

L'INSPIRATION ROMANESQUE

DE GABRIELLE ROY

by

YVES MERZISEN

L. ès L., Université de Paris, 1964

D.E.S., Université de Paris, 1965

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

Ph. D.

in the Department
of
French

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

August, 1973

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of FRENCH

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date August, 1973

SOMMAIRE

Des études bibliographiques récentes indiquent que le total des études consacrées à Gabrielle Roy dépasse maintenant le millier de titres. C'est certainement une preuve de la vitalité de l'oeuvre de la romancière canadienne. Un succès aussi incontestable montre également que la création littéraire du Québec n'est plus une vue de l'esprit. Gabrielle Roy fait partie d'une pléiade d'écrivains contemporains qui contribuent tous, selon leurs moyens propres, à établir les bases d'une tradition littéraire solide qui manquait jusqu'alors au roman canadien-français.

L'étude suivante s'attache avant tout aux sources de l'imagination romanesque de Gabrielle Roy. La première partie traitera de la question des influences littéraires et verra comment elles se manifestent dans l'oeuvre de la romancière canadienne. Ce problème est important au Québec au même titre que dans tout pays francophone, car il met en cause toute l'orientation d'une littérature nationale. Dans des pays où la tradition littéraire est récente, il semble bien qu'il faille se résigner à aller chercher ailleurs ses mentors. Dans le cas de Gabrielle Roy, nous avons été frappé par le fait que deux écrivains français semblaient avoir ses préférences. Nous étudierons ce que Gabrielle Roy semble devoir à Georges Duhamel; elle donne l'impression

de fort bien connaître sa Chronique des Pasquier ainsi que sa Vie et aventures de Salavin. De nombreux critiques avaient déjà remarqué l'accent proustien de certaines pages de Gabrielle Roy. Nous passerons rapidement sur cette question, l'enrichissant d'exemples nouveaux.

L'originalité de Gabrielle Roy semble surtout se faire jour à travers deux thèmes principaux qui expriment sa vision du monde sous une forme poétique et symbolique.

Le thème du voyage hante littéralement l'oeuvre de la romancière canadienne et souligne le déséquilibre fondamental de la plupart de ses personnages. Ceux-ci, à la recherche d'un idéal à leur mesure, errent dans un monde qui les ignore ou les écrase. Ce même thème permet également à Gabrielle Roy de peindre le désarroi social et métaphysique de l'homme du vingtième siècle. Par le voyage en soi ou, par son imagination débridée, le personnage de Gabrielle Roy tente désespérément d'accomplir une sorte d'éternel retour vers le paradis de l'enfance. Par le biais de ce thème, l'auteur souligne également la tendance innée qu'a l'homme de vouloir fonder sa liberté.

L'autre thème qui contribue à donner son unité à l'oeuvre de la romancière canadienne-française est celui de l'arbre. Depuis l'antiquité, celui-ci s'est vu charger de symbolisme. Chez Gabrielle Roy, il est, tour à tour, frère de l'homme dans le malheur et le désir d'évasion, aspiration à l'absolu, support de la création artistique et méditation sur l'art.

Par l'usage qu'elle fait de ces deux thèmes, Gabrielle Roy prouve que le roman ne saurait se passer d'un certain halo poétique; celui-ci exprime souvent, mieux que les mots, les états d'âme d'un personnage ou la Weltanschauung de l'auteur. Si Gabrielle Roy ne parvient pas toujours à camper des personnages inoubliables par leur psychologie, du moins son oeuvre a-t-elle d'incontestables résonances poétiques et humaines.

T A B L E D E S M A T I E R E S

INTRODUCTION GENERALE	1
CHAPITRE I - INFLUENCES LITTERAIRES	9
A. Introduction	10
B. <u>Bonheur d'occasion</u> et <u>La Chronique des Pasquier</u>	17
C. <u>Alexandre Chenevert</u> et <u>Salavin</u>	30
D. Autres influences	57
E. Conclusion	62
CHAPITRE II - ETUDE THEMATIQUE	66
Introduction	67
1. Le Thème du voyage chez Gabrielle Roy	
A. Introduction	76
B. L'Invitation au voyage	79
C. Le Voyage de l'art	107
D. Le Voyage comme ascension sociale et comme symbole de l'ambition	124
E. Conclusion	172

II. Le Thème de l'arbre chez Gabrielle Roy

A.	Introduction	178
B.	L'Arbre: résurrection de l'enfance	186
C.	L'Arbre: frère de l'homme et support de la création artistique	191
D.	L'Arbre: symbole de désespérance	207
E.	Conclusion	214
CONCLUSION GENERALE		220
BIBLIOGRAPHIE		241
ANNEXES		
	ANNEXE I	260
	ANNEXE II	261
	ANNEXE III	263

AVIS SUR LES CITATIONS

Vu les risques d'équivoque qui auraient pu naître de la multiplicité des romans cités dans le premier chapitre, on mentionnera le titre complet de chaque roman utilisé, sans toutefois répéter le nom de Gabrielle Roy.

Les risques d'équivoque étant annulés dans le chapitre suivant, les renvois feront appel au titre abrégé des romans de Gabrielle Roy.

INTRODUCTION GENERALE

ON peut affirmer, sans courir le risque de se tromper beaucoup, que Gabrielle Roy est l'écrivain canadien-français le mieux connu à l'étranger. Son oeuvre a contribué, par sa qualité, à faire franchir à la littérature de son pays ses frontières nationales. Le Prix Fémina couronnait son premier roman en France alors qu'aux Etats-Unis celui-ci connaissait un succes de vente dont aucun roman canadien-français n'avait joui jusqu'alors.

Peu avant sa mort récente, Pierre-Henri Simon consacrait sa rubrique littéraire du Monde à son roman La Rivière sans repos. Bien plus que Nelligan, Gabrielle Roy a donc contribué à mettre le Canada-français sur la carte littéraire du monde. Cependant, il est un autre titre de gloire qu'on ne saurait contester à la romancière canadienne-française et qu'aucun autre écrivain de son pays ne peut encore partager avec elle: c'est la satisfaction de laisser derrière elle une imposante oeuvre romanesque qui compte maintenant huit titres, dont la plupart compteront dans la production littéraire de son pays. D'autres se sont montrés plus prolifiques, comme Yves Thériault, mais combien de ses oeuvres resteront?

Une autre réussite à mettre à l'actif de Gabrielle Roy, sera sans doute, d'avoir ouvert la voie à une succession nombreuse, d'avoir montré par son exemple que la littérature canadienne-française pouvait

être une littérature viable et digne d'être lue à l'étranger.

La floraison littéraire extraordinaire de ces dernières années au Québec, remonte sans doute indirectement à ce jour de 1946, où un prix littéraire français distinguait non seulement un auteur, mais toute une tradition littéraire qui voyait là son couronnement.

A une époque où l'engagement allait plus ou moins de soi en France, Bonheur d'occasion reprenait une forme de roman que l'on pourrait juger typique du roman du XIXe siècle ou du début du XXe siècle. Mais une chose surprend lorsque l'on survole la création littéraire de Gabrielle Roy. Si l'on relit sa production de ces dernières années, on ne peut manquer d'être surpris par le peu de place que s'y voit accordée son époque.

Commençant sa carrière avec le coup d'éclat de Bonheur d'occasion, roman que l'on peut qualifier de social, la continuant magistralement par Alexandre Chenevert qui déborde le cadre social pour affronter des problèmes existentiels, l'auteur semblait avoir trouvé sa voie. Avec les oeuvres qui succéderont à Alexandre Chenevert on a l'impression que Gabrielle Roy s'est subitement retranchée dans sa tour d'ivoire. Le réalisme qui allait de soi dans ses deux oeuvres majeures fait soudain place à un rêve éthéré sur l'homme vu à travers sa jeunesse. Le passé va jouer un rôle de plus en plus grand, comme si le présent et l'avenir n'étaient plus dignes d'attention. Du tableau de famille de Bonheur d'occasion, on passe soudain au héros solitaire d'Alexandre Chenevert; la suite de

ses oeuvres accentuera cette tendance à la monographie, l'auteur futur y étant mis en scène continuellement.

Retour sur soi-même, méditation sur la vie à travers l'enfance et poésie diffuse, tels sont les traits caractéristiques de la production post-réaliste de Gabrielle Roy. Quand ce n'est pas l'auteur qui revoit et revit sa jeunesse, ce sont des personnages choisis pour leurs possibilités oniriques qui tiennent le devant de la scène, tels les Esquimaux dans La Rivière sans repos, les Petits-Ruthènes dans Rue Deschambault, ou la nature personnifiée comme dans Cet été qui chantait. Gabrielle Roy a très tôt abandonné "l'homo québécois" comme si pour se renouveler elle avait besoin de changer de décor. Les personnages de sa production récente sont tous choisis soit pour leur exotisme et leur pureté originelle, soit pour leur jeunesse et par là, leur idéalisme. Gabrielle Roy semble d'ailleurs toujours hésiter entre ces deux pôles de sa création. Rappelons le roman La Petite Poule d'eau, qui se voit plus ou moins écrasé entre ces deux monuments que sont Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert. Mais c'est l'aspect léger et idéaliste de La Petite Poule d'eau qui l'emportera par la suite.

A une époque où la littérature du Québec se nationalise de plus en plus (pour ne pas dire se politise), à une époque où la nouvelle vague met l'accent sur l'homme du Québec, où l'on voit la révolution sourdre à travers les oeuvres d'un Hubert Aquin, d'un Jacques Godbout,

d'un Paul Chamberland, où le québécois arrive en force sur les scènes des théâtres, bref à une époque où la littérature canadienne-française reflète plus que jamais un Québec en crise, on ne peut s'empêcher d'être frappé par l'attitude olympienne que Gabrielle Roy manifeste dans son oeuvre. Imperturbable, elle continue à écrire comme il y a vingt ans, faisant abstraction de ce réel qui était pourtant à la source de son premier roman.

Mais si Gabrielle Roy ne participe pas à l'évolution des idées de son époque, si elle a abandonné les préoccupations sociales et humanitaires de ses premiers romans, c'est pour se pencher sur quelque chose qui lui tient très certainement à coeur. Il est indéniable qu'elle éprouve une forte propension à la rêverie, qui se manifestait déjà dans certains aspects de ses premières grandes oeuvres. On a presque l'impression qu'à travers Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert, Gabrielle Roy s'est délivrée d'un sentiment de compassion qu'elle éprouvait pour les couches sociales défavorisées de son pays, mais que cette forme de roman ne convenait pas vraiment à son tempérament. On la sent plus à l'aise dans les oeuvres autobiographiques: Rue Deschambault et La Route d'Altamont en particulier.

Ces deux ouvrages ont l'avantage de montrer mieux que les autres la façon dont la perception du monde de l'auteur joue sur le processus de sa création littéraire. Légères de forme et d'inspiration, empreintes d'une grâce évanescence, ces deux oeuvres tout en s'opposant

à Bonheur d'occasion et à Alexandre Chenevert, en forment indirectement le prolongement. Ce qui est maintenant développé, ce sont les scènes de nature et d'enfance que l'on trouve déjà à l'état latent dans les deux grandes oeuvres qui précèdent et qu'elle avait déjà développées dans La Petite Poule d'eau sans arriver à la perfection qu'elle manifesterait plus tard.

Ce qui frappe maintenant dans ces deux oeuvres, c'est le tiraillement incessant qui torture ses personnages. Ceux-ci sont continuellement écartelés entre le besoin primordial d'être à la fois en sécurité et en liberté. Tout personnage de Gabrielle Roy est constamment en état de déséquilibre, pris entre l'attrait de l'Est dont il est originaire et de l'Ouest où il réside, entre le futur qui l'effraie et le passé, où règne l'ombre protectrice de la mère, entre un bonheur toujours fuyant et un état d'insatisfaction continuel. Cet état de déséquilibre constant, plutôt que d'être décrit, affirmé, se laisse percevoir à travers le halo poétique qui enveloppe les personnages de Gabrielle Roy et par le traitement des images qui lui sont favorites.

Sous le titre général d'inspiration romanesque chez Gabrielle Roy, nous nous proposons d'étudier successivement les deux aspects principaux de son inspiration. Tout d'abord nous nous pencherons sur la question des influences qui se sont manifestées dans ses débuts littéraires. Nous nous efforcerons de prouver que comme tout écrivain

canadien-français, ou tout écrivain francophone en général, Gabrielle Roy ne peut affirmer sa "québécoisité" qu'en passant par les grands maîtres français. La tradition littéraire de son passé national est trop mince pour qu'un jeune écrivain débutant puisse y trouver l'aide dont il a besoin pour éveiller son inspiration et guider sa technique. Nous nous sommes penchés sur un écrivain que Gabrielle Roy a certainement lu avec attention et qui a déposé de nombreux ferments dans son imagination littéraire: Georges Duhamel. Nous reviendrons sur le fait qu'entre 1941 et 1944 deux revues littéraires canadiennes-françaises sont vouées aux polémiques littéraires; y participent des écrivains comme Aragon, François Mauriac, Georges Duhamel et Robert Charbonneau. On en trouve des échos dans La Nouvelle Relève. Dans la première vague de la revue Amérique française (entre 1941 et 1944) on accorde une place éminente à Marcel Proust et à Georges Duhamel qui semblent être beaucoup lus au Canada français à cette époque. Gabrielle Roy a lu tous ces auteurs au moment où elle se mettra à écrire. Notre première partie sera donc une étude systématique, dont l'objet sera de tenter de montrer si influences il y a eu, et comment on peut les comprendre. Nous nous appuierons autant que possible sur une étude détaillée des textes, seul élément de preuve d'une étude de ce genre.

Dans une seconde partie générale, nous nous attacherons cette fois à ce qui nous semble constituer l'originalité de Gabrielle Roy. Nous tâcherons de voir comment se transmet la vision du monde qui lui

est propre. Nous avons déjà souligné le côté poétique de son oeuvre et nous verrons que sa vision du monde s'exprime par images. Au nombre de celles-ci, deux ont particulièrement retenu notre attention: l'image du voyage et celle de l'arbre. Celles-ci sont reliées aux grands thèmes de l'oeuvre: thème de la ville, de la création artistique, de la descente en soi-même etc...

On les retrouve dans tous ses romans sans exception ce qui produit un effet de répétition lancinant qui semble donner à l'oeuvre sa tonalité générale. De nombreux critiques ont noté que l'on voyageait beaucoup dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. En effet, que ce soit à pied et en cercle comme dans Bonheur d'occasion, en esprit comme dans Alexandre Chenevert, ou de façon rectiligne comme dans La Montagne secrète, l'invitation au voyage est un des leitmotive de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Ceci nous semble indiquer un déséquilibre fondamental de ses personnages qui tentent désespérément de trouver un idéal dans un monde qui les dépasse ou les ignore. Le thème du voyage sera donc lié à la quête parfois abstraite que poursuivent ses héros et souligne le désarroi social et métaphysique de l'homme du vingtième siècle. Par le thème du voyage la pensée de Gabrielle Roy débouche ainsi sur un humanisme.

Le second thème que nous suivrons à travers l'oeuvre est celui de l'arbre. Sa présence continuelle en fait un élément obsédant de l'oeuvre de la romancière canadienne. Ce qui pourrait passer au début pour un simple élément du décor se charge peu à peu de signification;

en l'arbre l'auteur voit bien au-delà du végétal: l'arbre est tour à tour, frère de l'homme, compagnon dans le bonheur et le malheur. Ses arbres citadins sont aussi chétifs et désespérés que les hommes qui y sont décrits. L'arbre est aussi dans son imagination éveil du sens artistique dans La Route d'Altamont et support de la création artistique dans La Montagne secrète ainsi qu'objet de la méditation sur l'Art. Dans cette dernière oeuvre nous verrons que l'arbre et l'homme finissent par tellement se confondre qu'on ne peut plus les distinguer l'un de l'autre, reflétant ainsi les concepts parallèles de la vie et de la connaissance.

CHAPITRE I.

INFLUENCES LITTÉRAIRES

A. INTRODUCTION

Après avoir rapidement passé en revue les sources historiques, sociales et économiques qui ont aidé Gabrielle Roy à rompre avec l'inspiration romanesque un peu courte de ses devanciers, nous allons devoir nous arrêter plus longuement sur un aspect de la création littéraire qui affecte plus ou moins profondément tout écrivain qui se lance et plus particulièrement l'écrivain du Québec, toujours à la recherche d'une tradition littéraire et d'une culture. Nous voulons parler ici des influences romanesques dont Gabrielle Roy a pu s'inspirer. Avant de passer à l'étude détaillée et approfondie de ces influences, il serait bon, grâce à André Malraux, de revenir sur le processus de la création littéraire.

André Malraux est certainement l'un des penseurs modernes qui ont le plus profondément influencé l'époque contemporaine en ce qui concerne le domaine de l'art. Lui-même créateur, il est l'un de ceux qui ont poussé la réflexion sur la création artistique dans ses derniers retranchements; il démonte fort bien, par exemple, le processus de la création chez le jeune artiste, et il le fait sans hypocrisie. Pour lui, tout artiste, aussi célèbre soit-il par la suite, a commencé par imiter un maître:

Qu'un artiste commence tôt ou tard à peindre, à écrire,
à composer, et quelque soit la force de ses premières

oeuvres, il y a derrière elles l'atelier, la cathédrale, le musée, la bibliothèque, l'audition.¹

et encore: "Tout artiste commence par le pastiche,"² formule qui peut paraître par trop définitive, et qui pourtant fait irrésistiblement penser à Marcel Proust, ses pastiches d'écrivains et son admiration non déguisée pour Ruskin.

Les exemples d'influence recherchée par un jeune auteur abondent dans le seul domaine littéraire: l'admiration du jeune Goethe pour Klopstock se devine dans les premières oeuvres du poète débutant, Hans Christian Andersen commence par mal imiter Heinrich Heine avant de trouver sa voie dans un genre qu'il illustre de son génie, Hemingway débute à Montparnasse à l'ombre de Gertrude Stein et d'Ezra Pound et plus près de nous J. Bloch-Michel reproche à Claude Simon de trop emprunter à Faulkner.³

L'étape de l'imitation est franchie rapidement par le jeune artiste; il fait vite l'expérience que cette dépendance intellectuelle n'est qu'un carcan dont il faut se libérer au plus vite.

Sa vocation, née dans la dépendance du génie lui apportait l'espoir d'une liberté future mais aussi le sentiment d'un esclavage présent ... Son esclavage était un esclavage d'artiste, une soumission à des formes, à un style: et sa liberté est une liberté d'artiste: son évocation de ce style.⁴

¹André Malraux, Les Voix du Silence (Paris: Gallimard, 1951), p. 313. (C'est nous qui soulignons)

²Ibid., p. 210.

³Jean Bloch-Michel, Le Présent de l'indicatif (Paris: Gallimard, 1963), p. 29.

⁴André Malraux. Op. cit., p. 357.

Pour T.S. Eliot, l'influence littéraire est un "stimulus créateur", un véritable "éveil à la vie", dû au:

sentiment de parenté profonde, ou mieux d'une intimité personnelle particulière, qu'il a avec un autre écrivain, probablement avec un écrivain mort. Ce sentiment peut l'envahir brusquement comme un coup de foudre ou après une longue fréquentation; c'est certainement une crise; et quand le jeune écrivain est pris de sa première passion de cette sorte, en quelques semaines, de simple agrégat de sentiments empruntés, il peut se métamorphoser en une personne. Pour la première fois, de cette intimité impérieuse naît une certitude vraie, inébranlable. C'est une cause de développement analogue à nos relations personnelles dans la vie. Et comme les intimités personnelles dans la vie, cela peut passer, et passera sans doute, mais cela sera ineffaçable.... Nous n'imitons pas, car nous sommes changés; et notre oeuvre est l'oeuvre de l'homme transformé; nous n'avons pas emprunté, nous avons été éveillés à la vie, et nous sommes devenus porteurs d'une tradition.¹

En d'autres termes, le stade de l'imitation ne dure qu'un temps pour le jeune écrivain et il ne lui sert en fait que de tremplin. Le processus de libération poussé à son terme fera l'artiste de génie; rester dans les chaînes de l'imitation voue l'écrivain à cette médiocrité définitive et fatale qu'est le plagiat.

Si des écrivains comme Gide ou Shakespeare ont consciemment subi ou recherché des influences littéraires, qu'en est-il des écrivains du Québec?

¹ T.S. Eliot, "Reflections on Contemporary Poetry", The Egoist, July 1919. (Notre traduction)

La question des influences prend ici une toute autre dimension; le problème n'est plus uniquement axé sur des affinités personnelles mais devient une question de survie littéraire. Pour l'écrivain du Québec, qui ne peut se tourner vers une tradition littéraire nationale qui ne fait que naître, il y a une tendance très naturelle à aller chercher à l'extérieur de quoi stimuler son sens créateur. Pendant longtemps, c'est vers la France qu'on se tourne selon un mouvement de bascule, passant d'une période d'imitation servile de certains écrivains français à un rejet absolu de tout ce qui venait de ce pays. Par exemple, il est intéressant de noter que la vogue du régionalisme va s'épanouir au Québec au moment où l'école réaliste française y est persona non grata. Le roman canadien-français de cette période, fermé aux influences extérieures et complètement replié sur lui-même, se meurt littéralement de léthargie.

Le roman canadien-français de cette époque illustre fort bien la thèse qui veut que le roman ne peut naître du néant et qu'il est sans doute le genre littéraire dont la survie dépend le plus de l'échange des idées et des expériences en cours à l'échelle mondiale. Voyons, pour prendre un exemple connu, tout ce que le roman américain a apporté à des écrivains comme Sartre et Camus. Il apportait littéralement une bouffée d'oxygène à une tradition romanesque française constamment "en crise" depuis le début du siècle. Mais si le roman français arrivait à bout de souffle faute de pouvoir dépasser une tradition qui avait fait son temps, le roman canadien-français par contre devait s'en créer une qui ne fût pas celle de la terre. Cette nouvelle lignée d'écrivains

canadiens-français voit le jour au cours des années qui précèdent directement la deuxième guerre mondiale. Parmi ces auteurs, Gabrielle Roy prend vite l'allure d'un chef de file, et contribue, plus que tout autre, à cette époque, à élargir l'horizon du roman canadien-français. Nous allons tenter de montrer qu'elle l'a fait en s'ouvrant surtout à l'influence française, à travers des romanciers qu'elle connaît bien dont les deux plus importants seraient Georges Duhamel et Marcel Proust. Duhamel a fait le voyage du Canada et, avec Aragon, Mauriac et Proust, il est certainement un des romanciers français les plus lus dans cette période de l'avant-guerre, si importante pour le renouveau du roman canadien-français. Il a participé à la querelle qui oppose à Robert Charbonneau une pléiade d'écrivains français; la revue La Nouvelle Relève de cette période se fait le véhicule principal de cette querelle. En compagnie de ceux des écrivains que nous avons cités, les écrits de Georges Duhamel tiennent également une place importante dans la revue Amérique française, entre 1941 et 1944.

