vie étaient plus favorables, ils sont déçus lorsque leur nouveau milieu géographique ne correspond pas à leur image de l'idéal, du paradis terrestre. Ils ressemblent donc à l'artiste car comme eux, celui-ci, ne se plaisant guère dans le monde réel dans lequel il est appelé à vivre, accepte volontiers de s'en évader pour se mettre à rêver d'un monde meilleur, qui est davantage conforme à son image de l'absolu. Ces nouveaux arrivés au Canada veulent

⁸⁶ « Alors le doux pays laissé en arrière, le pays d'acacias, de citronniers et d'herbe tendre, revivait sous leurs paupières closes. Car un malheur en chasse un autre et, à présent, ayant oublié les persécutions qui les avaient contraints à quitter le sol natal, leur cœur n'en gardait plus que des images attendrissantes. Ah, le mal du pays! » *Un jardin au bout du monde*, p. 106

⁸⁷ *Un jardin au bout du monde*, p. 104.

également se rapprocher de quelque chose qui ressemble davantage à leur rêve, quitte à devoir délaissier définitivement la réalité accablante pour se tourner vers l'illusion et agréer celle-ci comme étant vraie.

Même leurs voisins installés comme eux sur la plaine canadienne depuis peu de temps les plaignent car ils les voient refuser de s'adapter à leur milieu et se disent que la plaine « en avait entendu d'autres soupirs, vu d'autres regrets, la plaine des exils et des nostalgies, mais elle finissait toujours par mettre les gens à la raison. D'autres, bien d'autres, y avaient passé. Les Doukhobors aussi devaient s'y soumettre. »⁸⁸ Pourtant ce refus ou ce manque de volonté ne découle pas du fait que les Doukhobors soient paresseux ou lâches; au contraire, ils sont prêts à travailler très fort pour améliorer leur sort. Le problème est qu'ils se sentent démunis et désespérés parce que seuls,⁸⁹ entourés d'un silence perpétuel qui effraie et qui répugne même les plus forts. Il n'est donc pas question pour eux de se résoudre à ce silence et à cette solitude parce qu'ils leur sont insupportables; de plus, cette plaine nue n'a rien des attraits de leur pays pour lesquels ils ressentent une vive nostalgie. Leur véritable nature surgit néanmoins lorsque les envoyés des Doukhobors dont la tâche est de trouver un lieu propice où s'installer en permanence arrêtent leur choix sur un endroit au beau milieu de la plaine où ils s'imaginent apercevoir une

⁸⁸ *Un jardin au bout du monde*, p. 105.

⁸⁹ « Des pays où nous serons tous unis, si chacun n'y met du sien, ça ne se trouve pas. Notre petit père Verigin a promis un pays où on nous laisserait vivre en paix selon notre idéal de non-violence et de liberté de conscience. Il ne nous a pas promis l'herbe toute fauchée, la maison prête, le pain sur la table. Êtes-vous devenus fous à la fin! » *Un jardin au bout du monde*, p. 108

montagne et une rivière magnifiques.⁹⁰ Bien sûr, ils savent que le paysage paradisiaque qu'ils ont devant les yeux est surtout le fruit de leur vive imagination agrémentée de leur désir irrésistible de retrouver à n'importe quel prix « le doux pays laissé en arrière ».⁹¹ Ils le retrouvent donc, mais en rêve seulement; ils attachent plus d'importance à l'illusion qu'à la réalité et c'est précisément ce qui fait d'eux des figures de l'artiste de l'oeuvre royenne. L'artiste n'est pas comme le commun des mortels et ne le sera jamais. Il ne peut donc pas se plaire à vivre normalement à l'intérieur des stricts confins du réel. Le paysage par lequel sont séduits les Doukhobors n'est qu'une illusion mais ils le croient plus vrai que la réalité, et voilà tout ce qui peut bien compter à leurs yeux. Et la réalité que crée l'artiste, celle qui satisfait ses moindres désirs est un rêve bien particulier car « le rêve, dans son interprétation la plus large, joue ici un rôle primordial. Pour l'artiste, cela signifie parfois que le monde qu'il crée est plus réel, plus vrai que la réalité elle-même. » (Hesse 1985, 130) Tout comme les Doukhobors, les artistes lorsqu'ils entrevoient un rêve combien plus merveilleux encore que la réalité deviennent « Inaccessibles [...] à tout appel de la raison, exilés dans leur exaltation, assurés d'être les seuls à comprendre le mystère du monde »⁹² et n'hésitent pas à chérir ce rêve, même s'ils doivent payer le prix d'être incompris parce qu'ils sont les seuls à voir le rêve. Faut de pouvoir s'adapter à leur nouveau milieu, les Doukhobors apprivoisent ce milieu et leur réalité afin que ceux-ci correspondent davantage à leurs aspirations, leurs espérances, leurs rêves et leur notion de l'idéal.

⁹⁰ « Ils savent, ou à peu près, rapporta l'interprète, que la montagne et la rivière ne sont qu'illusion, mais ils disent: peu importe, puisque nous le voyons. » *Un jardin au bout du monde*, p. 112

⁹¹ *Un jardin au bout du monde*, p. 106.

⁹² *Un jardin au bout du monde*, p. 112.

e) Martha

Martha Yaramko est le personnage principal de la nouvelle *Un jardin au bout du monde*; cette femme patiente, douée et dévouée voit minutieusement à l'entretien de son jardin qui se situe justement au bout du monde, ce magnifique jardin qui attire l'oeil et enchante la narratrice tandis qu'elle se sent abattue par la vie et qu'elle se pose une foule de questions relativement à son métier d'écrivain.⁹³ Bien sûr, tout n'est pas gai dans cette nouvelle qui raconte la solitude et l'absence de communication entre les personnages, la maladie et la mort prochaine de Martha, mais en se limitant aux rôles respectifs joués par Martha et par son jardin, cette analyse tentera de mettre en lumière certains pouvoirs bénéfiques de l'artiste et les bienfaits possibles de l'oeuvre d'art.

La narratrice est tirée de sa torpeur tandis qu'elle se promène sans but précis sur une route choisie au hasard « au plus creux de la désolation et la sécheresse » grâce à « ces fleurs éclatantes »⁹⁴ qu'elle aperçoit alors qu'elle est au coeur de sa réflexion sur le rôle de l'art et de l'artiste. En se proposant de raconter l'histoire de Martha,⁹⁵ la narratrice trouvera, à son insu, des réponses aux questions qui la préoccupaient au moment même où elle a aperçu le jardin de la vieille femme de sa voiture. Voici donc l'image de l'artiste et de l'oeuvre d'art calquée sur

⁹³ « Ainsi, un jour que m'amenait sur cette route une étrange curiosité – mais plutôt une tristesse de l'esprit, ce goût qui assez souvent m'a prise de découvrir et de partager la plus totale solitude – j'ai vu devant moi, sous le ciel énorme, contre le vent hostile et parmi les herbes hautes, ce petit jardin qui débordait de fleurs. » *Un jardin au bout du monde*, p. 118

⁹⁴ *Un jardin au bout du monde*, p. 119.

⁹⁵ « Et parfois encore quand renaît en ma mémoire la vision de ce petit jardin aux confins du monde habité, il m'arrive de penser: Ce fut un rêve, pas autre chose! Mais alors reviennent en mon esprit le visage, le sourire, le souvenir de Martha. [...] Voici donc son histoire telle que, petit à petit, j'appris à la connaître. » *Un jardin au bout du monde*, p. 119

Martha et son jardin, telle que dépeinte par une narratrice qui se dit elle-même écrivain dès le début de la nouvelle.

Ayant travaillé très fort toute sa vie, d'autant plus qu'il lui avait fallu tout recommencer en arrivant au Canada après avoir quitté la Pologne avec son mari et ses enfants, une Martha désormais vieillissante s'adonne avec amour et zèle à embellir son petit coin de pays avec son jardin de fleurs. Il semble que cela soit typique de « la femme âgée, mère abandonnée de ses enfants, libérée enfin du fardeau de l'espèce et du quotidien, [qui] réintègre ses pleins pouvoirs créateurs » (Saint-Martin 1996, 515), tout comme Éveline et la grand-mère de Christine. Jeune, la femme artiste ne peut pas se permettre de se donner complètement à son art, étant occupée et préoccupée par ses rôles de mère et d'épouse. Lorsqu'elle est âgée, la femme aura la chance d'être libérée de plusieurs responsabilités conjugales et maternelles et elle peut enfin se permettre de se tourner vers la création artistique.

Tout comme la narratrice, Martha se pose d'importantes questions ayant trait à la vie. Au cours de sa réflexion, elle se souvient d'un passant se promenant sur le chemin menant jusque chez elle ayant descendu de sa voiture à la vue des fleurs de Martha pour s'en approcher.⁹⁶ Elle soupçonne avoir offert quelque chose au passant pour lequel il lui serait reconnaissant ou du moins avoir partagé quelque chose avec lui. Martha, si elle avait perdu absolument tout espoir en la vie après toutes les épreuves qu'elle a dû surmonter n'aurait vraisemblablement pas planté un jardin de fleurs, ces petites créatures vivantes capables de séduire par leur beauté. La vieille

⁹⁶ « Pourtant, Martha aurait juré que cet homme se sentait envers elle redevable de quelque subit allégement d'âme. À cause des fleurs? Mais comment pouvait-il y voir une sorte d'offrande personnelle? Était-ce donc que pour certaines âmes, partout où elles la voient, la confiance en la vie leur est un précieux cadeau? C'est qu'elles doivent être elles-mêmes nobles et généreuses, s'était dit Martha. » *Un jardin au bout du monde*, p. 143

femme s'entête donc, envers et contre tous, à aimer la vie en donnant un coup de pouce à ses fleurs. Elle veut embellir et égayer son petit coin de l'univers pour elle et pour les autres, comme le passant s'étant arrêté chez elle et la narratrice dont les pensées moroses ont dû se placer en veilleuse du moins pendant quelques instants, pour les arracher tous à la monotonie, à la solitude, à l'ennui de la plaine et de leur existence.

Martha, que ce soit de façon consciente ou non, compte sur son jardin de fleurs afin qu'il raconte un peu au monde qui elle avait été, qu'il raconte sa vie.⁹⁷ Elle avait déployé tellement d'efforts et de soins pour maintenir en vie ses nombreuses fleurs. Arrivée au bout de sa vie, son jardin constitue le seul testament, le seul témoignage de son passage sur la terre; tout autour d'elle semble être voué à la ruine et à l'oubli, mais son jardin survit à toutes les intempéries et les rigueurs de la vie. Si le projet de Martha peut sembler, au dire de son mari Stépan, inutile et complètement dépourvu de bon sens,⁹⁸ Saint-Martin (1996) affirme le contraire et souligne que « Loin d'être banale, l'entreprise obéit à des visées métaphysiques: célébrer la vie et la soutenir contre la mort, faire triompher la beauté. » (518) C'est justement ce à quoi réfléchit Martha lorsqu'elle énumère toutes les choses qu'elle a faites de ses mains pour conclure que seul son jardin semblait être à la hauteur de ses espérances et digne de l'image qu'elle désire laisser

⁹⁷ « Alors, en attendant que prît fin la tempête, Martha s'assit, croisa les mains et se rappela comment était né et avait grandi ce petit jardin, qui était en quelque sorte la véritable histoire de sa vie. » *Un jardin au bout du monde*, p. 142

⁹⁸ « Que se rappelait-il encore du long jour aride et venteux de sa vie? Un soleil sec, brillant; et puis, tout à coup, des tempêtes furieuses, un froid brutal, tant de neige que chacun de Volhyn était prisonnier chez soi des semaines durant, sans nouvelles même du plus proche voisin. Des écarts pareils, pareilles invraisemblances: de quoi faire douter un homme de son bon sens, de sa propre réalité. Et c'était au bout d'une telle vie, comme pour la remercier et la célébrer, que Martha cultivait encore des fleurs. » *Un jardin au bout du monde*, p. 148

d'elle-même. À la fin de sa vie, « motivée par l'amour, le désir de se montrer responsable et le besoin de rendre compte de sa vie à Dieu, Mart[h]a compare le sens de sa vie à son jardin en fleurs » (Hesse 1985, 132).