Si nous ajoutons que Gabrielle Roy publie des contes et autres écrits dans ces mêmes revues, environ aux mêmes dates, elle ne peut donc qu'avoir bien connu l'oeuvre de romanciers que le public cultivé du Québec connaissait alors fort bien.

A l'époque même où La Condition humaine se voyait décerner le Prix Goncourt, Roger Martin du Gard remettait Les Thibault sur

le chantier, Jules Romains s'attelait à la tâche épuisante que représentaient Les Hommes de bonne volonté et Georges Duhamel publiait le premier volume de La Chronique des Pasquier.

Ces trois oeuvres représentaient une véritable somme et ne visaient pas moins qu'à faire l'inventaire d'une époque où un certain humanisme avait fleuri tant bien que mal et que Malraux n'avait pas encore totalement remis en question. Un souci était cependant commun à tous ces écrivains: l'abandon de la fiction romanesque intégrale au profit de la méditation générale et le refus d'une certaine psychologie.

Georges Duhamel en écrivant la série des Pasquier cherchait à réaliser tout autre chose que ce qu'avait fait avant lui Emile Zola. Dans son Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, ce dernier cherchait à échafauder une théorie scientifique contre laquelle se dresse Duhamel, qui, à une vérité historique trompeuse, oppose une "vérité humaine et poétique". Gabrielle Roy ne désavouerait certainement pas cette prise de position, elle dont l'oeuvre entière est axée sur cette notion. Mais, en quoi Georges Duhamel et sa longue Chronique pouvaient-ils avoir une résonance sur un jeune auteur canadien-français qui se lançait en 1945, c'est à dire quatre ans après la parution du dernier livre de la série des Pasquier, La Passion de Joseph Pasquier, qui date de 1941?

De nombreux rapprochements vont se faire jour à la lecture des deux oeuvres; plutôt que de paraphraser les textes qui sont à notre avis les plus représentatifs, nous les citerons abondamment puisqu'ils représentent la seule preuve possible dans une étude de ce genre.

B. BONHEUR D'OCCASION et LA CHRONIQUE DES PASQUIER

Il peut paraître vain à priori de vouloir comparer deux romans en apparence aussi dissemblables que Bonheur d'occasion et La Chronique des Pasquier; structurellement, nous avons affaire d'un côté à un roman fleuve où le temps joue un rôle capital qu'il serait illusoire de vouloir retrouver dans le roman de Gabrielle Roy. Chez Georges Duhamel le récit est conduit la plupart du temps par un personnage qui dit "je" et qui se juge lui-même ainsi que les autres membres de sa famille. Les personnages de premier plan¹ sont plus nombreux chez Duhamel, et la tranche de vie de la famille Pasquier est beaucoup plus fouillée par son auteur que ne l'est celle de la famille Lacasse par Gabrielle Roy.

Ce qu'il y a de commun aux deux oeuvres, réside bien plus dans le décor général de l'action, dans les tableaux de la misère et des atmosphères générales. Comparons ces deux scènes de bidonville, d'abord chez Gabrielle Roy:

Une nuée d'enfants dépenaillés jouaient sur les trottoirs au milieu des saletés. Des femmes maigres et tristes apparaissaient sur les seuils malodorants, étonnées de ce soleil qui faisait des carrés de lumière devant chaque caisse à ordures. D'autres posaient leur nourrisson à l'appui de la croisée et leur regard absent errait. Partout des voix aigres, des pleurs d'enfants, des cris qui jaillissaient, douloureux, des profondeurs de quelque maison, portes et volets rabattus, morte, murée sous

¹ Joseph, Ferdinand, Cécile, Suzanne, Laurent et les parents.

la lumière comme une tombe.¹

Voyons maintenant une scène comparable, peinte par Georges Duhamel
cette fois:

Souvent, après un grand morceau de ville propre
et soignée, s'ouvrait un nouvel ulcère, une sombre
cour des miracles, avec des cahutes pourries, des
montagnes de détritrus, des meutes d'enfants vermineux,
des hommes et des femmes farouches, des odeurs
d'Orient, lugubre, pluvieux, haineux, maudit. Et
quand on approchait des portes, quand on commençait
d'entendre parler, rire et chanter Paris, alors
éclatait la "zone", le grand camp de la misère qui,
de partout, investit la ville illustre et magnifique.²

Deux scènes, deux styles et cependant une atmosphère semblable.

Par l'accumulation des adjectifs, les auteurs renforcent leur peinture
de la misère et montrent que cette misère est indissociable des notions
de tristesse, de maigreur physique, d'hébétude et d'odeurs pestilen-
tielles. C'est la misère dans ce qu'elle a d'éternel qui est décrite
ici. De semblables scènes sont fréquentes à la fois chez Gabrielle Roy
et chez Georges Duhamel. Il saute rapidement aux yeux qu'elles sont
traitées selon la même technique romanesque: l'unanimisme. Dans le
cas de Duhamel, la véritable période unanimiste se fait jour au début de
sa carrière et ses poèmes de jeunesse en sont fortement marqués. Bien
que l'unanimisme de Duhamel aille en décroissant au fur et à mesure qu'il
se rend maître de son art, toute son oeuvre en gardera quelque chose.

¹Bonheur d'occasion (Montréal: Beauchemin, 1967), p. 87.

²Georges Duhamel, Vue de la Terre promise (Ed. Livre de Poche), p. 35.

Disons pour simplifier qu'il n'en garde que l'esprit et que l'unanimité devient chez lui de plus en plus diffus.

Gabrielle Roy, de son côté, semble avoir été particulièrement attirée par ce mouvement littéraire et cette approche artistique. Bonheur d'occasion foisonne de passages que l'on pourrait qualifier d'unanimes et qui sont parfois très réussis comme celui que nous allons citer plus bas. Par delà Rose-Anna, c'est le destin de la femme éternelle qui est évoqué ici. C'est bien le propre de l'unanimité que de refléter à travers un personnage les sentiments de tout un groupe social. L'impact de la guerre sur la population féminine est rendu ici avec un art très sûr de même que les sentiments anti-militaristes qui caractérisent la femme du peuple:

D'un pas d'automate, elle prit le chemin de la rue Beaudoin. Elle les connaissait bien soudain, toutes ces femmes des pays lointains, qu'elles fussent polonaises, norvégiennes ou tchèques ou slovaques. C'étaient des femmes comme elle. Des femmes du peuple. Des besogneuses. De celles qui, depuis des siècles, voyaient partir leurs maris et leurs enfants. Une époque passait, une autre venait; et c'était toujours la même chose: les femmes de tous les temps agitaient la main ou pleuraient dans leur fichu, et les hommes défilaient. Il lui sembla qu'elle marchait par cette claire fin d'après-midi, non pas seule, mais dans les rangs, parmi des milliers de femmes, et que les soupirs las des besogneuses, des femmes du peuple, du fond des siècles montaient jusqu'à elle. Elle était de celles qui n'ont rien d'autre à défendre que leurs hommes et leurs fils. De celles qui n'ont jamais chanté aux départs. De celles qui ont regardé les défilés avec des yeux secs, et dans leur cœur, ont maudit la guerre.¹

¹ Bonheur d'occasion, p. 205.

Nombre de pages de Bonheur d'occasion devraient être évoquées ici; contentons-nous de signaler au passage les plus réussies: p. 67 - travailleurs rentrant au logis; p. 90-91 - clients des Deux Records; p. 188 - l'arrivée du printemps; p. 240 - la vie du faubourg; p 252 - l'âme de Saint-Henri.

A la source de l'unanimisme il y a un puissant besoin de communier dans la souffrance des hommes et la volonté d'y trouver malgré tout un espoir. Ce sentiment tient une place de choix aussi bien dans La Chronique des Pasquier que dans Bonheur d'occasion ; il est évident que la profonde humanité des deux auteurs se révolte devant la dégradation de l'homme par la misère et devant le désespoir qui en résulte. Mais nos deux auteurs font également preuve de virtuosité quand ils jouent de l'unanimisme sur un autre registre, celui de l'intimité avec les personnes et les choses ; c'est en quelque sorte une espèce de sixième sens qu'ils semblent posséder, qui leur permet de pénétrer et de faire ressortir la personnalité profonde et secrète d'une maison, d'un quartier, d'une rue, d'une famille ou d'une foule. C'est là, sans contredit, que Duhamel est le plus artiste, c'est là qu'il joue de sa langue avec un brio inimitable, comme dans ce passage sur les odeurs qui hantent la maison où les Pasquier ont trouvé un appartement :

Et l'on sait ce que l'on mange à toutes les altitudes. L'odeur de l'oignon grimpe comme une bête le long des marches. Elle furette, rôde, s'accroche à toutes les aspérités ... Mais l'odeur du hareng frit est plus farouche et plus puissante encore. Elle arrive, par paquets, comme une troupe d'assaut ; l'odeur de l'oignon prend peur et lâche pied. L'odeur du hareng frit campera là jusqu'à demain. On ne la respire pas, on la touche. Elle est gluante et colle aux doigts.¹

Gabrielle Roy, qui manie sa langue avec beaucoup moins de dextérité, arrive malgré tout à des réussites incontestables dans ce domaine,

¹ Georges Duhamel, Le Notaire du Havre (Paris: Mercure de France, 1933), p. 78.

témoin le coup d'oeil attendri et désolé qu'elle jette sur le quartier Saint-Henri; ces évocations sont certainement des modèles du genre dans la littérature canadienne-française. Les descriptions de l'intérieur misérable des Lacasse témoignent en elles-mêmes de la profonde sympathie que l'auteur porte, à travers ses personnages, à toute une génération hantée par la misère. Mais c'est avant tout l'étude de la cellule vivante qu'est la famille qui retient l'attention de nos deux auteurs; ils veulent étudier comment elle réagit à la pression du monde extérieur, matériel et social, et même historique, bien que cet aspect soit beaucoup plus important chez Gabrielle Roy du fait même du dénouement du roman. Des deux familles s'exhale une âcre poésie de la misère, dont la note est sans doute plus forcée dans le roman de Gabrielle Roy. Matériellement, ce sont les mêmes conditions de vie, les mêmes attributs éternels de la misère humaine: même décrépitude des maisons habitées, mêmes déménagements annuels, même mobilier défraîchi (bien que dans la famille Pasquier on possède encore ces quelques "meubles de famille" qui tranchent sur le reste - en attendant qu'on les mette au mont-de-piété): même campement, le soir, quand il faut monter les lits de camp, partager des lits à plusieurs, dans une promiscuité que Marie-Claire Blais dénoncera plus tard avec plus de vigueur encore, sur un ton mi-figue, mi-raisin. Cette réalité parfois hideuse que peut devenir la famille suscite bien sûr un besoin d'évasion que l'on retrouve aussi bien chez Florentine Lacasse que chez les enfants Pasquier; mais il se voit tempéré par le dévouement de la mère. C'est grâce à elle, en effet, que l'entité qu'est la famille garde un semblant

de dignité humaine; grâce à des nuits de travail ingrat où le ronron de la machine à coudre berce le sommeil des enfants, la mère préserve au moins la dignité extérieure des membres de la famille:

Parfois l'argent s'endormait. Pendant quelques jours, quelques semaines, on cessait d'en parler. Nous, les enfants, nous cessions même d'y penser. La nourriture se trouvait disposée sur la table aux heures habituelles, les chaussures montraient au pavé des semelles suffisamment saines, les vêtements rallongés, retournés, rapiécés, repassés, faisaient encore bonne contenance. Sans doute, mère veillait-elle aux rafales. Nous savions bien qu'elle devait observer les alentours, interroger le vent et les étoiles, faire, dans le silence des nuits, maintes supputations prudentes. Mais elle n'en disait rien et nous nous laissions aller au bonheur de vivre comme les personnes pour qui l'argent n'est pas une plaie saignante.¹

Nous reconnaissons dans ce passage les qualités de débrouillardise de Rose-Anna, qui, dans une situation financière sans doute plus difficile que celle de Madame Pasquier, a les mêmes préoccupations immédiates. Voyons par exemple comme elle apporte du bonheur à son fils Daniel qui, faute de vêtements chauds, n'a pu se rendre à l'école depuis quelque temps:

Mais ce jour-là, elle négligea son ménage. Elle laissa même la vaisselle s'empiler sur l'évier et elle cousit longtemps. Le soir, lorsque la salle à manger fut nettoyée et que les sofas furent tirés et ouverts, elle cousait encore. Daniel s'endormit au ronronnement de la machine à coudre, et il rêva de son manteau. Chose étrange, il l'avait vu avec un beau col de fourrure dans les fantaisies du sommeil. Et lorsqu'il ouvrit des yeux brillants, il aperçut son manteau au dos d'une chaise et garni du vieux loup noir qui avait été un cadeau de nocces de sa mère.²

¹Gorges Duhamel, Le Jardin des bêtes sauvages (Paris: Mercure de France), p. 85-86.

²Bonheur d'occasion, p. 197.

Chez Georges Duhamel comme chez Gabrielle Roy, c'est la mère qui fait front aux dangers qui menacent l'unité de cette pauvre chose humaine qu'est à leurs yeux la famille. Le père se tient nettement en retrait. Non qu'il soit tout à fait inexistant. Comme nous le verrons plus bas il abandonne son rôle de pater familias à sa femme. De caractère effacé, il déserte son devoir, soit par faiblesse soit par inconscience. Dans le revers, ce sera donc la figure altièrè et massive de la mère qui empêchera la famille de se désintégrer. Or, ici encore, il est intéressant de comparer les figures de la mère chez Georges Duhamel et Gabrielle Roy, et de voir qu'elles sont faites de la même pâte. Toutes deux, quoique de caractère assez fataliste débordent d'une énergie qui les soutient dans l'adversité. Physiquement, elles sont soeurs, usées jusqu'à la trame par les soucis tant matériels que moraux auxquels elles font face de façon quotidienne; toutes deux connaissent des effondrements passagers, en particulier lorsque leurs fils partent pour l'armée et la guerre. Dans leur combat quotidien contre le désespoir et la décadence par la misère, elles sortent victorieuses et sauvegardent l'unité et la dignité de la famille. Par la voix de Laurent Pasquier, Georges Duhamel adresse à la mère en général un vibrant hommage que Rose-Anna peut, mot pour mot reprendre à son compte; ses propres enfants n'hésiteraient pas à lui dresser les trois statues dont parle Duhamel.¹ Face à ces parangons de vertus familiales que sont leurs femmes, Raymond Pasquier et Azarius Lacasse présentent les défauts habituels des rêveurs invétérés et des optimistes

¹Voir citation en annexe I.

impénitents; autant leurs épouses respectives ont les pieds sur terre, autant eux se distinguent par leur manque de réalisme.

Au point de vue physique, il est intéressant de constater qu'ils se ressemblent étrangement. Si leurs épouses sont vieillies précocement, eux par contre ont réussi à préserver un air de jeunesse étonnant; les auteurs y reviennent à plusieurs reprises:

Le petit déjeuner pris, ce qui n'était pas fort long, papa se levait et s'éclaircissait la voix par deux ou trois "Hum!" énergiques. Il n'était pas de haute taille; mais il jetait sur les choses et les hommes un regard bleu-frais, ironique, toujours un peu dédaigneux, et ce regard indéchiffrable faisait paraître mon père plus grand qu'il n'était en réalité, phénomène qui m'a beaucoup frappé dans mon enfance et que je relate sans entreprendre de l'éclaircir. Il avait des cheveux bouclés, d'un blond chaleureux, des traits nets, un teint clair dont il prenait grand soin. Bien qu'il fût alors en pleine maturité, tout le monde s'accordait à lui trouver l'aspect de la jeunesse et, quand l'opinion des autres sur ce sujet captivant tardait à se faire jour, il la sollicitait délibérément.¹

Voici maintenant Azarius, vu, non sans une certaine jalousie, par sa propre femme:

Elle le regarda fumer sa cigarette par petites bouffées, assis tranquillement auprès du poêle de cuisine, le journal de la veille déplié sur ses genoux, et elle éprouva de l'amertume.

Du gros chandail à demi fermé sur la poitrine forte, le cou émergeait, blanc et lisse comme celui d'un jeune homme. La figure était d'un teint frais, presque sans rides. Elle lui en voulut d'être resté jeune, beau de sa santé inaltérable, alors qu'elle montrait des marques si évidentes de

¹Georges Duhamel, Le Jardin des bêtes sauvages, p. 53-54.

fatigue et d'usure. Il avait seulement deux ans de moins qu'elle. La différence d'âge ne comptait pas quand ils s'étaient mariés. Maintenant il paraissait plus jeune qu'elle d'au moins dix ans.¹

Mais leur jeunesse n'est pas seulement physique. Au moral, ils sont tous deux splendides d'inconscience et de naïve candeur; ils semblent vivre dans une enfance perpétuelle, "dans le vague", comme le note Rose-Anna en espérant qu'elle se trompe en croyant reconnaître cette tendance chez ses enfants; plus qu'une image ressemblante de l'homme canadien-français, Azarius Lacasse nous semblerait symboliser un type humain éternel et universel, à la façon de Raymond Pasquier.

Gabrielle Roy ne semble pas moins fascinée par les trains que Georges Duhamel et leurs oeuvres respectives sont traversées incessamment par des monstres noirs et fumants, apportant à la fois l'appel de l'aventure et celui de la misère. En effet, les trains et le paysage de suie qui suit le trajet qu'ils empruntent à travers la ville sont une constante du décor de la misère qui colle aux pas des Pasquier et des Lacasse; ce n'est pas aller trop loin que de dire que le chemin de fer rythme la vie de nos héros:

Un étrange tremblement a saisi la bâtisse. Cela commence par les moellons enfouis sous les caves, dans les entrailles de la terre. Cela gagne, petit à petit, tout le squelette du monstre et ça se propage, ça monte. Des bouteilles grelottent contre le mur d'une cuisine. Des vitres se prennent

¹ Bonheur d'occasion, p. 79.

à chanter. Ici, là, d'autres voix s'éveillent, Présent! Présent! voilà ce que répondent, à droite, à gauche, en haut, en bas, tous les objets inquiets dont la nature est de frémir. Le grondement s'enfle, s'exaspère. Avec une terreur jubilante, la maison tout entière salue le train hurleur qui lui passe contre le flanc, dans le lacis des rails, au nord. Le vent rabat sur nous les escadrons de la fumée. Une fine poudre de ténèbres va pleurer sur les balcons. L'odeur de la houille ardente est entrée par une imposte avec une grosse boule de vent. L'odeur des trains, comme elle est familière! Nul, ici, ne la salue plus d'une pensée, sauf le petit garçon à tablier noir qui monte l'escalier en suçant une bille.¹

Opposons maintenant à cette belle réussite stylistique de Duhamel une page d'inspiration semblable de Gabrielle Roy. Là encore, le train est au centre de la description; il anime et fait vivre le quartier; il lui donne son atmosphère générale. Le train est intimement lié à la vie personnelle des habitants du quartier. Sa présence tyrannique peut arrêter toute vie le temps de son passage. Même une belle matinée peut être gâtée par la fumée qu'il laisse derrière lui:

Autrefois, ils vivaient dans le halètement continu des trains encore qu'ils fussent assez éloignés du chemin de fer qui passait là-haut, au delà du remblai fermant la petite rue Beaudoin. Mais maintenant, ils étaient collés au flanc même du lacis de rails qui s'épand au sortir de la gare de Saint-Henri. Il n'y avait plus de repos possible. Le Transcontinental, les trains d'Ottawa et de Toronto et ceux de la banlieue passaient devant leur porte. Puis, c'étaient les wagons de marchandises, de lourds, d'interminables convois de vivres, ou bien de longues files de wagons de charbon. Quelquefois, les trains s'arrêtaient, reculaient, avançaient et, pendant quelque temps, ce n'était autour de la maison que sonnerie intermittente, mêlée aux heurts des tampons,

¹Georges Duhamel, Le Notaire du Havre, p. 51-52

aux sifflements, aux vagues de fumée. D'autres fois, la locomotive dévalait en sifflant, à grande vitesse, et la maison était prise d'une longue secousse. Les carreaux vibraient, des objets qui étaient retenus aux cloisons ou emprisonnés dans les tiroirs tremblaient, pris d'une agitation intense. Pour être entendu au-dessus du vacarme, il fallait élever la voix jusqu'au ton criard de la dispute et, se parlant ainsi, très haut, très fort, les êtres en arrivaient à se regarder avec étonnement et une espèce de sourde animosité. Puis, quand le train hurleur avait fui et que le logis avec des craquements sonores se remettait lentement, il leur semblait que le soleil était tombé, qu'une autre journée maussade se levait par-delà les vitres opaques de poussière.¹

Derrière les descriptions réalistes du réseau des rails et du passage des trains, il faut voir que la proximité du chemin de fer symbolise en fait ce "voyage au bout de la nuit" qu'est la misère. C'est ce qui est dans l'esprit d'Emmanuel lorsqu'il cherche le logis des Lacasse:

(Emmanuel) eut quelque difficulté à trouver la maison, et dut s'informer auprès de plusieurs passants. Elle était située dans une impasse ouverte sur la rue du couvent. Aucun trottoir n'y donnait accès. Elle était plaquée immédiatement devant le chemin de fer, à quelque cent pas de la gare.²

Si l'on ajoute à ce symbolisme latent celui de l'impasse utilisé à la fois par Gabrielle Roy et Duhamel, (le dernier logis que l'on trouve après avoir été jeté à la rue est, dans les deux oeuvres, situé dans une impasse jouxtant les voies de chemin de fer), c'est vraiment le comble de la misère qu'ont atteint les deux familles. Le mot impasse est par lui-même si symbolique que le père Pasquier, avec sa faconde habituelle, refuse de regarder la réalité en face et n'hésite pas à déformer ce que son orgueil

¹Bonheur d'occasion, p. 310-311.

²Bonheur d'occasion, p. 257-258.

ne peut accepter:

Jamais, disait-il, jamais je n'irai loger dans une impasse. Quand bien même on m'offrirait toute la maison. Une impasse! un cul de sac! ... C'est très agréable. Aucun doute. Mais qu'on ne parle pas d'impasse. Nous dirons la rue Vandamme.¹

S'ils incarnent les quartiers misérables qu'ils coupent en pleine chair, les trains symbolisent également l'évasion possible de la misère. Les dernières pages de Bonheur d'occasion l'indiquent un peu trop clairement, Gabrielle Roy se sentant obligée d'explicitier sa pensée, privant ainsi le lecteur de la satisfaction de lire entre les lignes. Comme nous le verrons plus loin, l'appel de l'aventure sera entendu par Jean Levesque.