Mais il n'y a pas que les fleurs et le jardin de Martha pour rendre témoignage de son passage sur la terre. Il y a aussi la narratrice qui choisit de raconter l'histoire de Martha et ce faisant, elle a réussi à rendre cette femme et son oeuvre immortelles. Elle lui a donc donné une voix, elle a fait connaître son histoire afin que sa vie ne fût pas perdue et, du même coup, elle a réussi, en quelque sorte, à venger l'existence de Martha auprès de l'univers entier.

f) Nil

Le personnage de Nil est « L'Alouette » de *Ces enfants de ma vie*. Il est surnommé ainsi par son directeur d'école qui est immédiatement séduit et se laisse emporter par la voix du petit lors d'un concert de chant offert par les élèves de la narratrice-institutrice.⁹⁹ Le talent de Nil permet alors à ses auditeurs d'oublier, ne serait-ce que pour quelques instants, le poids de la vie et ainsi d'être animé par « une expression de rêve heureux »¹⁰⁰ qui se lit sur leurs visages. Malgré le fait qu'il soit encore jeune, le talent artistique de Nil enchante les personnes plus âgées, si bien qu'il semble exercer sur elles un pouvoir mystérieux. Son institutrice, quant à elle, avoue être elle aussi encore trop jeune « pour comprendre ce qu'est un coeur allégé »,¹⁰¹ mais l'inspecteur

⁹⁹ « Voilà donc qu'avec vos trente-huit moineaux, vous avez hérité cette année d'une alouette des champs. Connaissez-vous cet oiseau? Qu'il chante, et il n'y a pas de coeur qui ne se sente allégé! » *Ces enfants de ma vie*, p. 38

¹⁰⁰ *Ces enfants de ma vie*, p. 38.

¹⁰¹ *Ces enfants de ma vie*, pp. 38-39.

des écoles, le directeur d'école, la mère de la narratrice et les gens habitant la résidence pour personnes âgées, tous plus âgés qu'elle et qui ont eu l'occasion d'entendre chanter Nil, comprennent de quoi il s'agit.

Lorsqu'il ouvre la bouche pour chanter, ce qu'il offre et inspire à ses auditeurs c'est la possibilité de retrouver l'innocence et la vulnérabilité propres à l'enfance. En effet, Mitcham (1983) soutient que « Roy finds in children a fresh source of all the most endearing human essences: spontaneity, love, hope, faith, joy, vulnerability, and originality » (20) et ce sont toutes ces qualités que Nil partage avec ses auditeurs. Voilà ce qui fait son charme et ce qui constitue la raison principale pour laquelle on lui prête l'oreille. Parce qu'il est lui-même enfant, il ne saurait vraisemblablement pas apprécier ces précieuses qualités à leur juste valeur, mais les adultes pour qui il chante regrettent le passé et le savent désormais hors de leur portée; ils sont reconnaissants envers ce petit chanteur qui leur en rend une petite part. Le chant de Nil souffle donc un vent éphémère de jeunesse sur l'esprit des personnes plus âgées et éreintées qui ont la chance de l'entendre. La vieillesse des auditeurs est décrite en termes péjoratifs par la narratrice¹⁰² pourtant plus âgée que l'institutrice tandis que « Le chant représente pour elle [l'institutrice] la possibilité de dépasser les angoisses associées au vieillissement en trouvant une réalité hors du temps et de l'injure des ans. » (Soken 1991, 19) Seule l'oeuvre d'art dont ils bénéficient semble être proposée en guise de solution pour les arracher à l'atrocité de la vieillesse. L'art constitue dès lors le seul moyen de retrouver même une minuscule parcelle de cette innocence et de cette vulnérabilité associées à l'enfance pour ceux à qui la vie a effacé toute trace d'espoir.

¹⁰² « De toutes les prisons que l'être humain se forge pour lui-même ou qu'il a à subir, aucune, encore aujourd'hui, ne me paraît aussi intolérable que celle où l'enferme la vieillesse. » *Ces enfants de ma vie*, p. 45

Nil offre donc quelque chose d'infiniment précieux à ses auditeurs; grâce à lui, ces derniers retrouvent l'innocence, la vulnérabilité, le bonheur et le cœur léger dont bénéficie l'enfant. Grâce à son talent, Nil réussit à transporter ceux qui l'écoutent dans un monde magique et merveilleux qu'ils croyaient ne plus jamais leur être accessible. L'art est donc un outil puissant susceptible d'arracher les gens à leurs tristes vies pour les transporter là où ils rêvent de retourner depuis qu'ils n'y sont plus: l'enfance qui revêt ici, aux yeux des auditeurs de Nil, des caractéristiques du paradis perdu. C'est la beauté du chant de Nil qui réussit à transformer les gens, à les rajeunir.

Ces figures d'artistes et d'écrivains permettent de mieux comprendre et apprécier le côté positif de la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy. Ces figures rendent compte du fait qu'il est possible et nécessaire pour l'artiste de se sentir solidaire des autres et que s'il ne peut se passer de solitude, son besoin d'entente, d'échange, de communication, bref de rejoindre les autres s'avère tout aussi pressant. Le mot d'ordre de la métaphore positive de la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy est « donner » – l'artiste est celui qui veut se donner entièrement pour son prochain, il veut donner une voix à ceux qui ne peuvent s'exprimer adéquatement ou efficacement par eux-mêmes pour venger leur existence, les rassurer que leur vie ne soit pas inutile. Il est également celui qui veut offrir quelque chose de beau ou qui aidera aux autres à comprendre ou à alléger le lourd fardeau de la vie qui pèsent sur leurs épaules. L'artiste peut retrouver l'innocence et la vulnérabilité dont tous jouissaient durant l'enfance. Il est aussi un marchand de rêves, car ce retour à l'enfance exige un abandon de la réalité en faveur d'un monde imaginaire où règne le rêve.

En plus d'accepter de donner sa vie pour les autres, Gaulin (1977) propose que « la création artistique reste la meilleure solution apportée par Gabrielle Roy, jusqu'à présent, au problème du bonheur terrestre » (150). L'artiste serait donc le seul personnage dans l'oeuvre de Gabrielle Roy qui puisse même espérer connaître une parcelle de bonheur, si petite soit-elle. Bien sûr, il devra affronter plusieurs difficultés « mais, s'il a suffisamment de force morale pour les transcender, il ne sera que plus heureux » (150) et il sèmera autour de lui la joie afin que les autres n'aient pas à souffrir comme lui. Il leur épargne ainsi les soucis associés au processus exigeant qui mène à la connaissance de soi.

Christine a donc le désir d'être solidaire des autres et de communiquer par le biais de son art, l'importance de cette mission lui ayant été transmise par sa mère et sa grand-mère qui, en plus d'avoir donné à la fillette une image positive et puissante de la femme créatrice, lui ont aussi appris l'importance de donner une voix aux autres et ainsi de venger ceux et celles qui nous ont précédé. Gustave aussi connaissait le pouvoir unificateur de ses récits. Il savait qu'en voulant rassembler et rejoindre autant de gens que possible, il allait atteindre l'objectif humanitaire de la conception de Roy. Les Doukhobors, quant à eux, ont décidé de se mettre entre les mains de l'illusion et du rêve pour assurer leur bonheur. N'étant pas satisfaits de la monotone et parfois rude réalité, ils ont choisi de l'ignorer, de l'oublier et de vivre dans un monde qu'ils ont créé sur mesure, conforme à leurs aspirations et leurs désirs.

Martha aussi a choisi le rêve; en semant un jardin de fleurs au beau milieu de la plaine, elle posait un geste de révolte. Elle affirmait tout haut sa volonté de rêver à quelque chose de meilleur, de plus beau. Le jardin où elle a passé tant de temps et déployé tant d'efforts est donc le reflet de sa créatrice. Il raconte l'histoire de Martha, mais il fait beaucoup plus encore. Ayant

retenu l'attention des gens et particulièrement celle de la narratrice qui en a été si profondément touchée qu'elle a voulu rendre témoignage de la vie de Martha afin que tous puissent la connaître et rendre ainsi la vieille femme immortelle, le jardin, devenu l'oeuvre d'art peut agir à titre de testament. L'art de Martha ayant réjoui et soulevé la narratrice, celle-ci veut exprimer sa reconnaissance envers la jardinière parce qu'elle lui a tant donné.

Nil redonne un sentiment de jeunesse à ses auditeurs qui lui en sont infiniment reconnaissants car il leur offre la possibilité de retrouver l'innocence et la vulnérabilité propres à l'enfance, toutes deux hors de la portée des auditeurs. Pourtant, ceux-ci ont la nette impression de s'en rapprocher lorsque la petite alouette chante et accepte ainsi de partager avec eux ses chansons et sa jeunesse.

CONCLUSION

Certains critiques avaient déjà signalé que Gabrielle Roy attachait beaucoup d'importance au fait de définir et de justifier son écriture à l'intérieur même de son oeuvre, sans doute parce que « l'écriture [est un], jeu étrange et paradoxal que nulle définition ne saurait saisir entièrement et qui ne peut donc s'exprimer adéquatement que sous cette forme symbolique ou métaphorique essentiellement instable qu'est l'oeuvre littéraire, lieu et résultat de son exercice » (Ricard 1975, 151). Tout au long du présent travail, il était question de démontrer dans quelle mesure la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy est complexe en insistant particulièrement sur le fait qu'elle est double, c'est-à-dire qu'elle tient compte à la fois des besoins pressants, opposés et concomitants de solitude et de solidarité de l'artiste. Gabrielle Roy a voulu exposer sa conception de l'art et de l'artiste dans *La Montagne secrète* mais le ton théorique et la présentation systématique et artificielle de cet ouvrage se prêtant mal au roman, *La Montagne secrète* a été bien mal reçu, tant au niveau de la critique littéraire qu'à celui du public lecteur. L'objectivité caractérisait avant tout la façon dont était définie la conception de l'art et de l'artiste de l'écrivain dans ce roman. Une telle description risquait pourtant de faussement représenter la conception de Gabrielle Roy, ou du moins de ne pas tenir compte de toutes ses nuances et ses subtilités. Il fallait donc avoir recours à un moyen par lequel il serait possible de définir la conception de l'art et de l'artiste de Roy en tant qu'expérience par-dessus tout subjective, à savoir selon laquelle l'art est conçu et vécu d'une manière qui s'avère bien spécifique et personnelle pour chaque artiste. Grâce à l'étude des métaphores négatives et positives des oeuvres d'art et des figures d'artistes et d'écrivains dans l'oeuvre de Gabrielle Roy,

il était possible de dégager, à partir des textes constituant la veine autobiographique de l'oeuvre royenne, un bon nombre d'éléments évoquant les bons comme les mauvais côtés de la vocation artistique.

Ce qui semble saillir de cette analyse et ce que plusieurs critiques ont déjà souligné est le fait que Gabrielle Roy insiste, dans toutes ses oeuvres où il est question de sa conception de l'art et de l'artiste, sur le statut privilégié ou plutôt singulier dont jouit ou souffre l'artiste ou l'écrivain au sein de la société. En d'autres termes, l'artiste ou l'écrivain est un être unique et incompris par le simple fait qu'il ait reçu cet appel mystérieux de la vocation artistique. Bref, il semblerait que l'artiste soit appelé, voire destiné, bon gré mal gré, à la création artistique dès la naissance. Il semblerait également qu'il soit inconcevable de tourner le dos à cette vocation, même si les sacrifices qu'elle exige de l'artiste soient à l'occasion graves et lourds de conséquences. Une réflexion entamée par Belleau (1980) et touchant aux notions de la fatalité et de la liberté de choisir de l'artiste s'avère particulièrement intéressante à cet égard: le critique pose la question à savoir si « [on est] à côté de la vie parce qu'on écrit ou [si on] écrit parce qu'on est à côté de la vie » (46). Tout comme l'énigme bien connue de l'oeuf et de la poule, il n'y a pas de réponse sûre et certaine à cette question; pourtant, à la lumière des analyses et des discussions présentées à l'intérieur des trois chapitres précédents, il ne serait ni impertinent ni déplacé de formuler quelques hypothèses.