Il faudrait encore citer la poésie de la machine qui rayonne dans les descriptions du chemin de fer. Les auteurs oscillent entre l'émerveillement sans bornes et le dégoût. La dualité symbolique du train donne à Saint-Henri ainsi qu'aux quartiers habités par les Pasquier, non seulement leur caractère mais elle les anime de cette note d'espoir qui les transfigure selon la meilleure tradition de l'unanimité. Nous citons en annexe deux textes qui du fait de leur longueur ne pouvaient être insérés ici. Notons leur inspiration très proche ainsi que la façon dont ils suggèrent à la perfection les atmosphères ouvrières des quartiers qu'ils traversent.

¹Georges Duhamel, Le Notaire du Havre, p. 49-50

Plus que des recoupements évidents, ce qui naît de la comparaison de Bonheur d'occasion et de La Chronique des Pasquier c'est une poésie de la misère et de la grande ville, qui forme comme une constante des deux oeuvres. Une autre caractéristique qui frappe le lecteur au fil des pages, est l'absence quasi totale de Dieu ou de religion. Bien sûr, il y a dans Bonheur d'occasion certains épisodes où il est fait mention de ces thèmes.¹ Mais contrairement à l'image que la critique a voulu donner de Gabrielle Roy, nous dirions que Bonheur d'occasion est un roman sans Dieu et Alexandre Chenevert corroborera ce fait, ainsi que nous le verrons plus loin. L'absence de Dieu est moins étonnante chez Georges Duhamel; en tant qu'humaniste athée, il ne voit aucun secours à attendre d'une intervention divine et son oeuvre entière sera illuminée par cette confiance qu'il porte en l'homme. Si nous ajoutons que Georges Duhamel et Gabrielle Roy semblent partager la même aversion pour certains aspects de l'époque moderne² nous aurons souligné les rapprochements les plus nets que suscite la lecture de ces deux oeuvres.

¹Comme lors de la visite de Rosa-Anna à l'église, lors de scènes à l'hôpital, la vocation religieuse d'Yvonne ne joue qu'un rôle tout à fait minime dans le roman.

²Par exemple "oui, des tentations, c'est ça que la société nous a donné". Bonheur d'occasion, p. 52; "Imposer à l'humanité des besoins, des appétits". Georges Duhamel, Scènes de la vie future, (Paris: Mercure de France, 1930), p. 56.

C. ALEXANDRE CHENEVERT et SALAVIN

Passons maintenant à quelque chose de plus net, sans doute, dans le domaine des influences littéraires subies par Gabrielle Roy. Nous allons cette fois utiliser la série des Salavin, laquelle s'échelonne dans le temps de 1920 à 1932, c'est-à-dire sur une période de 12 ans. La Chronique des Pasquier la suit de peu, le premier volume, Le Notaire du Havre datant de 1933 et le dernier, La Passion de Joseph Pasquier, de 1941. Les influences adopteraient ainsi un ordre inversement chronologique, ce qui est assez curieux mais peut-être compréhensible: la série des Salavin, malgré ses dates de publication, est sans doute beaucoup plus originale et plus adaptée aux problèmes de l'époque contemporaine que La Chronique des Pasquier. De plus, de toute la série des Salavin, c'est sans aucun doute le premier titre paru, Confession de Minuit, qui restera de l'oeuvre de Georges Duhamel. C'est certainement une grande oeuvre, bien en avance sur son temps; nous en retiendrons en particulier que, dès 1920, le roman français a renoncé aux héros glorieux, sûrs d'eux-mêmes et pourvus de toutes les qualités. A travers la médiocre stature de Salavin, s'esquisse un nouveau concept du héros de roman. Sous Salavin, cet "uomo qualunque", ce "jederman", Duhamel cherche à dénicher l'homme éternel.

Or, Gabrielle Roy poursuit le même but avec Alexandre Chenevert

et il devient assez vite évident pour qui lit les deux oeuvres, qu'il y a là plus qu'un thème commun, plus qu'une sympathie partagée pour l'humanité dans ce qu'elle a de plus banal, plus qu'une rencontre littéraire. Il semble bien qu'il ressorte des exemples que nous allons donner, que Gabrielle Roy a lu l'oeuvre de Duhamel peu de temps avant de rédiger Alexandre Chenevert et qu'elle ne fait pas toujours la part entre ce qui est souvenir littéraire et création propre. Nous nous attarderons longuement sur ces deux textes, et donnerons de nombreux exemples puisque seul le texte peut servir de preuve dans un pareil travail. Le simple fait de comparer ces deux oeuvres permettra également de jeter un nouvel éclairage sur le personnage d'Alexandre Chenevert, qui bien loin de n'être qu'un "maigre solo de clarinette" va se révéler une oeuvre très dense et certainement fort originale dans le contexte canadien-français.

Dans l'optique familiale et sociale sous laquelle nous allons, tout d'abord, envisager nos deux personnages, il est intéressant de constater, chez leurs créateurs, un souci évident de les caractériser à l'extrême. Nous les voyons en famille, à leur travail, pénétrons dans leur conscience et partageons leurs rêves. Aucun détail ne nous est épargné dans la meilleure tradition réaliste et naturaliste. Nous les voyons du dehors et du dedans. Alexandre Chenevert et Salavin nous apparaissent ainsi, de prime abord, comme des hommes particuliers, échappant ainsi, à l'abstraction trop factice du symbole. De leur côté, les deux auteurs mettent l'accent sur le fait que leurs héros sont nés

du réel: pour Duhamel, c'est la rencontre d'un visage perdu dans la nuit, pour Roy, la foule hâve des employés de Paris ou de Montréal, qui provoquent le choc créateur initial. Pour le lecteur, c'est cette rencontre avec quelqu'un de familier qui suscite l'émotion et dans le meilleur des cas, l'identification.

Dès la première rencontre avec les deux personnages, le lecteur est assailli par un sentiment de fragilité physique:

C'était un homme, petit, chétif, avec un immense front soucieux.¹

C'était un homme fort maigre, à la poitrine creuse, aux longs bras ballants ... il paraissait de stature médiocre.²

Astreints par leur profession à un travail inactif, ils souffrent tous deux d'une déformation de la colonne vertébrale.

Leurs vêtements sont à la mesure de leur physique et de leur profession; ils les marquent socialement:

Le visiteur était vêtu d'un complet lustré, propre encore... il portait un pardessus d'hiver, démodé, dont le col gôdait à la nuque.³

Son habit bien repassé ... ne montrait pas trop d'usure.⁴

Dès le seuil, il se défaisait de son manteau encore propre mais d'un genre passé de mode. Il le pendait en prenant garde que le cintre

¹Alexandre Chenevert, (Montréal: Beauchemin, 1964) p. 17.

²Le Club des Lyonnais, (Paris: Mercure de France, 1929), p. 10-11.

³Ibid., p. 11.

⁴Alexandre Chenevert, p. 40

épousât correctement les épaules et l'encolure, et face au mur, parce que les endroits usés se trouvaient sur le devant.¹

Tous deux sont des hommes usés physiquement, minés intérieurement:

Qui aurait donc pu s'apercevoir qu'Alexandre n'en pouvait plus?²

Je suis un homme épuisé.³

Celui que commence aujourd'hui ce journal est, au regard de tous, un homme usé.⁴

Le visage est scruté à la loupe et reflète cet épuisement; visage de malade où les ans ont laissé leur dépôt:

(Son visage) semblait usé, mordu, râpé, diminué dans l'épaisseur et la richesse de sa substance.⁵

Il y avait encore un peu de chair à ses joues creuses.⁶

Dans ces visages ravagés de morts vivants, seuls les yeux attestent la richesse intérieure qui consume nos deux héros:

et sous ses paupières flétries, dans les yeux enfoncés, une vie qui brûlait.⁷

Seuls dans ce paysage flétri, les yeux attestaient une vie brûlante.⁸

¹Alexandre Chenevert, p. 36.

²Ibid., p. 40.

³Georges Duhamel, Le Club des Lyonnais, p. 19.

⁴Georges Duhamel, Journal de Salavin, (Paris: Mercure de France, 1930), p. 10.

⁵Georges Duhamel, Le Club des Lyonnais, p. 10.

⁶Alexandre Chenevert, p. 40.

⁷Ibid., p. 40.

⁸Georges Duhamel, Le Club des Lyonnais, p. 11.

Comme nous le verrons plus loin, toute l'essence de ces deux oeuvres est dans ces regards. Autant le personnage social de Chenevert ou de Salavin est terne et parfois méprisable ou ridicule, autant est vive la flamme intérieure qui les anime. Leur regard exprime très exactement ce que Salavin dira bien clairement dans Confession de minuit: "Toutes mes aventures me sont arrivées du dedans."¹

Essentielle pour définir Salavin, cette remarque ne l'est pas moins pour Alexandre ainsi que nous le verrons plus tard.

La carrière sociale de nos deux personnages est tout aussi insignifiante que leur apparence physique. Un mot la résume fort bien: l'échec. Mais ici pas d'échec retentissant, à la romantique, mais un échec total, insidieux, se dégageant de l'ensemble d'une vie. Ils sont marqués de tous les stigmates du raté pour avoir subi l'érosion de la vie, la monotonie d'un travail languissant, sans avoir vraiment tenté d'y échapper.

Tous deux sont de petits employés aux prises avec la misère des temps. Une sorte de fatalité semble peser sur eux, les empêchant malgré leurs rêves de grandeur, de se soustraire à la médiocrité d'un travail sans responsabilité qui les abrutit:

Il y avait bientôt dix-huit ans que, tous les matins, Alexandre enroulait des séries de pièces.

¹Georges Duhamel, Confession de minuit, (Paris: Mercure de France, 1920), p. 102.

Il pouvait faire vite, sans avoir besoin d'accorder une réelle attention aux mouvements de ses doigts qui d'eux-mêmes semblaient connaître depuis longtemps l'exacte dimension qu'atteignent dix ou vingt pièces réunies.¹

Chez Salavin, le gratte-papier plus susceptible, il y a révolte apparente contre cette forme d'esclavage des temps modernes :

J'avais passé l'après-midi à refuser deux ou trois propositions humiliantes: des besognes d'esclaves, d'automates ou de bêtes de somme.²

Seulement, il faut bien vivre. Salavin retournera à la vie professionnelle pour occuper la place que ses moyens intellectuels lui ouvrent.

Tous deux, à certains moments de leur existence lancent un regard morne sur leur "carrière" passée, faite de petites compromissions et marquée du sceau de la défaite. Ils ont pleinement conscience de leur médiocrité congénitale, sans pouvoir la dépasser; rien de l'homme d'action en eux; ils subissent l'existence sociale; indéniablement le ressort qui leur permettrait de réaliser pleinement leur vie, leur fait défaut.

A cet échec professionnel s'allie une autre déchéance toute morale et Salavin trouve des accents bouleversants pour l'exprimer:

¹Alexandre Chenevert, p. 39.

²Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 126.

Je suis incapable d'amour, incapable d'amitié,
à moins qu'amour et amitié ne soient de bien
pauvres, de bien misérables sentiments.

Je suis un mauvais fils, un mauvais ami, un
mauvais amant. Au fond de mon coeur j'ai
voulu la mort de ma mère ...¹

Bien qu'Alexandre ne fasse pas le point de façon aussi claire, il est aisé de le comparer dans cette optique à Salavin. En fait, sa déchéance est inscrite en filigrane de l'oeuvre. On y trouve suffisamment d'exemples qui illustrent cette thèse, pour pouvoir passer rapidement: mariage manqué qui aboutit à un manque de communication total avec Eugénie; mauvais amant, il n'est pas meilleur ami comme en témoignent ses rapports aigres-doux avec Godias. Comme Salavin, il se sent coupable de la mort de sa mère; autrefois il l'a traitée de "vieille folle":

Des sanglots l'étouffèrent. Sa mère avait déjà à cette époque, une maladie de coeur. En lui portant ce coup, il avait aidé ce coeur à mourir. Il avait en quelque sorte tué sa pauvre mère.²

Stagnation professionnelle, sentiment d'une déchéance morale, physique pitoyable, voici donc les attributs lamentables d'Alexandre et de Salavin. Cette médiocrité se retrouve dans le jugement qu'ils portent sur eux-mêmes. Mais c'est une prise de conscience des plus douloureuses car elle ne reflète que l'aspect le plus superficiel de leur personnalité. Ils se rendent compte que les

¹ Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 246-247.

² Alexandre Chenevert, p. 363.

autres ne les jugent que sur leur "moi" extérieur, alors qu'eux-mêmes sentent en eux confusément une certaine beauté, mais il leur faudra des circonstances exceptionnelles pour voir clair en eux-mêmes comme nous le verrons plus bas.

Quoiqu'il en soit, l'épreuve du miroir les plonge dans l'angoisse, car l'image retransmise ne tient compte que de leur apparence:

Mais il lui arriva de se voir dans son propre coeur tel qu'il devait être aux yeux des autres: un homme aigre, contrariant, et qu'il eût été le premier à ne pouvoir supporter.

Il s'arrêta devant une vitrine, cloué sur place par l'image soudainement haïssable, qu'il avait de lui-même. Dans la vitre embuée, il chercha comme une corroboration de ce jugement, son propre visage aux lèvres pincées. Une grande souffrance se péignit sur ses traits. Si étranger, si hostile à lui-même, Alexandre avait envie d'en pleurer.¹

Salavin, presque au terme de sa quête, éprouve la même réaction. Même après une transformation intérieure, on reste enchaîné à son physique:

Il atteignit la Rue de Rennes en face d'un magasin dont les glaces noires lui renvoyèrent son image. "Allons bon! pensa-t-il. Encore moi! Dès que je suis seul, je recommence à me ressembler". Un peu plus loin, il se chercha dans les miroirs d'une pâtisserie. Deux ou trois Salavin surgirent, face et trois quart. "Oui, songea-t-il, C'est la rue qui me rend mon ancien moi. La rue de toujours". Il se trouva plus maigre, plus voûté, la pointe des doigts frôlant presque le genou, la barbe terne et vraiment grisonnante, le regard trouble.²

¹Alexandre Chenevert, p. 76.

²Georges Duhamel, Le Club des Lyonnais, p. 38.

Or, cette banalité extérieure joue un rôle déterminant dans les rapports qu'ils entretiennent avec les autres. Ils sont conscients que ceux-ci les réduisent à l'état d'objet, ou, au néant pur et simple, comme l'affirme Salavin:

Que voulez-vous? Je ne suis presque jamais sorti de Paris; je n'ai rien vu, je ne sais rien, je suis un homme quelconque, un homme insignifiant, oui, oui, insignifiant.¹

Alexandre se voit transpercer par le regard d'un client. C'est dans le regard d'autrui qu'il trouve le témoignage de sa propre inexistence, de cette dissolution de soi dont il attend qu'elle dissipe son angoisse et lui procure le salut:

En dernier lieu, il y avait un homme très grand, qui pouvait facilement voir par dessus les autres, et il regardait le caissier avec insistance, sans intérêt toutefois, il le regardait comme si celui-ci eût été une machine.²

Ce qui leur reste d'orgueil se rebiffe devant de telles atteintes à leur dignité d'homme.

Edouard, qui pour un temps sera l'ami tout dévoué de Salavin, discerne avec justesse quel fond d'orgueil celui-ci porte en lui:

Je commence à deviner. Vous êtes un homme dévoré de scrupules. Vous vous jugez avec sévérité, parce que vous avez, tout au fond, une trop belle idée de vous-même.³

¹Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 102.

²Alexandre Chenevert, p. 51.

³Georges Duhamel, Deux hommes, (Paris: Mercure de France, 1924), p. 93.

Alexandre est tout aussi conscient de son importance relative :

S'était-il trouvé un seul être sur terre pour penser comme lui ou, du moins, reconnaître qu'il pensait au meilleur de son intelligence?¹

Ce sursaut témoignerait à lui seul que, loin de tomber dans un avilissement moral définitif, nos deux personnages peuvent vivre une vie bien à eux et que leur moi social ne fait que recouvrir une vie intérieure intense. Cependant, avant de passer à des aspects plus positifs, il serait bon de compléter l'image du raté social et familial par un dernier exemple suggestif.

En cas de crise dans leur existence désolée, Alexandre et Salavin ont une réaction de défense caractéristique des faibles. Tous deux redeviennent des enfants qui se tournent instinctivement vers leur mère qu'elle soit encore vivante pour Salavin ou déjà morte pour Alexandre :

Alexandre se mit à prier. Il priait volontiers quand il reconnaissait sa chétive condition. Cela était aussi instructif chez lui que l'espèce de cri désolé qu'il lançait parfois dans le vide vers sa mère morte depuis des années. "Maman!" implorait cet homme déjà âgé, au hasard de ses rêveries, seul, la nuit.²

J'eus la déchirante impression d'être sauvé, tiré de l'abîme. Je tombai à genoux devant la pauvre femme, je cachai mon visage dans sa robe et me pris à sangloter avec fureur, avec frénésie; des sanglots qui me sortaient du ventre, et qui déferlaient, comme des vagues de fond, chassant tout, balayant tout, purifiant tout.³

¹Alexandre Chenevert, p. 76.

²Ibid., p. 15.

³Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 51-52.

A la lueur de cet exemple et de bien d'autres, il serait sans doute intéressant de soumettre les deux personnages à une analyse freudienne axée, non seulement, sur leurs rapports passés avec les parents, mais aussi sur leur vie sexuelle, etc...

En effet, il doit paraître bien évident maintenant que nous avons affaire à deux personnalités caractérisées avant toute chose par une instabilité chronique. Tous deux sont des hypernerveux, passant sans transition d'une excitation extrême à un abattement qui ne l'est pas moins. Leur cas relève par certains côtés, non seulement de la médecine mais de la psychanalyse. Leurs rêves de grandeur et d'absolu ne peuvent être envisagés que sous l'angle d'une compensation nécessaire.

Avant de passer à l'autre volet de cette comparaison de deux destinées littéraires, il serait bon de s'arrêter afin de prendre un certain recul. - Jusqu'à présent nous n'avons envisagé nos personnages que dans la perspective du raté. Celle-ci serait banale et quelque peu languissante si la lecture des oeuvres n'ouvrait une seconde perspective: celle de la détresse humaine dans ce qu'elle a d'éternel. Sous les ratés, en effet, nous extrayons l'image de deux hommes qui se jugent sans mauvaise foi et qui se rendent compte de leurs limites. Quittant l'individualisation très poussée à laquelle étaient soumis Alexandre et Salavin, nous rejoignons le problème de la destinée humaine. Les deux héros se sont donc chargés d'un symbolisme qui leur donne une nouvelle épaisseur; d'autres qu'eux souffrent des mêmes maux:

Nous étions là cinq ou six qui allions de long en large, les mains dans les poches. Nous nous regardions à la dérobée. Il y avait entre nous, me sembla-t-il, un air de parenté: quelque chose de pauvre, d'inquiet, d'humilié; une certaine défiance réciproque, aussi.¹

Mais se retournant, Alexandre se trouva face à face avec un homme petit comme lui, à l'expression découragée. Il observa d'autres visages pâles, tirés; des physionomies aux sourcils noués et dont le regard se faisait dur, mais c'était moins par méchanceté que par lassitude, pensa Alexandre. Les pauvres hommes!²

Le rêve qu'ils font de dépasser leurs pauvres limites témoigne à lui seul de quelque chose de plus large que les hommes d'une certaine classe ou d'un certain milieu. Sous le grossissement propre à toute création artistique, le lecteur se reconnaît en eux, retrouve ces mêmes problèmes qui le hantent. Au lieu de faire d'Alexandre et de Salavin des cas exceptionnels, il faut bien voir que la présence qu'ils exercent, le trouble et le vague malaise qu'ils laissent au lecteur ne sont qu'un réflexe instinctif de défense de la part de ce dernier; inconsciemment il se retrouve en eux. Les auteurs sont d'ailleurs fort explicites sur ce point:

Ce que j'ai vu là, c'est l'effigie humaine. Le moule est unique et l'on en tire des millions d'exemplaires.³

Le matin, à heure fixe, il descendait de mille escaliers à la fois, courant de tous les points de la ville vers des trams archicombles. Il s'y entassait à cent, à mille exemplaires. De tram en tram, de rue en rue, on le voyait debout dans

¹Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 146.

²Alexandre Chenevert, p. 56.

³Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 199.

les véhicules, les mains passées dans une courroie de cuir, les bras étirés dans une curieuse pose de supplicié.¹

Nous voici maintenant arrivés au point le plus intéressant qu'offre le rapprochement de ces deux oeuvres. Nous ne les avons considérées jusqu'à présent que sous leur aspect le plus négatif en faisant ressortir la banalité affligeante d'Alexandre et de Salavin. Une dimension leur manque encore: la dimension intérieure; c'est grâce à celle-ci que les deux oeuvres vont prendre leur signification profonde. Georges Duhamel, tentant d'explicitier ce qu'il avait voulu faire avec la série des Salavin, la résume ainsi:

Salavin, c'est l'histoire d'un homme qui, privé d'axe métaphysique, ne renonce quand même pas à la vie morale et n'accepte pas de déchoir.²

Nous tenterons de démontrer que ce jugement peut également s'appliquer à Alexandre. Mais dès à présent, il nous est possible de caractériser l'anxiété profonde qui est un des traits marquants de nos deux personnages. Tous deux ont l'impression de porter "le monde sur leurs épaules"; c'est une tâche angoissante pour eux mais, en définitive, c'est ce qui les sauve de leur médiocrité latente.

Dans cette optique il est utile de relever l'intérêt qu'ils portent à la concorde humaine; ceci tourne même, chez Alexandre, à l'obsession. Un nouveau paradoxe est donc introduit car nous avons vu qu'Alexandre et Salavin ressemblaient plus à des roquets hargneux qu'à des parons de vertu. Mais écoutons Salavin faire son autocritique

¹Alexandre Chenevert, p. 164.

²Georges Duhamel, Deux patrons, suivi de Vie et mort d'un héros de roman (Paris: Hartmann, 1937), p. 129.

avec beaucoup d'humour :

Moi un misanthrope! C'est absurde! J'aime les hommes et ce n'est pas de ma faute si, le plus souvent, je ne peux les supporter. Je rêve de concorde, je rêve d'une vie harmonieuse, confiante comme une étreinte universelle. Quand je pense aux hommes, je les trouve si dignes d'affection que les larmes m'en viennent aux yeux. Je voudrais leur dire des paroles amicales, je voudrais vider mon coeur dans leur coeur; je voudrais être associé à leurs projets, à leurs actes, tenir une place dans leur vie, leur montrer que je suis capable de constance, de fidélité, de sacrifice. Mais il y a en moi quelque chose de susceptible, de sensible, d'irritable. dès que je me trouve face à face non plus avec des imaginations mais avec des êtres vivants, mes semblables, je suis si vite à bout de courage. Je me sens l'âme contractée, la chair à vif. Je n'aspire qu'à retrouver ma solitude pour aimer encore les hommes comme je les aime quand ils ne sont pas là...¹

Nous reconnaissons là, cette même dualité qu'Alexandre porte en lui. Désagréable avec ses clients, sa famille, il n'en rêve pas moins, lui aussi, de concorde universelle (Israël, l'Inde, la guerre sont des hantises permanentes pour lui). Ce manque de fraternité est le reproche le plus grave qu'il adresse à Dieu:

Mais alors, si Dieu pouvait faire une chose si difficile, pourquoi n'accorderait-il pas aux hommes ce qu'ils désiraient plus encore que la résurrection des corps, c'est-à-dire de s'entendre entre eux, tels qu'ils étaient.²

Cette dualité du caractère des deux hommes va nous servir de point de départ pour mettre à jour leur "moi" profond. Notons que ni Salavin, ni Alexandre ne sont faits pour vivre à l'époque moderne, ce qui

¹Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 113

²Alexandre Chenevert, p. 343.

crée un réflexe de défense instinctif caractérisé par une misanthropie à fleur de peau dont l'un et l'autre se défendent et qu'il faut pouvoir dépasser à la lecture. Réfléchissant à cette dualité, propre à tout être humain, Salavin note dans son Journal:

Ce qui me paraît évident c'est, chez la plupart des saints, un prodigieux dégoût du siècle. Ils pleurent abondamment et ne rêvent que de se retirer dans la solitude. Les saints, en général sont des misanthropes.¹

Le Journal de Salavin, dont est tirée cette citation, représente, dans la vie de Salavin, la troisième étape, c'est à dire la tentation de l'ermitage, le repli volontaire sur soi-même dans un effort désespéré de se comprendre enfin pour tenter de se transformer. Après la tentation du nihilisme et de l'amitié, le Journal fait un bilan et met à jour les différentes facettes de la personnalité de Salavin:

Je suis bien persuadé qu'à l'origine je ne contenais pas un seul homme en puissance, mais plusieurs. La vie m'a borné de toutes parts. Elle a brutalement choisi, pour moi, contre moi.²

Nous retrouvons donc, par la bouche de Salavin, cette dialectique que nous avons abordée plus haut à propos, non seulement de Salavin, mais aussi d'Alexandre. Ils sont avant tout des médiocres pour n'avoir pu se dépasser, parce qu'ils subissent l'existence. Leur "moi" superficiel est le reflète de cette grisaille. Or, ils vont maintenant tenter d'abandonner cette forme d'existence passive pour se créer une nouvelle vie. C'est là, le sens profond du Journal; Salavin va s'atteler

¹Georges Duhamel, Journal de Salavin, p. 73.

²Ibid. p. 13.

à cette tâche difficile: passer d'une médiocrité douloureusement ressentie à l'épanouissement de la beauté qu'il découvre en lui:

A compter du présent jour, 7 janvier, j'entreprends de travailler à mon élévation... Pour moi, je pars de zéro, exactement.¹

Me révéler! Tout d'abord à mes propres yeux et, sans doute, uniquement à mes propres yeux. Faire, enfin, naître de moi l'homme que je cache.²

Il faut que je devienne un saint. Voilà bien la seule chose qui dépende encore de moi.³

Tombé de déchéance en déchéance, voici que Salavin découvre un nouveau sens à sa vie. Ce que sa tentative a d'extrême, témoigne bien du profond dégoût qu'il a de lui-même ainsi que de la tentative de dépassement lucide qu'il entreprend.

Ce que Salavin dit clairement, il nous faut le lire en filigrane chez Alexandre; ce rapprochement jette un éclairage nouveau sur les tribulations du petit caissier.

En effet, quel est le sens profond du séjour au Lac Vert? Parti prendre des vacances sur prescription médicale, Alexandre va faire la même expérience décisive de la solitude que Salavin. Pour tous deux, la solitude joue le rôle d'un révélateur, et c'est bien le sentiment d'une révélation, au sens religieux du mot, qui assaille

¹Georges Duhamel, Journal de Salavin, p. 12.

²Ibid., p. 13.

³Ibid., p. 15.

Alexandre au moment où il fait la découverte de son "moi" profond:

Car la beauté était en lui; nulle force au monde n'aurait pu lui arracher cette poignante certitude qu'il la possédait en son coeur.¹

Cet aboutissement avait été préparé de façon magistrale dès le début du roman. Nous avons vu que seul dans son apparence physique, le regard d'Alexandre démentait son "moi" superficiel. Le passage suivant ne peut que renforcer cette idée:

En pleine affluence, un peu après, il retira ses lunettes... Ses yeux apparurent à nu, des yeux gris fer, clignant à la lumière et beaux cependant de leur contenu humain.²

Parler de sainteté chez Alexandre peut, à la première lecture, paraître ridicule! Mais n'en va-t-il pas de même chez Salavin? Et pourtant ce dernier nous convainc au fil des pages. Ce qui fait sourire, de prime abord, est que cette dimension nouvelle écrase ces deux frêles personnages. Salavin, plus loquace qu'Alexandre, ne se fait pas d'illusions quant à la difficulté de la tâche qu'il entreprend. Prétendre arriver à la sainteté, c'est faire table rase du passé, "partir de zéro" comme il dit. L'introspection à laquelle ils se sont livrés leur indique la voie à suivre: il faut d'abord étouffer ce "moi" qui leur permettra d'être pleinement eux-mêmes:

Après plusieurs semaines de retraite et de méditation, j'ai donc pris le parti de rompre avec la vie que j'ai menée jusqu'ici. Non que cette vie soit effectivement coupable. Pis encore? morte.³

¹Alexandre Chenevert, p. 244.

²Ibid., p. 53.

³Georges Duhamel, Journal de Salavin, p. 11.

Elle lui semblait donc la preuve que le vieil Alexandre ronchonneur, solitaire et insociable, était bien mort enfin. Un autre avait pris sa place qui, sans effort, naturellement, engageait à la sympathie.¹

Tous deux ont donc bien le sentiment d'une mort psychologique suivie de résurrection.

Ce n'est pas à une simple quête du bonheur qu'ils se livrent. Ce n'est même qu'une étape qu'il faut dépasser.

Je me demande aujourd'hui si le bonheur suffit pour rendre heureux.²

Alexandre douta que ce fut de bonheur qu'il eût faim.³

Tous deux sont à la recherche d'une certaine perfection spirituelle, d'une métaphysique qui transcende la révélation qu'ils ont eue. Ils sentent l'urgence qu'il y a, à ne pas garder cela pour eux; il faut en faire profiter les autres, se transformer en apôtres:

Il écrirait. Si possible, il éclairerait. Il devait y avoir un grand nombre d'homme perplexes, tristes comme il l'avait été lui-même. A ceux-là, Alexandre montrerait le chemin.⁴

Car tel était le projet qui avait soulevé son âme: s'acquitter envers les autres; leur donner ce qu'il avait de mieux à donner.⁵

¹Alexandre Chenevert, p. 238.

²Georges Duhamel, Journal de Salavin, p. 66.

³Alexandre Chenevert, p. 249.

⁴Ibid., p. 243.

⁵Ibid., p. 242.

Salavin essaie de définir son champ d'activité:

Ma mère et ma femme, qui ont tant souffert de mes fautes passées, doivent être les premières à bénéficier du nouvel état des choses ... Puis j'étendrai petit à petit le cercle de mon activité, jusqu'au jour où le monde entier¹

Et il se livre à une réflexion révélatrice sur les moyens de parvenir à ses fins:

... ce n'est pas spécialement la ferveur religieuse qui fait le saint, c'est la conduite humaine d'un homme ou, mieux encore, bien que je me défie du langage pompeux, c'est l'ordonnance de sa vie morale.²

L'instabilité profonde que nous avons notée chez Salavin et chez Alexandre était donc d'origine spirituelle. Avant la révélation, tous deux ressentaient confusément la présence d'un vide en eux-mêmes. Salavin, tout en se référant sans cesse à Dieu, n'en est pas moins un athée. Quant à Chenevert, dont on fait trop souvent un bon catholique, il ne se contente pas de la religion révélée que tente de lui inculquer l'abbé Marchand. A un Dieu abstrait et cruel (il le compare à un moment aux Nazis) il préfère l'homme avec ses faiblesses et sa grandeur:

Comme il essaya un jour de le dire à l'aumônier, "Si Dieu avait autant de coeur qu'un homme, déjà ce serait beau... très beau".

... - Pensez-donc comme c'est bon un homme! l'abbé...

... - Oui, consentit un peu chichement l'aumônier; il y a eu les saints: Saint Thomas d'Aquin, Saint Augustin ... bien d'autres ... Les papes...

¹Georges Duhamel, Journal de Salavin, p. 30.

²Ibid., p. 16.

-Mais non, mais non, je ne parle pas des saints,
fit Alexandre, vexé.

Ce n'était que des hommes, en effet, que son
coeur s'émerveillait.¹

Salavin, lui, a bien soin de rechercher l'homme sous le saint:

Dans la vie des saints légendaires, on a toujours
observé, en dehors des prières et des gestes que
l'on peut, somme toute, appeler professionnels, un
admirable concours d'actions purement humaines.
C'est à une telle forme de sainteté que j'aspire.²

Il serait aisé de citer bien d'autres exemples prouvant qu'Alexandre et Salavin ne voient d'espoir qu'en l'humanité elle-même, faisant abstraction d'une providence divine toujours illusoire.

Georges Duhamel portant un jugement rétrospectif sur Salavin, situe la sainteté de celui-ci sur le plan d'une admiration purement humaine; il fait très bien la part de ce que la conduite de Salavin a, malgré tout, de "professionnel":

... j'estime que Salavin a été un saint pendant une minute et ce n'est pas, comme on pourrait le croire, quand il a donné son pardessus au pauvre, jeûné, médité, ou fait effort pour oublier les offenses dont il avait souffert, c'est quand il se trouve assez généreux pour comprendre la sainteté chez un autre.³

Salavin en quête de sainteté se rend compte qu'il court à un nouvel échec car la distance entre son idéal et ce que lui-même devient lentement, reste immense; aussi cherche-t-il un modèle, un exemple avec

¹Alexandre Chenevert, p. 359-360.

²Georges Duhamel, Journal de Salavin, p. 17.

³Georges Duhamel, Deux patrons, suivi de Vie et mort d'un héros de roman (Paris: Hartmann, 1937) p. 129.

lequel il puisse s'identifier. Après de très longues recherches, il rencontre un jeune prêtre qui est vraiment un saint et qui veut bien souffrir avec lui. Jamais Salavin ne voudra le revoir. Mais le seul fait de s'être reconnu dépassé par cet homme suffit à Georges Duhamel pour témoigner que son personnage a franchi l'étape décisive.

Pour en revenir à Alexandre, il est étonnant de constater combien il est frappé par la figure tout humaine de Gandhi et combien il est affecté par la mort du pacifiste.¹ Nous nous trouvons en présence d'un phénomène d'identification extrêmement poussé, que le texte exprime clairement:

Ils s'étaient ressemblé tous les deux; d'autres l'avaient remarqué; même bouche creuse, même regard perçant ... C'était bien son moi le meilleur qu'aujourd'hui on lui avait tué.²

Nous pouvons ainsi mesurer le chemin parcouru par Alexandre. La carapace du raté recouvrait-elle un autre Gandhi?

Mais voyons ce que la révélation éprouvée dans la solitude a changé dans leur vie. La solitude elle-même leur deviendra vite intolérable; ce n'est que parmi les autres hommes qu'il pourront pleinement réaliser leur besoin de fraternité et de sollicitude humaine. Salavin va successivement tenter l'engagement politique et l'engagement social pour se rendre compte que là aussi il se heurte à l'échec:

¹Il va même se mettre à jeûner, lui aussi, à la nouvelle de la mort de Gandhi.

²Alexandre Chenevert, p. 279.

Etre un saint, quelle ambition, quelle chimère!¹

L'enthousiasme d'Alexandre ne durera pas même le temps de son retour à Montréal. De retour parmi les hommes il redevient l'Alexandre qu'il a toujours été.

L'échec serait donc total, désespérant, si leurs derniers moments ne reflétaient à nouveau cette beauté qu'ils avaient découverte en eux, en un moment fugitif. Ils ont tous deux conscience d'avoir mal commencé leur vie. D'où le thème constant du recommencement qui les anime dès leur expérience de l'ermitage:

Ma bonne Eugénie, tu me reconnaîtras à peine ...
Nous allons partir sur un autre pied ...²

Car chose incroyable, malgré les déconvenues, malgré la maladie, malgré ce corps consumé, Salavin sortait de l'épreuve avec une force nouvelle, si l'on peut appeler force un puissant désir. La mort l'avait renvoyé - soit! C'est donc qu'il lui était, en quelque sorte, enjoint, par les forces obscures, de tout recommencer.³

Mais c'est surtout lors de leur agonie qu'ils réalisent pleinement ce qu'ils auraient pu faire de leur vie:

Oh! si je devais recommencer une autre vie ...
comme nous serions heureux!⁴

Pour Alexandre, c'est le Lac Vert qui est synonyme de bonheur:

¹Georges Duhamel, Le Club des Lyonnais, p. 199.

²Alexandre Chenevert, p. 251.

³Georges Duhamel, Le Club des Lyonnais, p. 43.

⁴Georges Duhamel, Tel qu'en lui-même, (Paris: Mercure de France, 1932), p. 246.

Est-ce que si ... j'en réchappe ... tu viendras
vivre avec moi au Lac Vert?¹

C'est la mort qui leur confère enfin une stature propre en les délivrant de leur "moi" de passage tourmenté, anxieux, irascible. Ils accèdent alors à ce "moi" profond, éternel qu'ils ont confusément recherché toute leur vie et qui a voulu la beauté, la concorde et la justice sur terre. Ce qui les sauve en fin de compte, c'est que ce sont des âmes de bonne volonté. Médiocres, ils le sont, et nous avons vu dans quelle mesure, mais ils refusent la douce quiétude des médiocres égoïstes. Ils veulent aller plus loin, se dépasser, atteindre à un certain mysticisme qui, même s'il est plus ou moins laïque, témoigne d'un besoin de se dominer soi-même et d'échapper par l'esprit à la sclérose totale qui leur est promise par la vie qu'ils mènent. Ce qui les grandit c'est cet élan qu'ils portent en eux vers quelque chose qu'ils pressentent confusément. Ce que les deux auteurs nous ont conté c'est en quelque sorte l'histoire du salut de l'homme par l'homme à travers l'échec. Les deux petits employés se sont ainsi chargés d'un contenu humain extraordinaire que Duhamel résume fort bien dans la formule suivante:

Ce n'est pas toujours dans le succès que l'homme
se livre et se démontre, c'est dans la souffrance,
dans l'épreuve et dans l'échec.²

Mais, dans la même optique, laissons plutôt le dernier mot à Salavin en admettant qu'il parle non seulement pour lui-même mais aussi pour Alexandre:

¹Alexandre Chenevert, p. 251.

²Georges Duhamel, Vie et mort d'un héros de roman, p. 75.

Je suis un homme, tout simplement, avec sa misère infinie et, quand même, son espoir.¹

Quelles conclusions faut-il tirer de cette étude comparative du troisième roman de Gabrielle Roy et de la série des Salavin?

Il y a trop de rapprochements aveuglants qui s'imposent pour ne pas voir en Alexandre Chenevert un Salavin canadien. Nombre de similitudes étonnent. Nous pensons ici à certains passages dont même le vocabulaire possède des affinités troublantes. De tels passages permettent d'affirmer sans se tromper que Gabrielle Roy connaissait bien, trop bien peut-être, l'oeuvre de Georges Duhamel lors de la rédaction d'Alexandre Chenevert et que cette lecture n'avait pas fini de se décanter dans son esprit. Les oeuvres sont nées de part et d'autre dans des circonstances analogues comme nous l'avons souligné au début de cette étude. Pour Gabrielle Roy, le stimulant artistique qui est à l'origine de l'oeuvre, elle le dit elle-même, est une situation française, parisienne: une sortie de bureaux vécue à Paris, qu'elle va ensuite transposer dans un cadre canadien. On avait beaucoup reproché à Gabrielle Roy de ne pouvoir camper un personnage masculin. Bonheur d'occasion et La Petite Poule d'Eau témoignent de cette ambiguïté fondamentale de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Non pas que l'on puisse considérer cette oeuvre comme féministe; cependant on sent un certain malaise de la part de l'auteur à se pencher sur un personnage masculin. Dans La Montagne secrète, où s'effectue une certaine réflexion sur l'art, le héros choisi est un homme, mais on sent trop souvent qu'il aurait dû

¹Georges Duhamel, Le Club des Lyonnais, p. 195.

être une femme dans l'esprit de l'auteur. N'est-ce pas elle-même qu'elle met en scène portant les difficultés rencontrées dans la création littéraire sur le plan de l'art figuratif? En ce qui concerne Alexandre Chenevert, il semble évident qu'elle aurait voulu prouver que les critiques avaient tort: son premier personnage masculin d'envergure semble donc naître négativement. Elle est en quelque sorte forcée de faire ses preuves sur un terrain qui lui est peu familier car jusqu'alors, le personnage masculin est vu sur un plan tout à fait secondaire. Bonheur d'occasion en témoigne: Azarius vit dans l'ombre de Rose-Anna, ou plutôt végète. Jean et Emmanuel ne sont que des comparses dans un roman où Rose-Anna et Florentine tiennent le devant de la scène. Même les frères de Florentine ne sont qu'esquissés. Leurs aspects négatifs sont amplifiés de façon à les faire ressortir le dévouement et la grandeur d'âme de la mère.

Le sexe masculin est presque absent dans La Petite Poule d'eau. Le père y brille par son insignifiance, tout l'éclairage étant dirigé à nouveau sur la mère de famille et sur les enfants. Les diverses institutrices qui se succèdent dans le roman, tiennent la place du père. Même la figure du capucin est asexuée. Celui-ci semble descendre tout droit d'un vitrail de Moyen-Age et beaucoup plus qu'un personnage de roman, c'est une apparition symbolique et poétique.

Avec Alexandre Chenevert, Gabrielle Roy va réagir contre une tendance innée de son imagination créatrice. Le personnage d'Alexandre va dominer le roman d'un bout à l'autre. Le choix même du sujet ne

serait-il pas inconsciemment guidé par une lecture récente, qui a laissé une trace profonde dans l'esprit de la jeune romancière? Peu sûre de son souffle, a-t-elle besoin de se sentir guidée, stimulée par un auteur qu'elle admire? Bref, que cette influence soit délibérément recherchée ou inconsciente, elle est trop évidente, souvent, pour que l'on n'éprouve pas un sentiment de malaise à lire certains passages bien connus de l'oeuvre, et dont les critiques soulignent souvent l'originalité, comme le symbole fameux de la cage du caissier; or nous trouvons le même symbole au début de Confession de minuit¹, et lui aussi, quoique non répété, plane sur l'oeuvre entière et lui donne sa signification profonde. Au début de cet ouvrage, en effet, Salavin observe un homme parler au téléphone, véritable pantin derrière sa vitre de verre et un profond sentiment de l'absurde de la condition humaine l'envahit:

C'est toujours étonnant, un bonhomme qui cause avec le néant, et qui lui sourit, lui fait des grâces, un bonhomme qui tout à coup regarde fixement la peinture chocolat sur le mur comme s'il y voyait quelque chose d'étonnant.²

Le néant pour Alexandre c'est son travail idiot, d'automate, compter des pièces ou répondre aux mêmes questions toute la journée; sa peinture chocolat, c'est l'éternité qu'il perçoit tout à coup et qui fait naître pour lui aussi un profond sentiment de l'absurde.

¹Camus utilise le même symbole dans Le Mythe de Sisyphe: "Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée, on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée: on se demande pourquoi il vit."

²Georges Duhamel, Confession de minuit, p. 6.

Il est bien connu que Camus doit beaucoup à la série des Salavin et Meursault a bien des traits qui sont empruntés à Salavin; le docteur Rieux ne serait au fond qu'un Meursault qui aurait vécu et qui aurait suivi la même évolution que Salavin. Cependant, Camus amplifie le thème et en fait le symbole de toute une époque. Sur une réminiscence littéraire il greffe une philosophie et repense Salavin pour en faire quelque chose de purement personnel, ce que Gabrielle Roy a plus de difficulté à réussir, peut-être parce qu'elle n'arrive pas à prendre suffisamment de recul par rapport à ses sources. D'où le léger malaise que l'on sent à la lecture d'Alexandre Chenevert et que Gilles Marcotte, attaquant la romancière sur un autre terrain, exprime en des termes qui nous serviront de conclusion: "...La romancière ne sent pas le terrain sûr ...Alexandre Chenevert n'a pas été écrit avec la joie des créations authentiques."¹

¹G. Marcotte, "Vie et mort de quelqu'un." Le Devoir, 13 mars 1954. p. 6.

D. AUTRES INFLUENCES

Il est encore une remarque qui s'impose lorsque l'on lit l'oeuvre de Gabrielle Roy d'un oeil critique; sans même vouloir faire la chasse aux influences, des souvenirs venus tout droit de l'oeuvre de Marcel Proust, assaillent le lecteur. Gérard Tougas, en tant que spécialiste de l'oeuvre de Proust, ne pouvait s'y tromper et, dès 1956, dans un compte rendu de Rue Deschambault, il relevait dans cette oeuvre nombre d'emprunts directs sur lesquels nous ne nous étendrons pas ici. Rappelons simplement que dans le récit intitulé "Ma coqueluche," Christine est littéralement fascinée par un mobile de verre dont le tintement la plonge dans l'extase et lui fait découvrir la richesse de son "moi" profond. Et sa vie ultérieure n'aura été qu'une tentative désespérée de retrouver ce qui lui était apparu alors dans son hamac de malade:

Et, au fond, tous les voyages de ma vie, depuis, n'ont été que des retours en arrière pour tâcher de ressaisir ce que j'avais tenu dans le hamac et sans le chercher.¹

Aux colorations fantastiques que prend la lanterne magique de Marcel enfant, s'ajoute pour "Petite Misère" l'aspect musical et sonore de son mobile multicolore.