Les personnages de Gabrielle Roy auxquels nous avons eu recours pour la présente étude, c'est-à-dire les figures d'artistes et d'écrivains de *Rue Deschambault*, *La Montagne secrète*, *La Route d'Altamont*, *Un jardin au bout du monde* et *Ces enfants de ma vie* sont tous désarmés devant leur vocation; ou bien ils ont répondu à l'appel et vivent profondément les vicissitudes

associées à l'art, ou bien ils ont refusé de s'engager complètement sur la voie menant à l'art, mais en vain car, tout compte fait, ils ne peuvent faire autrement que de créer. Peu importe le choix qu'ils aient fait, ces personnages connaissent la souffrance autant qu'ils connaissent le bonheur inhérents à leur vocation. L'appel n'est donc ni plus ni moins un « ordre »¹⁰³ ou un « commandement »¹⁰⁴ devant lequel l'artiste est impuissant, comme l'ont d'ailleurs noté Christine et Éveline dans *Rue Deschambault*; qu'un individu soit l'être choisi parmi les hommes ou qu'il soit tout simplement destiné à pratiquer le métier d'artiste ou d'écrivain, il n'y a rien au monde qui puisse dès lors constituer un obstacle insurmontable à la création artistique.

Par conséquent, les artistes de l'oeuvre royenne n'ont pas un mot à dire en ce qui concerne leur sort. Il semblerait donc que le deuxième terme de la question posée par Belleau constitue la solution au mystère, c'est-à-dire qu'on écrit parce qu'on est à côté de la vie, ou parce qu'on a été choisi parmi nos semblables pour répondre à l'appel de la vocation artistique. Les expériences vécues par l'ensemble des personnages-artistes des textes de Gabrielle Roy, y compris Pierre Cadorai, sont révélatrices du fait que l'artiste, qu'il le veuille ou non, ne peut rien contre cette pulsion mystérieuse qui le pousse à créer. Or, pour créer, l'artiste doit forcément tout quitter, tout abandonner pour affronter la solitude; il s'agit là du seul et unique moyen par lequel il puisse espérer mieux se connaître lui-même et mieux comprendre l'univers afin de créer une oeuvre d'art qui puisse représenter avec justesse le fruit de ses découvertes. Il pourra ensuite rejoindre les autres en leur offrant cette oeuvre qui interprète et démêle pour eux ce qu'il a saisi.

¹⁰³ « À cet ordre baroque, ai-je tout de suite obéi? » *Rue Deschambault*, p. 218

¹⁰⁴ « Car on dit le don, mais peut-être faudrait-il dire: le commandement. » *Rue Deschambault*, p. 219

Les hommes à eux seuls n'avaient aucun espoir de comprendre s'ils avaient été privés de cet intermédiaire éclairé et inspiré que constitue l'artiste. Celui-ci a dû tout délaissier et tout oublier afin de se donner entièrement aux autres, quitte à devoir payer de sa propre vie pour y arriver.

Et pourtant, l'ironie du sort est que les autres ne pardonneront jamais à l'artiste le fait que celui-ci comprenne ce qui, à leur avis, ne revient pas à l'être humain de comprendre. Ceux qui voient clair ne peuvent donc pas espérer être acceptés à bras ouverts par les hommes. L'artiste n'est certes pas Dieu, mais il n'est pas tout à fait comme les autres non plus, n'étant pas au même rang que ses semblables à cause de son choix ou de son destin qui le singularise. La première partie de la question de Belleau, à savoir si on est à côté de la vie parce qu'on écrit, est donc vraie elle aussi. L'artiste ne peut jamais souhaiter revenir complètement auprès des autres et redevenir un autre visage anonyme au sein de la foule. Une fois sa « formation » artistique entamée, il n'est plus question pour lui de revenir sur ses pas. Il doit se résoudre à embrasser la solitude et à reconnaître que le seul lien qu'il pourra forger avec les hommes passera par l'art.

Voilà donc en bref la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy telle qu'elle apparaît essentiellement dans *La Montagne secrète*. Cependant, nous avons déjà indiqué que dans les autres textes faisant l'objet de la présente étude les personnages qui constituent des figures de l'artiste et de l'écrivain fournissent d'importants indices et renseignements quant à la vision subjective de Roy de l'art et de son rôle à elle en tant qu'artiste au sein de la société. Le ton des récits dans lesquels figurent ces personnages est davantage intime; il est donc possible de constater à quel point la conception que s'était faite Gabrielle Roy de l'art et de l'artiste était unique et personnelle. Quelle réponse donnerait alors Gabrielle Roy à la question posée par

Belleau et citée ci-haut? La réponse de l'écrivain serait celle qui expliquerait le sens qu'il faut retirer des métaphores négatives et positives étudiées dans les chapitres précédents.

Ce qui ressort principalement de cette étude sont la force et l'importance relatives des métaphores négatives par rapport aux métaphores positives. Par exemple, en examinant de près les personnages retenus pour le présent travail, nous constatons à quel point les figures de l'artiste du deuxième chapitre où sont traitées les métaphores négatives constituent davantage des personnages-clés dans les récits de Gabrielle Roy que ceux du troisième chapitre. Même les personnages de Christine et d'Éveline qui figurent dans les deux chapitres vivent plus intensément les caprices de l'art que les bienfaits de celui-ci. En somme, les quatre exemples discutés dans le deuxième chapitre ont pu être davantage approfondis que les six exemples étudiés dans le troisième chapitre parce qu'il semble y avoir chez l'écrivain une tendance à vouloir s'étendre plus longuement sur le côté négatif de l'art dans son oeuvre. Le portrait que peint Roy de l'artiste ne s'éloigne guère de l'image de l'artiste ou du poète maudit rendue populaire au cours de la période romantique.

En tenant compte des côtés négatifs et positifs de l'art, Gabrielle Roy tentait assurément de réconcilier les « deux tendances ennemies »¹⁰⁵ entre lesquelles l'artiste est perpétuellement tiraillé, cette idée d'harmonie et d'équilibre étant chère à un bon nombre de critiques de l'oeuvre royenne. Pourtant, en insistant davantage dans son oeuvre sur l'image de la détresse provoquée par l'art que celle de l'enchantement procurée par celui-ci, n'avoue-t-elle pas explicitement que cette réconciliation s'avère non seulement incontournable et impossible, mais encore peu souhaitable? Gabrielle Roy a vraisemblablement fait le même cheminement que tout artiste

¹⁰⁵ Le Grand 1965, 41.

accompli ayant récolté un certain succès et un certain prestige au cours de sa carrière, ceux-ci se prolongeant même après son décès. Cependant, par le simple fait que l'écrivain accorde une plus grande importance aux tourments associés à la création dans son oeuvre littéraire, elle semble avoir mieux connu et vécu plus profondément la détresse que l'enchantement de l'art.

Plusieurs critiques ont tenté de démontrer qu'en fin de compte, la vision de l'art et de l'écriture de Gabrielle Roy était essentiellement positive et optimiste. Cependant, l'étude des métaphores nous pousse à croire que la conception qu'avait l'écrivain de l'écriture et de son rôle à elle à titre d'artiste au sein de la société n'était pas aussi unilatérale. Certaines conclusions peuvent alors être tirées à partir de l'étude des métaphores afin de mieux rendre compte de sa conception de l'art et de l'artiste.

D'abord, Gabrielle Roy agissait en pleine connaissance de cause lorsqu'elle a décidé d'abandonner son poste d'enseignante et sa vie calme et tranquille au Manitoba, pour d'abord céder à ses goûts d'aventure en se rendant jusqu'en Europe, puis pour ensuite s'installer définitivement au Québec pour écrire. En posant un tel geste de révolte, c'est-à-dire en s'éloignant autant que possible des siens et de tout ce qui lui était familier, elle affirmait bien haut et sans équivoque son désir d'être à côté de la vie. Elle acceptait ainsi de subir les graves conséquences qui résultent du choix de la vocation de l'écriture. Cependant, suite à sa fuite et à sa trahison, elle a toujours cherché, semble-t-il, à expliquer son choix et à se disculper de sa décision. Ce qu'elle a surtout voulu justifier et ce qui était à la source de sa décision, c'était son sens de l'observation, son don du regard double (Gagné 1973, 183) qui la distinguait nettement du commun des mortels. Ce regard scrutateur, minutieux et rigoureux est vraisemblablement ce qui l'a poussée dans la direction de la création artistique dès qu'elle en a pris conscience.

Christine signale dans la nouvelle éponyme du recueil *La Route d'Altamont* qu'une fois engagée sur la voie menant à l'art, elle n'a jamais pu

« voir encore les choses et les êtres autrement qu'à travers les mots, [lorsqu'elle eut] appris à [s']en servir comme de ponts fragiles pour l'exploration... et il est vrai, parfois aussi, pour la communication. [Elle est] devenue peu à peu une sorte de guetteuse des pensées et des êtres et cette passion pourtant sincère use l'insouciance qu'il faut pour vivre. »¹⁰⁶

Cet extrait est capital pour tenter de cerner la conception de l'art et de l'artiste de Gabrielle Roy. La narratrice avoue observer attentivement et scrupuleusement tout ce qui peut bien se trouver dans son champ de vision; cependant, le mot « êtres » pour parler des gens qu'elle examine est un choix intéressant et troublant parce qu'il est révélateur d'une certaine froideur qui s'installe entre l'observateur et ceux qui sont observés, cette distance étant voulue par l'observateur. De plus, le mot « guetteuse » indique qu'il y a une certaine agressivité au niveau du regard; la narratrice rend ainsi compte de la division qui la sépare de ses sujets. Son regard est clinique, froid et tout à fait désintéressé, tout en étant empreint d'un désir de solidarité humaine. Et c'est là où réside le véritable paradoxe de la pensée de Gabrielle Roy. D'une part, l'écrivain réclame l'aliénation totale d'avec ses sujets d'observation, et d'autre part, la sympathie qu'elle éprouve et exprime pour ses personnages est toujours sans bornes et sincère.

Ce paradoxe se manifeste partout dans les textes qui constituent la veine autobiographique de l'oeuvre royenne. Dans *Ces enfants de ma vie* par exemple, la narratrice-institutrice observe ses élèves et leurs familles avec le détachement caractéristique du narrateur omniscient. Elle s'immisce pourtant à l'intérieur des familles de ses élèves de plus en plus avec

¹⁰⁶ *La Route d'Altamont*, p. 144.

chacune des nouvelles du recueil. Elle ressent sans doute de l'affection pour ses élèves qui ont tous à faire face à d'importants obstacles. Pourtant, lorsque tout a été dit relativement à un certain personnage et que le sujet est ainsi épuisé, dans ce texte tout comme dans les récits royens, la narratrice s'arrête et passe à autre chose. Elle manipule donc ses sujets comme s'il s'agissait de marionnettes ou de sujets d'expériences scientifiques, mais faire autrement, c'est-à-dire accepter de faire siennes toutes les peines et les misères, et même toute la joie de ses personnages serait inconcevable. L'artiste n'est après tout qu'un être humain, un simple mortel; s'il lui faut observer les autres et son entourage pour répondre aux exigences de la vocation artistique, il lui faut également prendre un certain recul afin que le sort de l'humanité ne devienne pas entièrement sa responsabilité. C'est sans doute la raison pour laquelle Gabrielle Roy s'est mise graduellement à privilégier la nouvelle aux dépens du roman traditionnel, ce dernier n'offrant pas la souplesse de passer d'un sujet à un autre.

L'art ou l'écriture implique donc assurément une certaine agression du regard. L'artiste ou l'écrivain se protège ainsi lui-même car ressentir trop vivement la détresse ou l'enchantement de chaque sujet observé lui serait insupportable. L'écriture royenne, parce qu'elle se veut l'acte coupable qui lui permet d'exister, mais en même temps justification de cet acte, et prolongement de ces effets est donc imbue de paradoxes et d'antithèses. Cependant, il ne s'agit pas de vouloir les réconcilier car le charme de l'écriture de Gabrielle Roy réside justement à l'intérieur de ces infinies contradictions entre la solitude et la solidarité, entre l'exil et le retour, entre l'éloignement et le rapprochement, entre l'intimité et l'ouverture, entre la connaissance et l'innocence, entre l'engagement et le refus, entre le rêve et la réalité, entre l'écriture et la vie.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE GABRIELLE ROY

La Détresse et l'Enchantement (1984). Boréal compact 7. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1996.