Pour Michel Gaulin, le caractère proustien de l'oeuvre de Gabrielle Roy s'est accentué dans La Route d'Altamont. Et de relever avec justesse, que l'ombre de la grand-mère plane sur tout le livre; de même que Marcel, Christine a la douleur de voir cet être cher entre tous, succomber petit à petit à la maladie; tous deux feront cette autre découverte traumatisante, qu'est la réincarnation de la grand-mère en la mère .

¹Tougas, G., The French Review, vol. xxx, no 1, oct. 1956. p. 992-93.

Michel Gaulin cite encore d'autres passages étonnants où des anecdotes similaires se retrouvent (album de photos, le traitement on ne peut plus proustien du temps dans plusieurs des récits de La Route d'Altamont ...). Michel Gaulin termine le survol qu'il fait de ces réminiscences proustiennes en faisant allusion à une petite "phrase du lac" qui fait irrésistiblement penser à la sonate de Vinteuil. Nous reviendrons dans notre conclusion sur cet exemple, car il nous semble être le signe d'une maladresse extrême.

Il faut malheureusement avouer qu'une lecture serrée de l'oeuvre de Gabrielle Roy suscite bon nombre de rapprochements que Messieurs Tougas et Gaulin n'ont pas voulu faire. Nous n'en donnerons que quelques exemples parmi ceux qui sautent aux yeux. Il semble bien que le grenier où se réfugie Christine dans "Petite Misère," corresponde à l'abri qu'est pour Marcel, la "petite pièce sentant l'iris et réservée à la lecture, la rêverie et les larmes." Là, ils méditent sur la découverte qu'ils font de leur première caractéristique d'adulte:

... déjà homme par lâcheté, je faisais ce que nous faisons tous une fois que nous sommes grands, quand il y a devant nous des souffrances et des injustices: je ne voulais pas les voir ...¹

... et je pleurai à petits coups, sans savoir au juste pourquoi... peut-être parce que je sentais en moi comme chez les grandes personnes assez de lâcheté pour me résigner à la vie telle qu'elle est ...²

Toujours dans Rue Deschambault, mais dans un autre récit, nous rencontrons le spectre de tante Léonie en la personne de la tante de Christine,

¹Marcel Proust, A la Recherche du temps perdu, Bibliothèque de la Pléiade, (Paris: Gallimard, 1954), T. I, p. 12.

²Gabrielle Roy, Rue Deschambault, (Montréal: Beauchemin, 1967), p. 34-35.

Thérésina Veilleux. Celle-ci vit de façon tout aussi calfeutrée que la tante de Marcel:

Depuis un an ou deux, elle vivait encapuchonnée, emmitouflée, enveloppée de multiples couvertures, au fond d'une atroce fumée sucrée et douceâtre, car les médecins de Winnipeg faisaient fumer à ma tante des cigarettes médicamenteuses.¹

Mais elle n'en est pas moins à l'affût de tout ce qui se passe en ville; de même que tante Léonie, une figure étrangère vue par la fenêtre, la met sur des charbons ardents:

... ma tante avait acquis un remarquable esprit critique; elle mettait le doigt sur les travers d'autrui. Il était même vraiment extraordinaire que, ne sortant jamais, vivant emmurée, immobile, elle put diriger fort bien sa maison, savoir tout ce qui se passait, non seulement chez elle, mais dans presque toute la ville. Elle fut la première à avertir ma mère de la façon d'agir de notre cousine Yvonne ... (qui) prenait prétexte de cette sortie pour rencontrer un certain M. Belleau, un nouveau venu, inquiétant surtout parce qu'on ne connaissait rien de ses antécédents.²

Toujours dans cet ouvrage nous retrouvons la dialectique de Proust à propos de la mémoire; seule la mémoire involontaire peut ressusciter le passé dans toute sa splendeur. La mémoire volontaire ne peut qu'en donner un bien pâle reflet. Or, voici la façon dont Gabrielle Roy énonce cette dualité:

Et, certes je savais déjà que les souvenirs heureux ne nous viennent pas de notre gré, qu'ils appartiennent à un autre monde qu'à celui de notre volonté.³

Le dernier récit du recueil qui donne d'ailleurs son titre à l'ouvrage entier, exhale un parfum très proustien dans son inspiration et les

¹Rue Deschambault, p. 166.

²Ibid., p. 168.

³Gabrielle Roy, La Route d'Altamont, (Montréal: HMH, 1966), p. 246.

différentes routes seraient les chemins qui mènent à l'art et les petites collines pourraient fort bien se comparer aux aubépines, aux arbres en fleurs ou aux clochers de Martinville.

Il semble bien que Gabrielle Roy ait lu Marcel Proust, et même qu'elle le connaisse bien, si l'on en juge par le nombre de souvenirs qu'elle en a gardé. Il est d'ailleurs extrêmement curieux de constater combien de réminiscences littéraires apparaissent par exemple, dans un seul de ses ouvrages. En lisant La Route d'Altamont, on est frappé par le nombre des références directes à la littérature générale de la France. Citons quelques exemples:

Il est vrai, dit le vieillard, qu'une seule personne venant à nous manquer, la terre peut nous paraître un désert.¹

ce qui paraît paraphraser d'un peu trop près les vers célèbres de Lamartine. Nous trouvons aussi une allusion au Diable boîteux de Lesage, lorsque Christine voulant dire qu'elle connaît fort bien sa petite ville, ne pense pas qu'il soit nécessaire de "soulever les toits pour voir ce qui s'y cache."² Mais il y a également des allusions plus directes et proprement inacceptables, telle que celle-ci:

J'appris ce soir-là qu'il ne pouvait demeurer chez sa fille, si tendrement choyée et aimée, à cause du mari de celle-ci avec qui il avait eu des "piques", ni non plus chez son fils parce qu'avec la femme de celui-ci il s'était brouillé. Pour toute ces raisons il avait dû aller se mettre en pension chez des étrangers.³

¹Op. cit., p. 127.

²Ibid., p. 233.

³Ibid., p. 74.

Cet extrait éveille déjà la curiosité d'un lecteur prévenu, mais pourrait fort bien ne pas faire penser à Balzac. Cependant, pourquoi diable compléter la description de ce père délaissé par des enfants indignes, en lui donnant le même métier que le père Goriot dans Balzac :

Il s'était marié au Canada, dit-elle, y avait fondé un foyer et avait réalisé une assez jolie fortune à fabriquer du macaroni, des pâtes sous divers noms. Ses enfants élevés dans le luxe avaient dû à peu près tout lui manger.¹

Parmi les mille métiers auxquels Gabrielle Roy pouvait faire appel pour caractériser son Français, pourquoi avoir commis la maladresse insigne, d'aller précisément l'affubler de la version moderne du vermicelle balzacien? Faute de goût? Réminiscence littéraire non filtrée? Malheureusement, après "la petite phrase du lac" et autres "cuirs", le lecteur est en droit de se poser des questions. Une telle candeur est-elle possible? Ce qui se pardonne aisément dans le cas d'un premier roman, devient un problème plus sérieux dans le cas de La Route d'Altamont, sixième roman publié, après vingt ans de carrière.

¹La Route d'Altamont, p. 75.

E. CONCLUSION

Ce qui nous a le plus frappé, tout au long de cette étude comparative, ce n'est pas tant de trouver des recoupements à faire entre l'inspiration de Gabrielle Roy et l'oeuvre d'autres romanciers; nous avons vu qu'il y a peu d'auteurs qui, à un certain moment de leur carrière, n'aient recherché un encouragement dans l'oeuvre d'un devancier qu'ils admiraient. Ce qui nous a frappé, c'est le nombre des recoupements à faire. Discrètes encore dans son premier ouvrage, les réminiscences se font plus sensibles dans Alexandre Chenevert, ce qui est curieux dans le cas d'un troisième ouvrage, un auteur ayant généralement trouvé son style propre en abordant cette étape décisive de son oeuvre. Mais faire encore des "emprunts" semblables à ceux qui ont été relevés dans son avant-dernier ouvrage, peut sembler bien décevant dans le cas d'un auteur canadien-français de tout premier plan. A un monde duhamélien, symbolisé par la misère et la détresse humaine, infections propres à la grande ville, faudrait-il opposer un monde proustien ou duhamélien première manière symbolisé par les échappées au sein du monde de l'enfance et de l'art?

Question irritante s'il en est car elle jette une ombre sur les beautés que l'oeuvre de Gabrielle Roy ne doit qu'à elle-même. Alexandre Chenevert par exemple, malgré ses origines, a été adapté au sol canadien et ainsi que nous le verrons plus tard, il symbolise pour Gabrielle Roy

quelque chose qu'elle ressent profondément. La tentation de l'ermilage n'était pour Duhamel que quelque chose qui restait purement intérieur à son personnage. Chez Gabrielle Roy, la méditation sur le sens de la vie et sur la beauté intérieure se doit d'être associée à la nature. C'est ainsi que l'expérience du Lac Vert a des résonances poétiques qui sont entièrement absentes du Salavin de Duhamel. Ce dernier est le citadin par excellence, pour qui la nature ne signifie pas grand chose et la poésie qui se dégage du décor où il vit est avant tout urbaine.

Ce qui est agaçant à la lueur de tous les exemples que nous avons donnés, c'est de garder l'impression, parfois, d'assister à une improvisation sur un thème donné que ce soit dans Alexandre Chenevert ou dans les romans d'inspiration proustienne.

Mais qu'en dit l'auteur? L'équipe des rédacteurs du Roman canadien-français a posé la question à Gabrielle Roy d'une manière on ne peut plus directe: "Quels sont les romanciers qui vous ont particulièrement marquée?".¹

¹Gabrielle Roy, "Témoignages des romanciers canadiens-français." Le Roman canadien-français, Archives des lettres canadiennes, T. III (Montréal: Fides, 1965), p. 303-304.

Il est intéressant de citer la réponse personnelle de Gabrielle Roy à cette question. L'ensemble des romanciers considérés dans le cadre de cette étude étaient priés d'y répondre:

J'ai vécu une partie de ma vie sous le charme secret d'une nouvelle que j'avais lue étant tout à fait jeune, dont certes j'avais oublié beaucoup, mais jamais certains menus détails, pour moi d'une importance capitale, ni non plus son atmosphère de tendre mélancolie. Longtemps, longtemps, cette

Peu d'auteurs aiment avouer des influences directement subies et Gabrielle Roy ne fait pas exception à la règle. Il est néanmoins intéressant de noter certains éléments de cette réponse; d'abord l'aveu de certaines influences involontaires mais obsédantes; ensuite l'importance des détails et l'accent qui est mis sur la fidélité et la précision de la mémoire de la romancière en ce qui concerne l'oeuvre de Tchekov en question. Or, ce qui est valable dans le cas de ce texte l'est sans doute dans le cas d'autres oeuvres et expliquerait sans les excuser, les réminiscences fréquentes et parfois très précises qui semblent caractériser l'oeuvre de Gabrielle Roy.

Faudrait-il aller jusqu'à dire que Gabrielle Roy n'a pas trouvé

lointaine lecture a pénétré mes pensées, m'a façonnée, si je puis dire, une manière de voir, de regarder et de saisir le réel. Heureusement pour moi il s'agissait de quelque chose de très beau, une nouvelle de Tchekov, intitulée La Steppe. Elle m'était apparue toute pleine de grands paysages plats, un peu dénudés, assez pareils aux plaines du Manitoba que j'avais alors sous les yeux, toute pleine aussi de songeries un peu tristes sur ce que l'avenir peut réserver à chacun, comme si la steppe infinie et l'âme du jeune garçon dont il est question dans cette nouvelle, poursuivaient ensemble presque la même rêverie. C'est peut-être de ce temps que date mon penchant à unir des paysages aux états d'âme. Mais peut-être l'avais-je déjà, et cette lecture n'a-t-elle fait que le renforcer ou l'illuminer. Je donne cet exemple comme preuve de notre extrême et miraculeuse vulnérabilité, parfois à l'égard de certaines oeuvres. Par ailleurs, nous sommes loin de ressembler souvent à qui nous admirons le plus. J'ai envié Collette, par exemple, dans La Naissance du jour. Et même des livres aussi loin de moi que le terrible Moby Dick. Aussi bien ne sais-je trop que penser au fond de cette prétendue influence des livres sur nous. Julien Green, dans son Journal, va jusqu'à affirmer que les livres que nous avons écrits, nous ne les lirions pas s'ils avaient été faits par d'autres que nous. C'est peut-être vrai, et assez désolant quand on y pense.

son "style", au sens où André Malraux utilise cette notion? Il semble bien que oui. Malraux parle de génie artistique et le génie est précisément celui qui trouve une façon nouvelle, entièrement personnelle de voir le monde et de le capter par son art. Or, il semble bien que Gabrielle Roy voie bien souvent le monde par les yeux des autres pour être un écrivain qui soit l'égal des plus grands.

C H A P I T R E I I

ETUDE THEMATIQUE

INTRODUCTION

Si dans une première partie nous avons considéré les sources littéraires de l'oeuvre de Gabrielle Roy, c'est que dans notre esprit elles semblaient manifestes et que l'on ne saurait les passer sous silence dans une étude sur la création romanesque de l'auteur canadien-français. Ce qui étonne, c'est la fréquence des rapprochements possibles entre deux auteurs et leur oeuvre. Mais pourquoi cet impact d'un auteur sur l'autre? Personnellement nous voyons s'affirmer avec Gabrielle Roy un processus de renouvellement d'une littérature par l'influence d'une autre. Cette tendance continue d'ailleurs. Plus proche de nous, ceux que l'on nomme "les nouveaux romanciers du Québec" renouent avec le même processus: bien que Jacques Godbout, Hubert Aquin, Jean Basile, pour n'en nommer que les plus connus, rejettent toute idée d'influence par leurs confrères de l'école française du "Nouveau Roman", il n'empêche que la lecture de leurs oeuvres montre de façon évidente qu'influence il y a eu. De telles influences sont d'ailleurs inévitables puisque le roman pour se renouveler a besoin de l'exemple d'une oeuvre de génie qui rompt avec une tradition usée. Diderot, le premier des romanciers français modernes, préparait la voie à Balzac et à Zola. Au début du X^e siècle, Proust amorçait une nouvelle tradition en sondant les abîmes jusque là négligés du subconscient. Il était inévitable que le "Nouveau Roman" fasse école puisque la révolution qu'il apportait avec lui s'en prenait à des notions en apparence aussi indestructibles

que le traitement du temps, de l'espace, de la tranche de vie, de la psychologie traditionnelle.

Une mise en question aussi fondamentale du roman traditionnel ne pouvait qu'influencer le roman à l'échelle mondiale. On en trouve des traces même dans certaines littératures mineures de l'Amérique du Sud.

Le Québec ne pouvait rejeter cet influx nouveau. Toute une génération de romanciers s'est jetée à corps perdu dans l'Anti-Roman, coulant une réforme fondamentale des structures du roman dans un moule canadien-français. Des oeuvres plus qu'estimables en sont nées et un romancier comme Jacques Godbout prédit la prééminence future du roman canadien-français.

Dans le cas de Gabrielle Roy, l'influence peut s'expliquer de diverses manières: inexpérience de l'auteur qui cherche des points de référence dans ses lectures antérieures, concordance de l'émotion entre deux écrivains qui portent témoignage sur leur temps en des termes comparables, fascination de l'auteur canadien pour un confrère estimable et arrivé au faite de sa renommée, tout ceci a sans doute joué. Mais, pour un bon romancier l'influence d'un autre ne peut s'exercer bien longtemps. Elle n'est que tremplin vers une inspiration personnelle qui s'affirmera de plus en plus; Proust se sert de Ruskin pour fixer sa pensée sur des problèmes qui lui tiennent à coeur, et, grâce à celui-ci, il éclaire peu à peu sa propre philosophie de l'art. Plutôt qu'un

modèle, Ruskin sera le révélateur d'une émotion artistique déjà proprement proustienne mais qui a besoin du langage des autres pour s'affirmer et se ramifier.

Pour Gabrielle Roy, qui faisait tout à coup emprunter à la littérature canadienne-française des voies nouvelles, elle ne pouvait trouver dans l'héritage romanesque de son pays l'aîné qui aurait pu la guider. S'appuyer sur l'expérience de Duhamel lui permettait ainsi de s'exprimer elle-même dans ses premiers romans.

Attachons-nous maintenant à ce qui fait l'originalité de la romancière canadienne-française. Son oeuvre compte maintenant huit titres dont la plupart ont été très bien reçus par la critique, tant au Québec qu'à Paris. Gabrielle Roy n'appartient donc pas au "club des deux romans", si typique de la production romanesque du Québec. Si elle ne peut rivaliser avec la production plus prolifique d'auteurs plus récents, elle a su conserver à son oeuvre une qualité relativement constante.

En lisant, et surtout en relisant son oeuvre, on ne peut qu'être frappé par sa qualité poétique. Gérard Tougas notait dès 1960 la caractéristique essentielle de cette oeuvre: "Du premier coup, Gabrielle Roy, dans son premier roman, a réussi l'épreuve difficile de la compassion."¹

¹Gérard Tougas, Histoire de la littérature canadienne-française (Paris: P.U.F., 1967) p. 159.

Cette compassion envers une humanité souffrante sourd à travers tous ses romans, surtout ceux qui traitent de la ville. Preuve, s'il en est, que Gabrielle Roy cherche la substance vitale de son oeuvre en elle-même, dans le fond authentique de sa conscience, dans ses souvenirs, et spécialement dans ses oeuvres autobiographiques dans ceux qui ont cette saveur et cette fraîcheur de source toujours renouvelée: dans ses souvenirs d'enfance. Il est évident que l'attitude que montre Gabrielle Roy dans des oeuvres comme Rue Deschambault ou La Route d'Altamont la voue à une poésie qui, si elle est diffuse, n'en est pas moins évidente.

Mais un univers poétique a-t-il la même substance et la même étendue qu'un univers romanesque? Un récit dont le point de départ est visiblement dans une émotion de l'auteur, dans un ébranlement de son monde intérieur, dans une résurgence de ses souvenirs, pourra-t-il être un roman dans le sens que l'on donne habituellement à ce mot?

Il faudrait aborder brièvement ici quelques notions sur les genres romanesques et poétiques et tenter une définition du roman.

Animer un monde extérieur à nous-mêmes, c'est-à-dire un monde objectif, est le propre du romancier. La singularité des situations et des caractères qu'il aspire à nous révéler ne peut prendre vie que dans l'action, c'est-à-dire grâce aux faits et gestes des personnages. Un grand romancier doit maîtriser les consciences diverses de ses créatures fictives pour en montrer les rapports, l'efficacité et l'originalité.

C'est, en bref, dans un monde de valeurs sociales que nous introduit le romancier.

Le poète, au contraire n'aspire pas à suivre le destin des êtres et des choses, leur causalité, leur déterminisme. Il ne s'intéresse qu'à l'effet que les êtres et les choses produisent sur lui-même. Il vit replié sur son "moi". Son monde et le plaisir qu'il en tire sont avant tout subjectifs et statiques. La poésie est par nature contemplation.

Ainsi, ouverture sur l'extérieur et repliement sur soi-même seraient les deux caractéristiques opposées du roman et de la poésie. Le roman serait aussi essentiellement une histoire, bien que ce terme tende à simplifier à l'extrême une notion dont on débat depuis toujours et que l'on a tenté de cerner par d'innombrables définitions.

Etablir une distinction entre le roman et la poésie est une entreprise difficile; il est, en effet impossible de trouver chaque genre à l'état pur. Ce qui est relativement facile pour la poésie l'est beaucoup moins pour le roman. Car, telle est la richesse de ce genre qu'il peut successivement s'accaparer la philosophie, l'histoire, la poésie, les sciences sociales, etc... Virginia Woolf notait déjà avec justesse que réduire le roman à la notion d'histoire n'en ferait qu'une chronique. Pour elle, le romancier doit également être poète, c'est-à-dire qu'il doit s'attacher à la forme:

Le roman futur sera écrit en prose, mais dans une prose qui aura beaucoup de caractéristiques de la poésie. Il aura quelque chose de l'exaltation de la poésie."¹

Mais, nombre de problèmes naissent de cette affirmation: peut-on échapper au ton lyrique, pourra-t-on trouver l'objectivité nécessaire dans l'analyse des sentiments? L'indépendance des personnages à l'égard de leur créateur sera-t-elle préservée? Toutes ces notions, si l'on y ajoute l'observation du réel, appartiennent bien à l'essence du genre romanesque.

Il est évident que la disposition poétique dans laquelle Gabrielle Roy abordait le roman lui posait nombre de difficultés techniques et lui assignait des limites. Mais Gabrielle Roy, même lorsqu'elle est le plus résolument réaliste, n'a jamais prétendu faire concurrence à l'état civil, ni faire la fresque d'une époque. En fin de compte, elle n'a qu'un sujet véritable sur lequel elle va improviser durant toute sa carrière: étudier dans l'homme le tiraillement entre le désir d'évasion d'une part, et le besoin de s'enraciner de l'autre. On retrouve cette antinomie fondamentale dans toute l'oeuvre et elle va prendre les traits symboliques du désir de voyage et de l'appel de l'arbre.

Ces deux thèmes jouent dans l'oeuvre le rôle de leitmotif. Tout lecteur de Gabrielle Roy ne peut pas ne pas s'interroger sur eux, car ils fleurissent à chaque page. Le thème du voyage et celui de l'arbre

¹Virginia Woolf, L'Art du roman, (Paris: Seuil, 1963), p. 18.

sont présent dès les premiers ouvrages et leur intensité va s'accroissant au fil des pages, exprimant des idées chères à l'auteur.

Par le voyage, Gabrielle Roy renoue avec les archétypes de la Nouvelle-France: conquête d'un pays énorme, sorte de Sehnsucht de la mère patrie, conquête vitale du sol, et en même temps, désir immémorial de se sentir en sécurité. Dans une étude remarquable, Jack Warwick¹ rassemble bon nombre de thèmes primordiaux de la littérature canadienne-française ayant trait au voyage. Dans cet ouvrage, il aborde successivement les thèmes suivants: le Nord, le voyage, le "coureur des bois", le "voyageur" et les relie au thème plus général du "pays d'en haut".

Nous reviendrons plus bas sur cet ouvrage; notons déjà que seuls, deux romans de Gabrielle Roy y sont examinés: Alexandre Chenevert où le caractère illusoire du voyage est développé et, La Montagne secrète où il exprime, toujours selon Jack Warwick, une attitude d'esprit fondamentale.