Ces enfants de ma vie (1977). Boréal compact 49. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1993.

Un jardin au bout du monde (1975). Boréal compact 54. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1994.

La Route d'Altamont (1966). Boréal compact 47. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1993.

La Montagne secrète (1961). Boréal compact 53. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1994.

Rue Deschambault (1955). Boréal compact 46. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1993.

BIBLIOGRAPHIES

Chadbourne, Richard. « Essai bibliographique: cinq ans d'études sur Gabrielle Roy, 1979-1984. » Études littéraires 17.3 (hiver 1984): 597-609.

Saint-Martin, Lori. Lectures contemporaines de Gabrielle Roy: bibliographie analytique des études critiques (1978-1997). Les Cahiers Gabrielle Roy. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1998.

Socken, Paul. « Gabrielle Roy: An Annotated Bibliography. » dans The Annotated Bibliography of Canada's Major Writers I. Ed. Robert Lecker et Jack David. Downsview (Ontario): ECW Press, 1979. 213-261.

LIVRES SUR GABRIELLE ROY

- Babby, Ellen Reisman. The Play of Language and Spectacle: A Structural Reading of Selected Texts by Gabrielle Roy. Toronto: ECW Press, 1985.
- Clemente, Linda M. et William A. Clemente. Gabrielle Roy: Creation and Memory. Canadian Biography Series. Toronto: ECW Press, 1997.
- Daviau, Pierrette. Passion et désenchantement: une étude sémiotique de l'amour et des couples dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. Montréal: Éditions Fides, 1993.
- Gagné, Marc. Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain. Montréal: Librairie Beauchemin Limitée, 1973.
- Genuist, Monique. La création romanesque chez Gabrielle Roy. Ottawa: Le Cercle du Livre de France Ltée, 1966.
- Grosskurth, Phyllis. Canadian Writers & Their Works. Gabrielle Roy. Toronto: Forum House Publishing Company, 1972.
- Harvey, Carol J. Le cycle manitobain de Gabrielle Roy. Saint-Boniface (Manitoba): Les Éditions des Plaines, 1993.
- Hesse, M. G. Gabrielle Roy par elle-même. Trad. Michelle Tisseyre. Montréal: Les Éditions internationales Alain Stanké, 1985.
- Hughes, Terrance. Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux chemins, une recherche. Collection Soleil. Saint-Boniface (Manitoba): Les Éditions du Blé, 1983.
- Lewis, Paula Gilbert. The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works. Birmingham (Alabama): Summa Publications, 1984.
- Mitcham, Allison. The Literary Achievement of Gabrielle Roy. Fredericton: York Press, 1983.

Ricard, François. Gabrielle Roy. Une vie. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1996.

---. Gabrielle Roy. Écrivains canadiens d'aujourd'hui 11. Montréal: Éditions Fides, 1975.

Romney, Claude et Estelle Dansereau, ed. Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1995.

Saint-Pierre, Annette. Gabrielle Roy sous le signe du rêve. Collection Soleil. Saint-Boniface (Manitoba): Les Éditions du Blé, 1975.

Samson, Jean-Noël et Roland-M. Charland. Gabrielle Roy. Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française. Montréal: Éditions Fides, 1972.

Toussaint, Ismène. Les chemins secrets de Gabrielle Roy: témoins d'occasion. Québec: Les Éditions internationales Alain Stanké, 1999.

ARTICLES OU CHAPITRES DE LIVRES CONSACRÉS À GABRIELLE ROY

Belleau, André. « L'écrivain à la première personne » et « Romans du code et romans de la parole. » dans Le Romancier fictif: essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois. Sillery (Québec): Les Presses de l'Université du Québec, 1980. 39-89.

Berthiaume, André. « Gabrielle Roy: l'épisode de 'La Mouette'. » Écrits du Canada français 62 (1988): 75-92.

Bessette, Gérard. « La romancière et ses personnages » et « Interview avec Gabrielle Roy. » dans Une littérature en ébullition. Montréal: Éditions du Jour, 1968. 279-308.

---. « *La Route d'Altamont* clef de la *Montagne secrète* de Gabrielle Roy. » Livres et auteurs canadiens 1966. Montréal: Éditions Jumonville, 1967. 19-25.

- - -. « *Bonheur d'occasion*. » dans Gabrielle Roy. Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française. Ed. Jean-Noël Samson et Roland-M. Charland. Montréal: Éditions Fides, 1972. 22-30.
- Bourbonnais, Nicole. « Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin. » Voix et images 40 (automne 1988): 72-89.
- - -. « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy. » Voix et images 7.2 (hiver 1982): 367-384.
- Brault, Jacques. « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy). » Voix et images 42 (printemps 1989): 387-398.
- Brazeau, J. Raymond. « Gabrielle Roy. » dans An Outline of Contemporary French Canadian Literature. Toronto: Forum House Publishing Company, 1972. 11-19.
- Brochu, André. « Le schème organisateur chez Gabrielle Roy. » Voix et images 42 (printemps 1989): 414-422.
- - -. « *La Montagne secrète: Le schème organisateur*. » dans La visée critique: essais autobiographiques et littéraires. Montréal: Les Éditions du Boréal, 1988. 186-203.
- Cadieux, Micheline. « Une question d'écriture. » Études françaises 25.1 (été 1989): 115-125.
- Cagnon, Maurice. « Gabrielle Roy (1909-1983). » dans The French Novel of Québec. Ed. David O'Connell. Twayne's World Authors Series 766. Boston: Twayne Publishers, 1986. 34-42.
- Collet, Paulette. « *La Route d'Altamont et Who Has Seen The Wind: deux enfants des prairies face au mystère de la vie et de la mort*. » dans Héritage et avenir des francophones de l'Ouest: Actes du cinquième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest,

- Saskatoon, 18 et 19 octobre 1985. Ed. Monique Genuist, Paul Genuist, Frann Harris et Jean-Guy Quenneville. 1986. 65-75.
- Delson-Karan, Myrna. « Les symboles dans *La Petite Poule d'Eau* de Gabrielle Roy. » La Revue canadienne des langues vivantes 43.2 (janvier 1987): 357-363.
- Gaulin, Michel-Lucien. « Le monde romanesque de Roger Lemelin et Gabrielle Roy. » dans Archives des lettres canadiennes III. Le roman canadien-français : évolution, témoignages, bibliographie. 3^e édition. Montréal: Éditions Fides, 1977. 133-151.
- - -. « *La Route d'Altamont*. » dans Gabrielle Roy. Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française. Ed. Jean-Noël Samson et Roland-M. Charland. Montréal: Éditions Fides, 1972. 71-77.
- Genuist, Monique. « Une Canadienne française de l'Ouest à la recherche de son identité. » dans L'Ouest canadien et l'Amérique française: Actes du huitième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, Régina, 21 et 22 octobre 1988. Ed. Pierre-Yves Mocquais. 1990. 225-234.
- Harvey, Carol J. « La relation mère-fille dans *La Route d'Altamont*. » La Revue canadienne des langues vivantes 46.2 (janvier 1990): 304-311.
- Hind-Smith, Joan. « Gabrielle Roy. » dans Three Voices: The Lives of Margaret Laurence, Gabrielle Roy, Frederick Philip Grove. Toronto: Clarke, Irwin & Company Limited, 1975. 62-126.
- Jukpor, Ben. « *La Route d'Altamont* de Gabrielle Roy: la recherche de soi. » dans Écriture et politique: Actes du septième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, Edmonton, 16 et 17 octobre 1987. Ed. Gratien Allaire, Gilles Cadrin et Paul Dubé.

1989. 23-34.

Kasper, Louise Renée. « Le voyage au bout de la mémoire: la tapisserie textuelle de *La Route d'Altamont*. » dans Colloque international « Gabrielle Roy »: Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, 27 au 30 septembre 1995. Ed. André Fauchon. Saint-Boniface (Manitoba): Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 257-270.

Le Grand, Albert. « Gabrielle Roy ou l'être partagé. » Études françaises 1.2 (juin 1965): 39-65.

Lewis, Paula Gilbert. « Trois générations de femmes: le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy. » Voix et images 10.3 (printemps 1985): 165-176.

- - -. « The Incessant Call of the Open Road: Gabrielle Roy's Incurable Nomads. » French Review 53.6 (mai 1980): 816-825.

- - -. « The Themes of Memory and Death in Gabrielle Roy's *La Route d'Altamont*. » Modern Fiction Studies 22.3 (automne 1976): 457-466.

Paquin, Jacques. « Quand l'autre c'est soi: altérité et création dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy. » dans Les discours de l'altérité: Actes du douzième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, Régina, 22 au 24 octobre 1992. Ed. Jacques Poulin, Pierre-Yves Mocquais et Richard Lapointe. 1994. 125-135.

Paradis, Suzanne. « Gabrielle Roy. » dans Femme fictive, femme réelle: le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français 1884-1966. Québec: Éditions Garneau, 1966. 44-62.

Pascal, Gabrielle. « La femme dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. » Revue de l'Université d'Ottawa 50.1 (janvier-mars 1980): 55-61.

- - -. « La condition féminine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. » Voix et images 5.1 (automne 1979): 143-163.

Ricard, François. « La métamorphose d'un écrivain: essai biographique. » Études littéraires 17.3 (hiver 1984a): 441-455.

- - -. « *La Montagne secrète.* » dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec 1960-1969, tome IV. Ed. Maurice Lemire. Montréal: Éditions Fides, 1984b. 593-596.

Roberts-van Oordt, Christina H. « Du livre livre brûlé au livre ressuscité: le père face à quatre personnages féminins clés dans l'oeuvre royenne. » Cahiers franco-canadiens de l'Ouest 3.1 (printemps 1991): 55-68.

Robidoux, Réjean. « Gabrielle Roy à la recherche d'elle-même. » The Canadian Modern Language Review 30.3 (mars 1974): 208-211.

Saint-Martin, Lori. « Portrait de l'artiste en (vieille) femme. » dans Colloque international « Gabrielle Roy »: Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, 27 au 30 septembre 1995. Ed. André Fauchon. Saint-Boniface (Manitoba): Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 513-522.

Sainte-Marie-Éleuthère, Soeur. « Présence de la mère: La mère traditionnelle. » dans La mère dans le roman canadien-français. Vie des lettres canadiennes 1. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1964. 171-193.

Sirois, Antoine. « De l'idéologie au mythe: la nature chez Gabrielle Roy. » Voix et images 42 (printemps 1989): 380-386.

Smart, Patricia. « Quand les voix de la résistance deviennent politiques: *Bonheur d'occasion* ou le réalisme au féminin. » dans Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin

dans la tradition littéraire du Québec. Collection Littérature d'Amérique. Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988. 197-233.

Socken, Paul. « *Ces enfants de ma vie: l'apprentissage de Gabrielle Roy.* » Cahiers franco-canadiens de l'Ouest. 3.1 (printemps 1991): 15-30.

- - -. « 'Le pays de l'amour' in the Works of Gabrielle Roy. » La Revue de l'Université d'Ottawa 46.3 (juillet-septembre 1976): 309-323.

- - -. « Art and the Artist in Gabrielle Roy's Works. » La Revue de l'Université d'Ottawa 45.3 (juillet-septembre 1975): 344-350.

Thério, Adrien. « Le portrait du père dans *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy. » Livres et auteurs québécois 1969. Montréal: Éditions Jumonville, 1969. 237-243.

Urbas, Jeannette. « La recherche d'appartenance chez Gabrielle Roy. » dans Après dix ans... Bilan et prospective: Actes du onzième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, Edmonton, 17 au 19 octobre 1991. Ed. Gratien Allaire, Paul Dubé et Gamila Morcos. 1992. 91-97.

Whitfield, Agnès. « L'autobiographie au féminin: identité et altérité dans *La Détresse et l'Enchantement* de Gabrielle Roy. » dans Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux. Cahiers du CRCCF. Ed. Yolande Grisé et Robert Major. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 391-404.

- - -. « Relire Gabrielle Roy, écrivaine. » Queen's Quarterly 97.1 (printemps 1990): 53-66.

- - -. « Gabrielle Roy et Gérard Bessette: quand l'écriture rencontre la mémoire. » Voix et images 9.3 (printemps 1984): 129-141.