Or, toute l'oeuvre de Gabrielle Roy est concernée par le voyage; nous nous attacherons ainsi à l'ensemble de l'oeuvre. Certains romans font une place de choix au thème du voyage, comme ceux qu'a choisis Jack Warwick pour son étude. Mais plutôt que de le suivre, lorsqu'il fait de Pierre Cadourai un "voyageur" typique sur le point de devenir artiste, nous nous efforcerons de montrer que le voyage n'enrichit nulle-

¹Jack Warwick, The Long Journey; Literary Themes of French Canada University of Toronto Press, 1968.

ment l'artiste et que Gabrielle Roy s'est attachée à un faux problème.

L'autre thème que nous suivrons à travers l'oeuvre de Roy est celui de l'arbre. De tout temps, l'arbre a été un symbole de premier plan. Il faut remarquer que très souvent l'arbre symbolique n'est caractérisé par aucune essence particulière, bien que de nombreuses mythologies et de nombreux auteurs aient recours à l'ambivalence symbolique que présentent ses innombrables essences. Les civilisations reculées utilisaient souvent l'arbre comme motif religieux. Citons pour mémoire que les Celtes vénéraient le chêne, les peuples scandinaves le frêne. Aux Indes, c'est le figuier qui était sacré. Dans la mythologie classique les associations entre dieux et arbres n'étaient pas rares. Jupiter est généralement représenté sous la forme d'un chêne, Apollon par le laurier. Ailleurs encore, la figure d'Osiris était projetée sur le cèdre.

Du fait même de sa longévité on a fait de l'arbre un symbole d'immortalité. On lui a longtemps accordé des caractéristiques religieuses. Par sa forme, il relie la terre aux cieux; il est symbole d'élévation, d'aspiration à l'absolu et, rejoint ainsi d'autres symboles tels que l'échelle ou la montagne. Mais s'il s'élance vers le ciel par ses branches supérieures, l'arbre n'en est pas moins étroitement prisonnier de la terre. Nous voyons ainsi se dégager un triple symbolisme général: par ses racines l'arbre est relié au monde souterrain (enfer); par son tronc, il est terrestre; ses branches élevées et son

feuillage l'associent directement au monde supérieur (ciel, paradis). Une quantité de symboles sont venus se greffer sur d'autres plus anciens: l'arbre traduit à la fois l'enracinement, le désir d'élévation, l'approfondissement de soi. Il peut être à la fois support du désir d'évasion par ses hautes branches agitées par le vent ou support du fatalisme par ses racines. Celles-ci pourraient encore exprimer la ténacité du peuple canadien, voué à "survivre". Mais nous reviendrons en détail sur le symbolisme du voyage et de l'arbre dans nos développements.

Notons dès maintenant que, par l'usage qu'elle fait de ses deux thèmes favoris, Gabrielle Roy crée une atmosphère générale. Le monde qu'elle fait vivre ne nous est pas donné immédiatement. Des intercesseurs lui sont nécessaires: ceux-ci seront le voyage et l'arbre, symboles de la perception du monde de l'auteur. Quand nous refermons un livre de Gabrielle Roy, ce n'est pas une intrigue, ni une galerie de portraits que nous gardons en mémoire: c'est un climat rendu par un style poétique.

I. LE THEME DU VOYAGE CHEZ GABRIELLE ROY

A. INTRODUCTION

Avant de devenir un peuple d'agriculteurs, les Canadiens-français furent d'abord un peuple de coureurs des bois et d'explorateurs. Bon nombre d'ouvrages dans leur littérature témoignent du penchant qu'ils avaient pour l'aventure. Est-ce un reflet de l'énorme étendue d'un territoire qui ne s'est laissé que peu à peu découvrir qui a attisé cette passion? Ou n'est-ce qu'une nécessité socio-économique qui les poussait lentement à partir? Jean-Charles Falardeau, dans un chapitre consacré au "désir du départ dans des romans canadiens du XIXe siècle" y voit avant tout une nécessité sociale.¹ Relevant la fréquence de ce thème dans les romans du XIXe siècle, il souligne que la majorité des départs se font vers l'étranger et, en particulier, les Etats-Unis. Une des doléances les plus souvent exprimées par les personnages des livres qu'il examine est que la plupart des postes gouvernementaux intéressants sont réservés aux Anglais; il en va de même du commerce. Dans Jean Rivard, l'ami du héros, Gustave Charménil, évoque les lettres reçues d'amis communs partis à l'étranger. Nombreux sont les autres personnages qui, ne partant pas eux-mêmes, éprouvent l'appel du voyage et du départ, comme Charménil. Les raisons données sont professionnelles et économiques: la plupart des professions libérales sont saturées, ce qui contraint les jeunes au chômage ou à

¹Jean-Charles Falardeau, Notre société et son roman (Montreal: H.M.H., 1967).

un travail pour lequel ils ne sont pas faits. Voyant qu'il leur est impossible de réussir dans leur milieu et dans leur pays, ils ont tendance à associer succès et départ pour l'étranger.

Mais il est trop simple de ramener le thème du voyage du départ à de simples motivations économiques et sociales. La littérature canadienne-française s'est nourrie du thème du voyage et il n'est guère de roman contemporain qui n'en fasse pas un thème latent.

Même un roman aussi ancré sur le thème de la terre que María Chapdelaine est plein de l'appel à l'évasion et, des trois prétendants, deux incarnent pleinement le voyage. François Paradis, c'est l'appel de la forêt profonde, de la vie sauvage loin de toute civilisation. Il transmet l'invitation au voyage dans tout ce qu'elle a de romantique. Lorenzo Surprenant, lui, incarne l'appel plus terre à terre de la vie facile et brillante des Etats-Unis. Il faudra la mort de la mère de María pour que celle-ci résiste à l'appel transmis par Lorenzo Surprenant et se décide pour les valeurs consacrées du passé:

"Ça doit être beau pourtant!" se dit-elle en songeant aux grandes cités américaines. Et une autre voix s'éleva comme une réponse. Là-bas c'était l'étranger: des gens d'une autre race parlant d'autre chose dans une autre langue, chantant d'autres chansons ...
Ici¹

François Paradis symbolise tout à la fois la nature et la liberté:

Il semblait avoir apporté avec lui quelque chose

¹Louis Hémon, María Chapdelaine, (Montréal: Fides, 1959), p. 184.

de la nature sauvage, en haut des rivières, où les Indiens et les grands animaux se sont enfoncés comme dans une retraite sûre. Et Maria, que sa vie rendait incapable de comprendre la beauté de cette nature-là, parce qu'elle était si près d'elle, sentait pourtant qu'une magie s'était mise à l'oeuvre et lui envoyait la griserie de ses philtres dans les narines.¹

Dans la littérature universelle, le thème du voyage se ramène généralement à deux grands courants: le voyage en soi, avec sa part d'aventures, de découvertes (cf. la vogue des récits de voyage au XVIIIe siècle) et le voyage-évasion, qui ne sous-entend pas toujours le départ; il peut être d'ordre intellectuel, et forme un des traits fondamentaux de la nature humaine. Un sous-thème intéressant est le thème du voyage-éducation que l'on trouve dans bon nombre d'oeuvres et en particulier dans le Bildungsroman allemand. Qu'il soit écrit par Goethe ou Hölderlin, ce genre de roman fait toujours une place de choix au voyage qui reste un de ses attributs majeurs.

¹Louis Hémon, Op. cit., p. 68.

B. L'INVITATION AU VOYAGE

Avant d'aborder le thème du voyage chez Gabrielle Roy, il conviendrait de se pencher sur son contraire: le thème de la prison est le plus souvent à l'origine de ce désir d'évasion qui est la caractéristique de nombre de ses personnages. Toute l'oeuvre de l'auteur canadien peut être considérée comme une tentative d'échapper aux contingences du réel. Pourquoi cette obsession chez l'auteur? Il semble bien que la réponse à cette question réside dans l'héritage canadien-français. Nous tâcherons de montrer par la suite combien est grande l'importance de Gabrielle Roy pour l'étude du thème de l'aliénation dont la littérature contemporaine du Québec s'est emparée.

Or, si aujourd'hui poètes et romanciers trouvent des mots très durs pour exprimer ce sentiment de frustration, Gabrielle Roy, leur devancière en ce domaine, se sert de l'expression poétique pour dénoncer en mineur ce que d'autres disent plus crûment.

Prisonniers, les personnages de Gabrielle Roy le sont de façon évidente. Les Lacasse sont prisonniers de la misère et de la crise économique; pas de salut pour eux hormis la guerre, qui exprime de façon caricaturale l'étendue du problème. Mais les Lacasse, ainsi que nous le verrons plus tard, sont également prisonniers de leur héritage.

Fils de terriens, ils ne sont pas encore des citadins de coeur et ne le seront sans doute jamais; leur impuissance à s'adapter fait du quartier Saint-Henri la prison par excellence. Même Florentine, qui avait rêvé à l'évasion, se sacrifie à la famille et rejoint par là l'héroïne de Louis Hémon.

Le roman le plus "métaphysique" de Gabrielle Roy, Alexandre Chenevert, développe ce thème de la prison. Alexandre est prisonnier de sa femme qui ne le comprend pas - ou qui ne le comprendra que trop tard, prisonnier d'un travail bête et machinal, symbolisé par sa cage de caissier; comme les Lacasse, il est prisonnier de la grande ville, apeuré par la circulation, rendu fou par toute cette agitation et toute la publicité envahissante qui l'entoure. Bien que n'ayant jamais connu d'autre cadre, il étouffe à Montréal. Contrairement à Azarius Lacasse, qui vit encore l'expérience de la ville dévorante, Alexandre en est le déchet. Broyé et abruti, il ne lui reste plus qu'à se poser les questions fondamentales sur l'existence de l'homme. Sa quête d'un petit bonheur à sa mesure et de fraternité ne le mèneront pas bien loin, mais il aura du moins entrevu le bonheur dans un moment d'évasion. C'est surtout de lui-même qu'Alexandre est prisonnier. Héros anonyme dans la veine d'un Meursault, d'un Salavin, son éducation et sa vie quotidienne ne lui ont appris qu'à se renfermer sur lui-même; la vie a fait de lui un minable qui connaît ses limites sans avoir vraiment l'occasion de les dépasser.

Même sentiment d'être prisonnier de soi-même dans La Montagne

secrète. L'espace canadien est grand ouvert à Pierre, mais ses périple ne peuvent que lui confirmer que ses aspirations dépassent ses moyens artistiques. Sa mort dans une mansarde du quartier latin, rejoint le symbolisme de la cage du caissier.

Christine, dans La Route d'Altamont, nous confie: "Mon coeur bondissait comme quelque animal en cage qui pressent qu'on va lui ouvrir la porte."¹

Dans Rue Deschambault, une des nouvelles est très caractéristique de par son titre même: "Les déserteuses". La mère va entraîner sa fille dans une sorte d'échappée symbolique de la vie de tous les jours.

Dans La Rivière sans repos, c'est Barnaby, le vieil Esquimau qui cède à la tentation de posséder un téléphone; il en devient l'esclave pendant un moment avant de recouvrer sa liberté:

Chez ce bavard - qui l'aurait cru - demeurerait intact l'amour du silence et de la liberté! Là-bas, sur l'autre rive, étaient restés quelques rares irréductibles, Barnaby eut tout à coup envie d'être de leur nombre. En un instant sa décision fut prise.²

Même dans ce havre de paix que constitue La Petite Poule d'eau, Luzina prépare son échappée annuelle avec ferveur. A certains moments elle ne peut s'empêcher de penser à l'évasion, mais ce n'est jamais le besoin désespéré qu'éprouvent les personnages citadins.

¹La Route d'Altamont, p. 165. (Désormais désigné par R.A.).

²Gabrielle Roy, La Rivière sans repos, (Montréal: Beauchemin, 1970) p. 87. (Désormais désigné par R.R.).

Le thème de la prison domine ainsi l'oeuvre de Gabrielle Roy, à des degrés divers, surtout dans ses premières oeuvres où la ville domine.

Pour échapper à cette sensation d'étouffement qui les possède, les personnages de Gabrielle Roy ont tout d'abord recours au voyage en soi, qui n'a généralement d'autre objet que de mettre une certaine distance entre l'endroit où l'on vit et soi-même. La plupart du temps cet éloignement n'est supporté que pour une brève durée, tant est forte la puissance de l'habitude; il se crée également une espèce de cristallisation à la Stendhal, qui pare les choses quittées d'une auréole aguichante.

Après de nombreuses hésitations et sur le conseil pressant de son médecin, Alexandre Chenevert se décide à partir pour le Lac Vert. Ce voyage modeste prend pour lui tous les traits d'une épopée; c'est une rupture totale avec le train-train quotidien qui a réglé sa vie pendant des années, et c'est une rupture totale avec le présent. Dès le moment où il descend maladroitement les étages de son appartement, une énorme valise à la main, il a l'impression d'avoir recouvré une certaine liberté; celle-ci va se révéler illusoire par la suite, mais le changement est grand chez Alexandre: tout à coup nous avons affaire à un nouvel Alexandre. Plus décidé, plus sûr de lui, il a accompli là son choix, peut-être le premier depuis des années. A travers sa silhouette grotesque, apeurée par la circulation, indignée à l'idée qu'on ne respecte pas

l'ordre d'arrivée à l'arrêt d'autobus, nous devinons un homme nouveau qui va redevenir enfant face à la nature. Il est caractéristique que sa première exclamation lorsque l'autobus sort de la ville soit due à une sensation dont il avait totalement oublié l'existence: "Que d'espace, de lumière, de liberté".

Arrivé au Lac Vert, il va avoir une révélation digne de Rousseau: ramené à l'état de bon sauvage, réduit à la contemplation de la nature et pouvant enfin se livrer à une certaine introspection, il fait la découverte de la bonté naturelle de l'homme. A fréquenter les Le Gardeur, qui symbolisent aux yeux de l'auteur la famille idéale qui vit du sol "sans rien enlever aux autres", Alexandre semble soudain perdre la hargne dont il faisait preuve jusqu'alors dans ses rapports avec ses semblables. Pour la première fois, il se sent à l'aise parmi des vivants et il devine qu'une transformation se fait jour au plus profond de lui-même:

Il n'éprouvait plus de doute que lui, un étranger pour ces gens, il était aimé d'eux. Mais en vertu de quoi? Comment et pourquoi, en vérité? Il n'avait rien dit, rien fait ce soir qui méritât l'affection. Elle lui semblait donc la preuve que le vieil Alexandre rochonneur, solitaire et insociable, était bien mort enfin. Un autre avait pris sa place qui, sans effort, naturellement, engageait à la sympathie. Quelle injustice cela, tout de même, envers le premier et pauvre Alexandre!¹

Dans la découverte du bonheur frugal par Alexandre, il y a des échos à la Bernardin de Saint-Pierre. Donnons-en comme exemple ces quelques

¹Alexandre Chenevert, p. 238. (Désormais désigné par A.C.).

lignes qui pourraient figurer en exergue à Alexandre Chenevert:

J'ai tâché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe... J'ai désiré réunir à la beauté de la nature, entre les tropiques, la beauté morale d'une petite société. Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grandes vérités, entre autres celles-ci, que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu.¹

Pour Alexandre, le voyage est donc à l'origine de cette découverte du bonheur offert par la vie naturelle. Il y a en quelque sorte mort et résurrection d'Alexandre sur le plan psychologique. Nous retrouvons cette transformation chez d'autres personnages de Gabrielle Roy. Il leur suffit de quitter la cité pour se découvrir tels qu'ils devraient vraiment être si la vie en avait décidé autrement ou s'ils avaient eu la force intérieure de s'arracher à leur environnement.

Nous retrouvons cette idée dans Bonheur d'occasion, lorsque les Lacasse renouent avec une tradition oubliée pendant sept ans. Leur départ pour la campagne, tout comme dans Alexandre Chenevert, prend les dimensions d'une épopée grotesque et sentimentale. Pour accomplir les rites d'un retour aux sources symboliques, il faut trancher avec la vie quotidienne de Saint-Henri. Aussi, se débarrasse-t-on des vêtements fripés et rapiécés de tous les jours, afin de renouer symboliquement avec le passé et le paradis perdu de l'enfance. On entasse les enfants dans "le truck" et voilà les Lacasse partis pour un autre monde où l'on n'a pas de misère. Pendant un moment les Lacasse, tout comme Alexandre,

¹ Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie, (Paris: Garnier, 1958), p. CLX.

vont retrouver un bonheur dont ils avaient perdu la saveur depuis bien longtemps. Et c'est à la vue de la maison familiale que Rose-Anna prend pleinement conscience du changement qui s'est opéré en elle :

Le toit à pignon se précisa entre les érables.
Puis se dessina nettement la galerie à balustrade
avec ce qui restait de concombres grimpants, rata-
tinés par l'hiver. Rose-Anna, projetée vers Azarius,
murmura avec un tressaillement de douleur physique
aussi bien que d'émoi :

- Eh ben, nous v'la... Quand même ça pas gros
changé.¹

Elan de tout l'être vers une vie oubliée, vers l'enfance perdue.

Mais ces voyages s'effectuent de la ville vers la campagne; dans les autres oeuvres de Gabrielle Roy, c'est le mouvement inverse qui s'effectue, mais les raisons en sont souvent similaires. Dans l'échappée de la mère et de la fille dans Rue Deschambault, par exemple, il faut voir une tentative de renouer avec le passé, seul moyen d'échapper à la grisaille de l'existence.

Malheureusement, tant d'espoir et tant d'expectative sont placés dans le voyage que, par un mouvement bien proustien, les yeux se dessillent rapidement. Le voyage en soi, chez Gabrielle Roy n'est jamais le but ultime, et si tout l'être participe à la joie du départ, si le voyage lui-même est émerveillement devant une vie méconnue et oubliée, il ne peut suffire à satisfaire l'angoisse de vivre éprouvée par les personnages. L'enfer suit de très près le paradis, et le voyage de

¹ Bonheur d'occasion, p. 170. (Désormais désigné par B.O.).

retour reflète généralement le sentiment que la porte de la prison va se refermer sur le héros et ses rêves.

Pour Rose-Anna, la joie sera brève. Retrouver sa famille et les terrains de jeu de son enfance étaient en soi suffisant pour se sentir revivre; or, elle avait oublié combien la misère qu'elle tentait de dissimuler était grande. Du premier coup d'oeil, on remarque sa grossesse, la pâleur de ses enfants et leur débilité, la façon misérable dont ils sont vêtus; au lieu d'oublier tout ce qu'elle a laissé derrière elle pour l'espace d'une journée, Rose-Anna se voit rappeler ses problèmes quotidiens. Le plus douloureux pour elle est de devoir comparer sa propre famille à celle des Laplante. A Saint-Henri du moins tout le monde est dans le même cas et les enfants ont tous le même air souffreteux. Le voyage de l'illusion est ainsi très vite menacé pour Rose-Anna:

Rose-Anna chancela sous cet étrange accueil. Elle s'était corsetée tant qu'elle avait pu et elle avait espéré que sa grossesse paraîtrait inaperçue, non par fausse honte, mais parce qu'elle était toujours venue chez les siens dans cet état et puis, parce qu'au fond, cette fois, elle aurait voulu que cette journée en fût une de détente, de jeunesse retrouvée, d'illusion peut-être.¹

Mais, ce qui va lui porter le dernier coup, c'est de ne pouvoir réaliser son rêve d'aller aux sucres. Ce qui symbolisait l'enfance à ses yeux lui est ainsi défendu. Tout à coup, le sentiment qui prévaut chez Rose-Anna, est la soumission au destin. Elle reconnaît la vanité

¹B.O., p. 170.

de ses efforts; on ne peut retrouver le passé par le voyage. Elle avait pensé pouvoir échapper au présent mais se rend bien compte maintenant que sa vie est à Montréal:

Courir les bois! ... se répétait Rose-Anna, toute navrée. Mais ce n'était point ainsi pourtant que lui était apparue cette promenade. Sans doute aussi, avait-elle cessé quelque temps de se voir elle-même telle qu'elle était aux yeux des autres et, éblouie par son désir, entraînée par sa déception, elle avait rêvé l'impossible. Et elle craignait tant maintenant d'en arriver à trouver son rêve ridicule qu'elle se défendait d'y penser, le reniait et se disait: "Je savais bien aussi que je n'irai pas ... dans l'érablière."¹

Nous reviendrons plus tard sur le symbolisme de l'érablière, mais par delà le voyage c'était un véritable retour au passé que voulait effectuer Rose-Anna.

Le voyage tant souhaité qui commence comme un rêve se termine ainsi en cauchemar. C'est même un des points tournants du roman. Au retour se précipitera la désagrégation de l'unité familiale à laquelle Rose-Anna tient tant. Pour Florentine, au même moment, c'est la réalisation d'une expérience qui va la laisser désarçonnée pour la vie.

Autre voyage qui se termine en cauchemar: celui d'Alexandre. Nous avons vu combien le début de son séjour l'avait métamorphosé, lui rendant tranquillité d'esprit et équilibre. La découverte d'un "moi" profond qu'il ignorait l'avait transformé pour un bref moment en une sorte de messie qui voulait faire parvenir un message à ceux qui, comme

¹B.O., p. 176.

lui, souffraient dans la grande ville. Face à sa feuille blanche, Alexandre se rend compte combien il est difficile de transmettre un message qui reste diffus même pour lui. L'excitation des premiers moments passée, Alexandre se rend finalement compte de son peu d'importance à l'échelle du monde; il abandonne alors le point de vue de Sirius pour revenir à la réalité; tout à coup, même au Lac Vert, il retrouve sa pose de supplicié: "Il s'assit le dos au lac, face au mur, comme un homme emprisonné." La nature va vite perdre sa fascination et c'est un ennui profond qui domine dans les dernières pages de son séjour au Lac Vert, un ennui auquel il avait cru échapper en quittant Montréal. La ville est soudain soumise à une sorte de cristallisation et il y a soudain renversement des valeurs: c'est la ville qui symbolise maintenant ce à quoi Alexandre aspire. N'y tenant plus, il fait sa valise et le voilà sur la route de Montréal, à la poursuite de son rêve. Il ne faudra que le temps du voyage pour le ramener à sa condition première de sous-homme perdu dans l'immensité de la métropole.

Tout comme Rose-Anna, Alexandre est incapable d'échapper au présent qui le torture et le fascine en même temps. C'est le propre de la condition humaine que de vouloir assumer sa destinée. Le souvenir dore à présent la cage qu'il a quittée:

Un soir il se trouva au bord d'une anse protégée.
 Cet endroit était devenu pour lui un lieu d'évasion
 d'où il plongeait d'un coeur avide vers le passé.
 Alexandre, ce soir, y retrouva la ville. Au lieu
 des berges noires, il aperçut le foisonnement de
 lumières par quoi les villes se révèlent dans l'ampleur

de la nuit. La nostalgie des vies entassées là, des vies solidaires, le surprit, plus fort qu'aucun ennui qu'il eût éprouvé dans son existence: comme un ennui d'éternité.

...ses souvenirs continuèrent à embellir.¹

Le voyage ici apparaît ainsi comme une fuite. Les premiers moments d'exaltation passés, Alexandre reposé et ayant retrouvé ses esprits, se sent vaguement coupable d'avoir déserté. La ville est sa vie et un sentiment de solidarité envers ses semblables le reprend. Nous retrouverons cette cristallisation du lieu quitté dans bien d'autres oeuvres de Gabrielle Roy. Dans Rue Deschambault, par exemple, un des récits nous montre la mère qui, n'en pouvant plus de vivre dans les étroites limites de son village et de son foyer, part à la recherche de son passé en compagnie de sa fille. Là encore, le voyage sera source de désillusion, et l'absence grandira les personnages absents. De même qu'Eugénie ne découvre les qualités d'Alexandre que lorsque celui-ci se meurt, de même la mère dans "Les déserteuses" voit son mari sous un tout autre jour:

Mais depuis que nous étions en voyage et que maman découvrait tant de qualités à papa, il me semblait ne plus très bien le connaître, et j'étais gênée de lui écrire... presque autant qu'à un étranger ...²

Du coup, le Manitoba, lieu géométrique de la famille (le père est, du fait de son travail, appelé à voyager et à travailler à l'Ouest, la mère étant tiraillée entre son foyer et ses souvenirs d'enfance de

¹A.C., p. 250.

²Gabrielle Roy, Rue Deschambault, p. 111. (Désormais désigné par R.D.).

de l'Est) prend une valeur symbolique nouvelle du fait de ces voyages. C'est la poésie du foyer, de la maison que l'on habite et qui, en fait, représente la vraie vie, celle que l'on a choisie.

Nous retrouvons le même sentiment dans La Petite Poule d'eau. Luzina, la mère de famille se livre une fois par an à un voyage vers la ville pour échapper à la grisaille de la vie quotidienne, mais par un revirement bien à la Gabrielle Roy, elle est aussitôt en proie à une espèce de Sehnsucht pour son foyer:

Le but sérieux de son voyage atteint ... Luzina n'eut rien de plus pressé que de revenir par train à Rorketon où elle espérait trouver une occasion immédiate de rentrer chez elle. Elle était ainsi; toute l'année il lui paraissait, là-bas dans son île, que jamais elle ne se rassasierait du spectacle des vitrines illuminées de Rorketon, des lumières électriques qui restaient allumées toute la nuit dans la rue principale, des nombreux buggies qui y venaient A Rorketon, Luzina ramassait de quoi alimenter les récits qu'elle ferait à sa famille jusqu'au prochain voyage pour ainsi dire.

Cependant, au bout de quelques jours à Rorketon, elle en avait tout à fait assez. Rien ne lui semblait plus chaleureux, plus humain que cette grise maison isolée qui, de sa hutte entre les saules, n'avait à surveiller que la tranquille et monotone Petite Poule d'eau.¹

Luzina est une Emma Bovary qui aurait l'occasion de satisfaire son rêve avant qu'il ne prenne une force obsédante, et qui se rend bien compte de ce que la ville peut avoir de factice. D'où ce revirement brutal dans son attitude. La cristallisation du foyer est un trait nécessaire dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. = Les personnages sont constamment écartelés

¹Gabrielle Roy, La Petite Poule d'eau, (Montréal: Beauchemin, 1965), p. 25-26. (Désormais désigné par P.P.E.).

entre leur désir d'échappée et leur désir d'enracinement. On peut leur appliquer le dicton populaire: "Partir, c'est mourir un peu". Mais dans le cas de La Petite Poule d'eau, la situation tranche sur celle des autres oeuvres. C'est un monde presque irréel qui est décrit; les remplacements de l'institutrice sont les seules crises auxquelles la famille doit faire face. C'est un monde heureux et qui se suffit à lui-même que Gabrielle Roy décrit. Un léger ennui berce les rêves d'évasion de Luzina; Alexandre Chenevert par contre, éprouve un besoin vital de s'échapper de son écorce terrestre. C'est ainsi qu'il est rare que les personnages de Gabrielle Roy fassent l'expérience du départ total. Il n'y a guère que les étrangers dans son oeuvre qui quittent le Canada pour toujours, comme l'Italienne dans Rue Deschambault qui rentre en Italie après la mort de son mari. Ne pas avoir de racines est donc quelque chose d'intolérable pour l'auteur. Travailler pour le chemin de fer, comme les Noirs dans "les deux nègres" apporte le charme de l'évasion à la famille qui les héberge, mais c'est un travail contre nature dans l'esprit de l'auteur, car il implique une vie de vagabondage.

Un autre personnage plein de verve et qui tranche sur le désir de stabilité des personnages de Gabrielle Roy est l'oncle Majorique dans Rue Deschambault. Passant de métier à métier selon les circonstances de l'emploi, il diffère d'Azarius Lacasse par sa mobilité et sa facilité d'adaptation, tout en conservant certains traits de celui-ci. Sa femme l'appelle volontiers "l'Utopiste! le Rêveur!...". Passant de ville

en ville et n'étant jamais satisfait, s'installant enfin en Californie après avoir fait fortune, il va connaître la douleur d'y perdre sa femme. Le sentiment de culpabilité que Majorique éprouve après la mort de sa femme est directement lié au thème du voyage. Il se reproche d'avoir causé sa mort en l'obligeant à se rendre en Californie. Nous rejoignons ainsi l'idée générale de Maria Chapdelaine; celle-ci refuse de suivre Lorenzo Surprenant pour ne pas faillir, pour rester fidèle à son héritage. Partir est une solution de facilité qui équivaut à une trahison. Pendant longtemps la famille de la tante Thérésina Veilleux va se demander les raisons de sa mort et se pencher sur la dernière interrogation que celle-ci s'est posée:

Et dans les yeux bleus de Thérésina, il y avait une profonde interrogation, comme si l'âme de ma pauvre tante en partant de ce monde s'était demandé: Pourquoi? Mais pourquoi?

Seulement sur le sens de ce pourquoi on ne fut jamais d'accord dans notre famille. Les uns dirent que ma tante avait dû demander à Dieu pourquoi elle devait mourir à présent qu'elle était arrivée; d'autres pensèrent que, regardant les cimes neigeuses, c'était le Manitoba qu'elle avait revu, aimé et regretté peut-être comme jamais; et, ainsi, qu'elle s'était demandé pourquoi elle était ici, et non pas là-bas, dans son pays, pour mourir.¹

Même interrogation désespérée à la fin de Trente arpents, lorsque Euchariste attend la mort dans une ville de la côte Est des Etats-Unis et, si Maria Chapdelaine avait suivi Lorenzo Surprenant, il est probable que de tels sentiments l'auraient assaillie à la fin de sa vie.

¹R.D., p. 178-179.

Mais, si le départ provoque généralement un sentiment de culpabilité chez Gabrielle Roy, il n'en reste pas moins que c'est chez ceux qui ne partent pas que le besoin d'évasion se manifeste avec le plus de violence.

Que le voyage réel n'aboutisse bien souvent qu'au découragement et à la déception, c'est un thème bien connu de la littérature, et Gabrielle Roy le manie avec une ironie qui dénote qu'elle en est bien consciente. L'attente de la plupart de ses personnages est souvent trompée.

Mais si l'on voyage beaucoup dans la plupart des romans de Gabrielle Roy, l'espace parcouru est minime, exception faite de La Montagne secrète. On ne dépasse que bien rarement les frontières d'une province et, à l'exception de deux romans, on ne quitte pas le Canada; preuve que pour l'auteur le voyage doit être étudié dans son contexte littéraire canadien.

Ce qui frappe aussitôt lorsque l'on ouvre un de ses livres, c'est la faculté exceptionnelle que possèdent ses personnages, de rêver à l'évasion, au voyage abstrait qu'ils sont conscients de ne jamais pouvoir réaliser. Nous avons observé plus haut que la grande majorité de ses personnages donnaient l'impression d'être en cage, d'étouffer à l'endroit où ils vivaient.

C'est dans le rêve d'évasion qu'ils vont chercher une compensation à la vie de tous les jours, car la plupart d'entre eux ne peuvent se permettre financièrement de voyager.

Par l'imagination, ils vont parcourir un terrain immense. Si nous prenons l'exemple d'Alexandre Chenevert, nous voyons que ce petit caissier de banque a la passion de la géographie. Nous savons qu'il lit les journaux avec attention et qu'il puise là sa rancœur envers l'humanité. Rien ne lui échappe; par le journal il a le monde sous les yeux, en sa possession. La lecture stimule son imagination et le fait participer aux événements du monde.

L'attrait du voyage est d'autant plus aigu chez Alexandre, qu'il représente le type parfait du casanier, de l'homme qui ne se sent en sécurité que dans un décor familial. Déjà son excursion au Lac Vert prenait les proportions d'une véritable expédition. Le début du roman nous indique déjà son caractère statique:

Autrefois, alors qu'il jouissait d'un bon sommeil, si, par exception, il s'était levé à une heure indue, ç'avait été pour une excursion à la campagne, pour prendre un train et, une fois, il y avait déjà toute une vie de cela, - pour tenter à l'aube, l'ascension du Mont-Royal.¹

Alexandre peut ainsi être considéré comme l'homme enraciné par excellence, que le voyage effraie et éblouit tout à la fois. Si nous le comparons à ses pairs de la littérature contemporaine nous verrons qu'il s'en

¹A.C., p. 9.

distingue uniquement sur le plan du rêve. L'Etranger nous offre un personnage comparable en son symbolisme général. Meursault, tout comme Alexandre, ne veut pas quitter l'endroit où il vit et refuse ainsi une promotion qui l'aurait entraîné à Paris. Le Salavin de Duhamel présente les mêmes caractéristiques. Terriens au fond de l'âme, ils s'accrochent au présent et là où le sort les a fixés.

Cependant, ce qui différencie Alexandre de ces deux hommes est sa capacité de voyage onirique. Par le rêve il échappe à sa condition; il vogue dans un monde artificiel que son imagination crée à partir de la lecture des journaux. On dirait qu'il est constamment obsédé par l'étroitesse des frontières de son propre pays. Pour l'auteur, l'évasion devient un des traits fondamentaux de la personnalité de l'homme et dénote un certain pessimisme chez elle: "Sans les morts, les absents, les peuplades jamais visitées, que deviendrait chez l'homme, sa faculté d'aimer?"¹.

Ce que Gabrielle Roy fait ressortir chez son personnage, c'est la caractéristique du refoulé, de l'hypocondriaque et du timoré de ne se sentir à l'aise qu'avec des absents ou avec une certaine conception platonicienne de l'humanité. Les clients d'Alexandre ne présentent aucun intérêt à ses yeux. Dans son collègue le plus proche, il ne voit que les imperfections mais, dès qu'il pense aux Russes, son visage s'épanouit, il les connaît si bien qu'il va jusqu'à dénoter les détails de leur habillement:

¹A.C., p. 21.

Pourtant 240 millions de Russes existaient à ses yeux à cause de certains détails insignifiants mais humains. Les Russes portaient d'amples blouses serrées à la taille par une ceinture et de hautes bottes de cuir. Ils étaient musiciens; ils chantaient en chœur¹

Dans un monde où semble régner la folie de la persécution, les pensées d'Alexandre ne sont pas plus folles que la marche de ce monde. S'il ne comprend pas grand chose à la politique internationale, du moins met-il l'accent sur le manque d'humanité de cette politique. Il ne voit pas les Russes en termes de Rouges, mais en tant qu'hommes. La distance lui fait ainsi accepter des choses qu'il ne pardonnerait pas à ses propres clients.

Derrière sa façade de petit caissier montréalais, Alexandre Chenevert dissimule une âme de découvreur, d'explorateur. Conscient de l'importance minime qu'il occupe en ce monde, il pourrait rêver d'être directeur de banque ou inventeur, bref de s'élever. Or, jamais Alexandre ne laisse apparaître la moindre ambition. Le seul désir qui lui tienne à cœur serait d'avoir un métier qui l'entraînât vers l'inconnu. Il y a dans ce roman tant d'allusions au thème du voyage, de l'évasion sur le plan onirique que ce thème ne pouvait qu'être repris par la suite par l'auteur; dans La Montagne secrète, le voyage sera amplifié au point d'embrasser toute l'oeuvre. Les similitudes structurales entre ces deux romans sont évidentes, mais la quête des deux héros est différente. Le voyage dans La Montagne secrète décrit surtout les affres de la création

¹A.C., p. 13.

artistique et le voyage symbolise, sur un plan linéaire, ce qu'elle a d'angoissant et d'impérieux. Dans Alexandre Chenevert, il s'agit encore d'une quête, mais d'une quête encore plus difficile à accomplir: celle du voyage intérieur, de la découverte de soi et par là, des autres. Si ce roman a des assonances métaphysiques, c'est qu'il pose la question de l'existence de l'homme au même titre que celle de l'existence de Dieu. De là, un voyage mort-né, qui ne s'accomplit pas mais qui reste possible au niveau de la conscience et de l'imagination. Le voyage, ou plutôt le désir de voyage est une tentative désespérée d'échapper par le rêve à l'inertie d'un corps ridicule, sorte de boulet que traîne l'âme d'Alexandre. En rêve, il fraternise avec ses héros. Ce qui l'attire dans la personnalité d'un explorateur comme Amundsen, c'est que sa réussite est basée sur la volonté. Dans un monde sans Dieu et laissé à la dérive, une personnalité comme Scott compte tout autant que les saints de la religion traditionnelle. Ce que Alexandre voit en eux, c'est qu'ils ont réalisé leurs rêves et mené leurs vies en parallèle à ceux-ci. Eux non plus n'avaient en soi rien d'extraordinaire sur le plan physique, mais ils ont trouvé l'occasion de se dépasser. Dans ses moments d'enthousiasme, Alexandre a presque honte de son métier, comme si inscrire "caissier" comme profession était déjà l'aveu d'un échec:

Pourquoi donc Alexandre hésita-t-il à inscrire encore une fois caissier? Pensa-t-il à se réclamer d'une autre profession? A mettre sur le pointillé des lignes: explorateur, apiculteur, grand voyageur?¹

Sur trois occupations qui lui viennent à l'esprit en cette minute, deux

¹A.C., p. 301.

sont consacrées au voyage ou à l'exploration, c'est à dire à l'extrême. Mais il est guidé dans ce choix par l'exemple des autres; comme l'indique l'auteur, il y a là une tentative de s'appropriier la vie des autres pour tenter de donner un sens à une vie qui est sur le point de se terminer:

Alors, il se mit à chercher dans sa vie, comme si elle pouvait lui offrir l'émouvante surprise d'une action qu'il ne savait pas avoir accomplie: être allé au pôle sud avec Scott ou Amundsen - Scott n'avait été qu'un petit homme guère plus solide que lui-même; ou, plus simplement, avoir été bon ... Il aurait voulu s'appropriier les belles vies. Mais à ce passage de l'existence à la mort, est-ce qu'il y avait lieu de s'enorgueillir des entreprises des autres?¹

Dans ces vies exemplaires, Alexandre voit ses propres limites, mais elles lui donnent aussi un exemple à sa mesure: la recherche de la bonté, un des thèmes obsessionnels de l'oeuvre. Indirectement, nous avons ici une critique de la société contemporaine telle que la voit Gabrielle Roy. La société industrielle et urbaine favorise l'égoïsme et l'individualisme outrancier, rendant ainsi impossible l'apitoiement et, par là, la bonté. Alexandre est aigri par ses conditions de vie et cela se répercute sur son caractère; il est rarement aimable et en souffre. Et il voit dans le voyage, l'évasion, une possibilité de se rapprocher de la bonté originelle de l'homme:

... comme l'île de corail, son île du Pacifique où, s'il pouvait seulement l'atteindre, Alexandre s'imaginait qu'il serait un homme bon. On pouvait vivre

¹A.C., p. 305.

là-bas de noix de coco, de manioc, sous de simples toits de feuilles.¹

Voir l'homme à distance est ainsi la seule possibilité de faire de lui quelque chose d'attirant. Il faut en quelque sorte rejoindre le point de vue de Sirius si l'on veut avoir confiance en la bonté de l'homme. Alexandre ne peut souffrir sa famille, ses clients, ses collègues, la foule anonyme qu'il croise tous les jours, mais il trouve sa revanche dans une espèce de philanthropie abstraite où l'absent et l'inconnu se parent de toutes les vertus. Autre évasion caractéristique chez Alexandre, et qui recoupe ce sentiment de vague culpabilité qui le possède vis à vis de son prochain: la maladie. Celle-ci met un obstacle aussi infranchissable entre sa vie de tous les jours et une vie nouvelle, que ne le ferait un voyage:

Une nostalgie telle que ni la liberté, ni ses projets de voyage n'en avaient encore mis de semblable dans son coeur, le soulevait. En perspective, assez éloignée de lui, la maladie l'attira presque autant que les îles: en avoir fini avec les chiffres, n'être plus coupable surtout - lui-même ne se pardonnerait-il pas bien plus volontiers d'être malade que triste et insupportable?²

Mais il y a aussi la tentation de la solitude, loin des hommes; elle prend la forme d'une île déserte: "...et il eut à cet instant comme jamais encore - mais pourquoi, pourquoi? - le désir d'une île déserte".³

Un autre aspect important du voyage chez Alexandre est la recherche du bonheur. Dans une sorte de mouvement dialectique, il part tout d'abord

¹A.C., p. 102.

²Ibid., p. 107.

³Ibid., p. 145.

du principe que le bonheur est impossible au sein de la métropole et de la vie contemporaine. Il faut donc partir et, l'épisode du Lac Vert est plus qu'une ordonnance médicale, c'est l'expérience de la solitude, de la descente en soi-même et du bonheur. D'où l'illusion momentanée du recommencement de toute une vie grâce à l'action bien-faisante de la nature et de la solitude:

Ses raisons mêmes de souffrir lui avaient été comme ravies en route, devenues minimales, insignifiantes. Qui toucher ici? Emouvoir? Alexandre en était à ce point du voyage où ce que l'on éprouve n'est pas encore une illusion de recommencement, mais bien plutôt une fin. Parfois, des arbustes touffus (...), seul émergeait son petit visage que creusaient la fatigue, l'émotion et l'impatience déchirante de connaître si ce qu'il allait ici découvrir ce serait enfin le bonheur.¹

Mais le bonheur n'est malheureusement qu'une étape dans la quête d'Alexandre et il la dépasse rapidement: "Alexandre douta que ce fût de bonheur qu'il eut faim". Le bonheur n'est qu'un sentiment égoïste; ne plus souffrir physiquement l'empêche d'assumer pleinement les malheurs de l'humanité:

Moins on réfléchissait, et mieux c'était pour les nerfs. Regardez les Esquimaux, les peuplades de Polynésie ..." disait encore Alexandre, mais sans plus d'envie de leur ressembler. Mais alors à quoi bon guérir pour tourner autour d'insignifiantes occupations (...) Quand les fruits mûrs tombés sur le sol exhalèrent une odeur sucrée et chaude, il ne s'inquiétait plus des malheureux, dans les villes, qui eussent fait leur joie de cette abondance. Il glissait vers l'indifférence, retenant tout juste assez de lucidité pour se croire plus estimable dans son état antérieur. La santé lui parut avoir un caractère humiliant.²

¹A.C., p. 190.

²Ibid., p. 249.

Alexandre a donc besoin de la maladie, comme un drogué ne peut se passer d'héroïne. La santé, le bonheur, ce serait une solution trop facile à ses yeux. Ces deux notions ne mènent qu'à une douce torpeur de l'esprit, une "indifférence" qui seraient fatales à sa quête. Il lui faut donc rejeter cette expérience comme non satisfaisante, presque dégradante pour l'esprit. Si le voyage est liberté et quête du bonheur, il n'aboutit qu'à un résultat illusoire. On n'échappe pas au présent chez Gabrielle Roy, même si l'on en transpose les données. Le sentiment qu'Alexandre en retire pour un bref moment, c'est celui d'un recommencement auquel s'ajoute la possibilité d'une vie nouvelle. Déjà au début du livre il associe départ et renouvellement:

Ses cruels réveils d'aujourd'hui restaient malgré tout liés à des joies anciennes. Il éprouvait une impression de départ, de renouvellement possible et même un sentiment de son importance.¹

L'obsession du renouvellement se fait jour encore une fois durant son séjour au Lac Vert; dans sa lettre à Eugénie, il se proclame un homme transformé et annonce un nouveau départ pour la vie. Peu avant sa mort, il invoquera une nouvelle fois ce désir de bâtir sa vie sur d'autres données. Mais ce désir ne reste qu'imaginaire et ne peut que rester imaginaire car Alexandre est aux prises avec une vie qui le dépasse et avec laquelle il ne peut lutter. Il ne peut ainsi qu'en rester au niveau des intentions, rejoignant par là un de ses grands ancêtres de la littérature universelle.

¹A.C., p. 10.

De Don Quichotte, Alexandre a plus d'un trait et il pourrait passer pour le Don Quichotte "que nous méritons". Il a la même faculté d'échapper au réel par le rêve et de vivre dans l'illusion. Son aspect un peu ridicule et une certaine inclination à la folie renforcerait la ressemblance. Bien sûr il n'arbore pas l'accoutrement grotesque qui fait de Don Quichotte le chevalier sans peur et sans reproche, mais son physique et son nom mêmes sont ridicules. A l'origine, tous deux sont, dans l'esprit de leurs auteurs, des fantoches, des caricatures, qui prennent de l'ampleur au fil de l'oeuvre jusqu'à devenir des portraits inoubliables.

Autre ressemblance intéressante: ces deux romans voient le jour à une époque charnière de leur littérature nationale. Ils sont dirigés contre la littérature de leur époque (romans de chevalerie pour l'un, littérature du terroir pour l'autre); tous deux mettent en pièces une certaine conception du roman.

Nos deux chevaliers à la triste figure éprouvent la même difficulté à s'adapter aux réalités qui les entourent. Ils ne sont pas faits pour la société nouvelle qui se construit autour d'eux. D'où ce besoin d'évasion qui leur est nécessaire. Don Quichotte partira sur son cheval poursuivre les rêves et les illusions qu'il a nourries dans la lecture des romans de chevalerie. Alexandre, lui, sans quitter Montréal va tenter de s'échapper par le rêve, tentant d'apporter sa modeste contribution à un monde meilleur. Son inspiration naît de l'indignation que

suscite chez lui la lecture des journaux.

Tous deux sont les produits d'une civilisation nouvelle. L'évolution des idées et des moeurs est trop rapide pour eux, les laissant désemparés. Ils se sentent irrémédiablement menacés dans leur humanisme latent. Le présent et le futur leur sont ainsi interdits, insupportables; c'est ainsi qu'ils se créent un monde imaginaire dans lequel la réalité est transfigurée.

Il y a plus d'une centaine d'allusions au voyage dans Alexandre Chenevert. Dans une oeuvre réaliste, aux accents souvent naturalistes, ce thème apporte une lueur poétique et humaine. Il est l'antithèse nécessaire au thème de l'emprisonnement. Sans la possibilité qu'il possède de s'évader par le rêve, de jouer à Don Quichotte, Alexandre irait droit à la folie ou au suicide. Dans cette oeuvre sombre et tragique les passages relatifs à la joie de vivre sont rares, mais ceux que l'on y découvre rejoignent toujours le thème du voyage:

Alors Alexandre découvrit ce qu'est le matin: une heure de décision, d'élan, d'enthousiasme, une heure qui rend à l'homme la fraîcheur de sa volonté; un départ; un début de voyage.¹

Si dans le voyage réel l'illusion est suivie de près par la désillusion, par une réalité qui ne se moule pas sur l'imaginaire, c'est que l'illusion ne peut sans se détruire sortir de son propre domaine. C'est ce qu'Alexandre, comme nombre de personnages chez Gabrielle Roy ne saisissent

¹A.C., p. 211

que difficilement.

Mais si le thème du voyage est une tentative d'échapper aux contingences du réel, il est également voyage intérieur, lié au thème de la connaissance de soi et des autres. Le thème de Faust l'emporte ainsi sur le thème de Robinson Crusoé. A la source des angoisses d'Alexandre git l'interrogation existentielle fondamentale, telle qu'exprimée par le passage suivant:

Il se sentait menacé d'une tristesse encore inconnue et redoutable. Cet amas de papier jauni, de volumes, ce soir le décourageait. Longtemps, il avait cru les livres d'un grand secours pour aider à mieux connaître soi-même d'abord, ensuite les autres. Après les évasions de l'aventure, voilà ce qu'il avait demandé aux livres: de se voir exprimé par le talent des autres; à travers les écrits, il s'était cherché. Mais lancé sur cette piste, on rencontre des bribes, des aspects de soi, partout. Alexandre avait découpé, numéroté, classé des centaines d'articles. Mais il n'y en avait pas assez ici, jamais il n'y en aurait assez pour contenir l'immensité enfermée dans la petite vie d'Alexandre. Que l'homme était instable et dispersé!¹

Ce passage pose à première vue de façon un peu grotesque le problème de la connaissance humaine. A travers ses coupures de journaux et ses quelques livres, Alexandre rejoint dans son interrogation métaphysique des géants de la littérature comme le Faust de Goethe; Faust ouvre la pièce par son interrogation fameuse:

Philosophie, droit, médecine, théologie aussi,
hélas! J'ai tout étudié à fond avec un ardent

¹A.C., p. 141.

effort, et me voici, pauvre fou, aussi avancé
que jadis.¹

Faust est le titan moderne qui a pris conscience de la vanité profonde du savoir abstrait et qui aspire non à l'érudition mais à une science intuitive qui lui expliquerait le mystère de la vie et le ferait pénétrer dans l'essence même des êtres et des choses.

Le sentiment de désespoir et d'impuissance naît chez les deux hommes de la même découverte: le savoir livresque mène à l'impuissance et au découragement. Il n'apaise pas la curiosité de l'homme, laissant ouverte l'interrogation première sur le sens de la destinée humaine.

A un niveau différent, Alexandre se pose la même interrogation et c'est sans doute ce qui fait la valeur du roman et qui sauve Alexandre de sa médiocrité apparente. Même une vie aussi banale que celle d'Alexandre ne peut être cernée en quelques formules.)

L'interrogation d'Alexandre en rejoint une autre: celle de l'artiste; le "connais toi toi-même" est à la source de la création artistique et en est la donnée indispensable. Si cette condition n'est

¹Goethe, Faust I, Editions Mouton (Paris: Aubier, 1932) p. 14.
(Notre traduction)

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heissem Bemühen.
Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor

pas remplie, il ne peut y avoir de création valable. C'est ici l'interrogation que Gabrielle Roy se pose à elle-même. Nous ne pouvons nous empêcher de penser ici à Proust, tirant de lui-même une fantastique galerie de personnages.

Par le personnage d'Alexandre, Gabrielle Roy rejoint ainsi l'humanisme de toujours. C'est ce qui donne à son personnage, à la fois sa faiblesse et sa grandeur.

Dans cet état d'esprit, il est caractéristique de noter que le héros du livre ne commence à découvrir la bonté de son prochain que sur son lit de mort, lorsque la drogue transfigure le monde où il a tant erré et souffert; c'est bien le monde qu'il cherchait en rêve et qui était resté imaginaire. Mais le simple fait d'avoir à recourir à ce moyen artificiel pour trouver la paix de l'âme marque bien le pessimisme foncier de l'auteur quand elle traite de la condition humaine.

C. LE VOYAGE DE L'ART

La Montagne secrète reprend en majeur ce qu'Alexandre Chenevert exprimait en mineur. Le thème du voyage prend soudain une ampleur démesurée et anime le roman entier, comme si l'auteur avait voulu par là se débarrasser d'une obsession. Mais, depuis Bonheur d'occasion, ce thème s'est à la fois affiné et développé, grâce au décantage opéré par les oeuvres qui précèdent directement La Montagne secrète.

Si La Petite Poule d'eau montrait l'envers de la vie citadine en brossant un cadre de vie paradisiaque, où régnait la joie de vivre, elle ne faisait que très peu appel au thème du voyage; dans cette oeuvre c'était avant tout la stabilité qui comptait et le bonheur familial était enfin possible. Gabrielle Roy se débarassait là des angoisses exprimées lors de la rédaction de Bonheur d'occasion. A cette oeuvre légère et empreinte d'un grand charme poétique succédait le sombre Alexandre Chenevert, comme si l'auteur avait fait sienne cette profession de foi d'André Gide: "Les plus belles oeuvres des hommes sont obstinément douloureuses. Que serait le récit du bonheur?"¹

Dans cette oeuvre le thème de l'évasion répondait de façon irrésistible au thème de la prison. Cette évasion restait cependant

¹André Gide, L'Immoraliste (Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1958) p. 408.

située au niveau du rêve et c'était un départ - ou plutôt une volonté de départ constamment avorté qui y régnait.

Rue Deschambault va pour la première fois dans l'oeuvre de Gabrielle Roy faire appel à l'exotisme et avoir recours à l'étranger, non plus à travers les journaux, comme c'était le cas dans Alexandre Chenevert, mais à travers certains personnages qui transplantent au Canada une partie de leurs habitudes ancestrales. "Les deux nègres" apportent avec eux le vent de l'inconnu et de l'évasion:

Nous en étions là, ma foi assez heureux tous ensemble, lorsque l'inconnu entrant dans nos vies d'une manière toute fantasque y introduisit des relations plus difficiles, mais combien plus intéressantes!¹

L'histoire du Titanic, contée par l'oncle Majorique, transporte la famille dans le passé et leur fait revivre en imagination ce drame de la mer. "L'Italienne" traite du voyage sous son aspect le plus négatif: le déracinement suivi de la mort; mais ce n'est pas la femme qui mourra ainsi que le récit semblait vouloir le montrer. L'Italienne retournera seule dans son pays natal, laissant au coeur de la mère une forte nostalgie pour son pays:

Car il était arrivé ceci: maman, en s'occupant de distraire l'Italienne de l'Italie, avait appris à s'ennuyer de ce pays-là.²

Dans "Wilhelm" encore, nous retrouvons le thème du déracinement. Mais

¹R.D., p. 11.

²Ibid., p. 196.

ce qui est à la fois intéressant et original dans cette brève nouvelle, c'est de voir s'amorcer des thèmes que l'auteur aborde rarement sinon jamais. Wilhelm, venu de Hollande, joue le rôle d'initiateur à l'amour et à l'art en général. Hors La Montagne secrète, la peinture n'est jamais évoquée dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. Nous pourrions en dire autant de la musique et du théâtre. Or, nous avons ici, non seulement une allusion à Ruysdael et à la peinture hollandaise, mais à la musique avec Thaïs. Faut-il voir là une initiation artistique qui conduira à la rédaction de La Montagne secrète? Il semble bien que oui, surtout après la lecture du dernier récit du recueil, "Gagner ma vie", qui éclaire les motivations profondes de l'auteur et qui souligne l'attrait qu'a pour elle le voyage. Notons du reste que l'auteur abandonnera son métier d'institutrice pour passer deux années en Europe. Ce qui ressort de ce dernier récit, c'est la passion de l'auteur pour la géographie, passion qu'elle essaie de faire partager à ses élèves. Un peu plus loin, une collègue lui tire les cartes et lui prédit "qu'elle voyagerait beaucoup".

Le rêve de voyage se fait donc plus pressant au fil des oeuvres qui ont suivi le premier ouvrage de Gabrielle Roy. Jusqu'à présent le voyage n'avait été qu'une velléité qui restait avant tout du domaine de l'imagination. L'aboutissement du thème aura pour cadre La Montagne secrète, où pour la première fois il sera étendu à toute une oeuvre.

Il était inévitable que Gabrielle Roy développât un jour le

thème du voyage pour en faire le sujet même d'un roman. C'est le cas de La Montagne secrète où la métaphore s'enfle à l'échelle d'une oeuvre tout entière. Que l'on y voie la manifestation du mythe du Grand Nord¹ et l'héritage des Engagés du Grand Portage de Léo-Paul Desrosiers ou la résurgence historique du pays d'en haut², cette oeuvre est unique dans la production littéraire de Gabrielle Roy.

Nous avons déjà vu qu'elle ne se pose que rarement le problème de la création littéraire dans ses oeuvres antérieures à La Montagne secrète. La seule expression de la difficulté d'écrire est ressentie par Alexandre Chenevert lorsqu'il médite sur le contenu de sa lettre aux journaux; finalement il y renoncera. Mais cette tentative n'en reste pas moins un cas intéressant de composition "en abyme", tentative avortée dans l'oeuf. Le problème de l'écriture, de la vocation artistique sera repris dans La Route d'Altamont, comme si l'auteur avait compris que le message contenu dans La Montagne secrète n'avait peut-être pas porté comme elle l'entendait.

Nous ne nous attacherons pas ici à la structure de l'oeuvre, ni à sa composition; de nombreux critiques se sont attachés à cet aspect de l'oeuvre. Notons seulement qu'il s'agit ici d'un voyage qui s'accomplit de façon linéaire. L'échappée ici débouche sur la ville, symbole de l'Art; par le souvenir, Pierre effectuera ensuite le voyage inverse,

¹Antoine Sirois, "Le Mythe du Nord." Revue de l'Université de Sherbrooke, vol. 4, no I, oct. 1963. p. 29-36.

²Jack Warwick, Op. cit.

revoyant par la pensée les étapes essentielles de sa vie.

La Montagne secrète ne sert plus de cadre à une recherche assez vague comme celle qui définissait Alexandre Chenevert. Si Pierre, comme Alexandre, est à la recherche de lui-même, c'est pour s'accomplir dans ce qui fait toute sa vie: l'Art. Dès le début de l'oeuvre, avant même que nous n'ayons vu Pierre Cadourai créer, le thème de sa quête est annoncé par l'intéressante allégorie du chercheur d'or qui elle-même introduit le thème du voyage. La recherche de l'or, en effet, suppose un déplacement horizontal et rectiligne. L'essentiel est de trouver le filon, d'où un voyage incessant dans la quête du métal jaune; notons au passage que pour l'alchimiste du Moyen-Age, la recherche de l'or s'effectue sur un plan tout à fait différent; au déplacement continu et à l'appel de la liberté s'oppose l'enracinement du chercheur. Dépasser ses limites, se nourrir à l'arbre de science et aspirer à l'absolu, voici les traits principaux de l'alchimiste. Gédéon a tout abandonné pour l'or, mais cela s'est fait à ses dépens; la solitude l'accable à la fin de sa vie:

Y a-t-il rien au monde, demanda-t-il, qui autant que l'or fait voyager les hommes? Ceux d'ici avaient traversé tout le continent; ils repartirent, les uns vers Flin-Flon, quand on entendit parler de cette ville de l'or surgie un jour, presque toute faite dans le nord du Manitoba; d'autres, on ne sut jamais où ils portèrent leurs pas. Un jour, il s'était réveillé seul en ces bois.¹

Ainsi commence le leitmotiv qui va accompagner la quête de Pierre.

¹Gabrielle Roy, La Montagne secrète, (Montréal: Beauchemin, 1966) p. 17. (Désormais désigné par M.S.).

La recherche de l'art va croiser celle de l'or. En termes géographiques, comme en termes d'absolu, une fraternité naît entre Pierre et Gédéon; ils n'ont pas besoin de mots pour se comprendre. Le héros que choisit l'auteur canadien a sur ses autres personnages l'avantage décisif et dangereux d'être totalement libre. Pas de famille, pas de lieu d'habitation bien précis, pas de soucis pécuniaires trop marqués; il pourrait être comparé à ce chemineau insouciant auquel rêve Azarius dans Bonheur d'occasion. Gabrielle Roy trouve enfin l'occasion rêvée de dépeindre le voyageur idéal, ce qui ne manquera pas d'inconvénients: libéré de toutes les contingences du réel, Pierre prend dès le début de l'oeuvre, l'aspect éthéré et peu satisfaisant pour l'esprit d'un personnage symbolique auquel il est difficile de croire.

L'ambiguïté fondamentale de l'oeuvre nous semble cependant reposer sur le choix du thème du voyage. Par celui-ci, Gabrielle Roy veut illustrer cette espèce de quête de l'absolu en art que poursuit son personnage. Peut-on ainsi juxtaposer la recherche d'un approfondissement artistique, qui est par nature même vertical, à une recherche horizontale, linéaire et géographique, surtout si l'équilibre entre les deux recherches est aussi précaire que dans La Montagne secrète? Ce manque d'équilibre provient sans doute du fait qu'il manque à ce roman une définition rationnelle de la conception de l'Art de l'auteur. En effet, Pierre en plein XXe siècle se comporte comme un peintre naïf du Moyen-Âge, mais semble tout ignorer des avenues qu'a empruntées l'art contemporain.

Depuis la révolution radicale introduite par Manet, l'art ne saurait plus se contenter de la vision objective des choses. Pour Manet et tous ses exégètes (André Malraux en particulier), le peintre transforme le monde et le contraint à devenir style. C'est autour de cette notion essentielle de style que naîtra le malaise et l'incertitude du lecteur de La Montagne secrète.

Le style peut se définir par les instruments dont se sert l'artiste pour exprimer le monde; c'est ce par quoi l'artiste traduit sa vision. Pour Malraux, le style délivre l'artiste de sa soumission à la nature, en conférant à son geste créateur toute son autonomie. C'est une vision nouvelle qui naît de la libération de l'artiste.

La peinture tend moins à voir le monde qu'à en créer un autre; le monde sert le style, qui sert l'homme et ses dieux.¹

Le monde perd ainsi l'importance capitale qu'il possédait chez les peintres réalistes; plus essentielle serait la vision de l'artiste, son imagination créatrice.

Dans La Montagne secrète, on a trop souvent l'impression que Pierre recherche la confirmation de son talent, son style (ce que le grand peintre Masson nomme une intuition lyrique), dans l'accumulation des milles parcourus et des choses vues. Il en reste plus ou moins au stade dépassé du réalisme; ses hésitations et ses doutes viennent

¹ André Malraux, op. cit., p. 270.

naturellement de la sensation qu'il éprouve de ne pas pouvoir dépasser ce stade. Si les croquis et dessins dont il parsème sa route font l'admiration des Indiens et des Esquimaux, c'est qu'ils relatent des choses qu'ils connaissent et qui font partie de leur monde familier. S'ils admirent Pierre, c'est pour sa facilité de reproduire plutôt que pour sa façon de voir le monde. Trop souvent donc, on a l'impression que Pierre n'est qu'un artiste de second ordre.

Mais Pierre lui-même reste insatisfait de son oeuvre et, c'est pour cette raison qu'il poursuit cette quête incessante. Cette montagne qu'il cherche inconsciemment pendant une bonne partie de sa vie constitue une espèce de révélation à ses yeux; elle est unique et n'a jamais été contemplée par d'autres Blancs. Pierre éprouvera une sorte de béatitude à la peindre, à la créer sur la toile. De cette découverte naîtra le chef-d'oeuvre auquel il aspire. Mais si cela veut symboliser la création artistique pour Gabrielle Roy, l'art est mis à dure épreuve. Les conditions requises pour faire oeuvre créatrice seraient donc, selon La Montagne secrète, l'ascétisme et le pèlerinage incessant à la recherche de la beauté.

Est-il vraiment nécessaire de cheminer pendant des années à la recherche d'un objet vierge pour faire oeuvre de création, pour se dépasser dans le domaine de l'Art? L'Art véritable résiderait plutôt dans une matière morte de Manet, une chaise de Van Gogh. Le périple géographique auquel se soumet Pierre serait plutôt une épreuve d'endurance

physique qui ne peut aboutir qu'à la stérilité et par suite au doute et au désespoir. Plus il voyage, plus il égare son talent en futilités. L'Art ne réside jamais dans le voyage qui ne peut créer que la carte postale. La première esquisse de la montagne n'est en fait qu'une carte postale artistique - elle ne peut être réussie sur le plan de l'Art.

Plutôt que voyage linéaire, l'Art est recueillement, intuition, descente en soi-même, introspection. Si l'on admet avec Proust que l'Art naît au plus profond de nous-mêmes, il n'est nul besoin de se déplacer. Proust lui-même en est la preuve, lui qui crée une oeuvre magistrale, cloîtré dans son cabinet capitonné. Si Goethe est fasciné par l'Italie, ce n'est pas pour le voyage, le déplacement en soi, mais pour l'héritage antique qui est ainsi mis à sa portée. Les plus grands artistes ont souvent été des casaniers endurcis.

La Montagne secrète est en fait le piège auquel Pierre et son créateur se laissent prendre. L'art de Pierre n'est pas fondé sur une expérience intérieure mais au contraire sur une expérience purement externe. A certains moments, Pierre semble se rendre compte qu'il fait fausse route, que la réponse à ses questions se trouve ailleurs :

Autrefois, dans la solitude des seuls petits arbres, quand il peinait à en rendre le sens et le climat, souvent déjà, il avait souhaité pour son oeuvre le conseil d'un maître. En peinture, comme en forêt, se disait-il, il doit s'en trouver pour vous éviter de stériles marches. Mais rencontrerait-il jamais ces guides?¹

¹MS. , p. 143.

Pour l'artiste lui-même, tout ce qu'il a accompli jusqu'à présent est considéré comme "stérile". Si la dernière partie de l'oeuvre semble si fausse et si maladroite, n'est-ce pas dû à un revirement subit de son auteur qui veut maintenant greffer sur l'oeuvre une espèce de révélation factice, dont le cadre est Paris. Au voyage, aux étendues immenses du Grand Nord succède maintenant un cours de peinture intensif suivi d'une sorte de réclusion monastique volontaire qui réintroduit le thème de la prison dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, mais sous un angle créateur. Sur son lit de mort, voué à la réclusion la plus formelle, Pierre va enfin accéder au plan de l'Art avec une création qui lui survivra. Cette fois il a dépassé le niveau de la reproduction réaliste, de la carte postale. Tous ses échecs, sa vie entière sont contenus dans ce dernier tableau qui, comme nous le verrons plus tard, prend les traits d'une véritable vision.

Le point faible du roman consiste à nos yeux dans le fait qu'au siècle du documentaire et de la télévision, l'auteur ait voulu faire oeuvre descriptive. Trop souvent Pierre n'apparaît que comme un bon paysagiste. Ce qui aurait été passionnant il y a quelques siècles dans un tel périple, perd aujourd'hui sa saveur de nouveauté. Le lecteur ne découvre ici rien qu'il ne connaisse déjà. Plus grave encore aura été l'erreur de la romancière de ne pas pouvoir - ou vouloir - dissocier clairement deux concepts étrangers l'un à l'autre: celui du voyage et celui de l'Art.

Il existe dans la littérature allemande une quête similaire à celle de La Montagne secrète. C'est sans doute la quête la plus célèbre de la littérature occidentale; la fleur bleue qui symbolise l'appel de la poésie pour le jeune héros du roman de Novalis¹ a vu sa réputation franchir les frontières. Dans l'esprit de l'auteur, la fin de la quête du héros devait déboucher sur une véritable apothéose de la poésie. Le jeune Heinrich est fils de marchand et fuit l'état de négociant pour vivre en artiste. Deux parties principales avaient été prévues à l'origine par le romancier: dans la première, Heinrich recevait sa formation de poète; dans la seconde la poésie devait le transfigurer. Cette seconde partie ne vit jamais le jour, mais la première est d'une telle richesse symbolique qu'elle se suffit à elle-même. Comme dans La Montagne secrète, le voyage forme l'ossature du roman. Au hasard des rencontres, Heinrich va avoir la révélation des principaux aspects de la nature et de l'âme humaine. Le voyage va éveiller en lui les dons poétiques qui sommeillaient. Cependant, il n'y a aucune péripétie romanesque comme dans La Montagne secrète. Le voyage pour Novalis est prétexte au récit des aventures intérieures du héros. Ses rencontres successives lui feront découvrir la poésie populaire, la poésie de la guerre, l'histoire de la nature et de l'humanité, le mysticisme, l'amour, l'Art en général. L'amour et la mort sont des événements décisifs dans la destinée d'Ofterdingen. Elles seront le foyer de sa vie intérieure. Tout ceci est à la source

¹Novalis, Heinrich von Ofterdingen Editions Montaigne (Paris: Aubier, réimpression non datée)

de la formation du poète. Il y a là un enrichissement constant du futur poète qu'on chercherait en vain dans le roman de Gabrielle Roy. Car Pierre ne fait en somme que l'expérience de la privation et de la douleur physique. Il a le tort de chercher l'enrichissement en lui-même sans le faire féconder par les autres comme Heinrich le fait. La dernière partie arrive bien tard et apparaît plus négative que positive en ce qui concerne l'échange des idées entre Pierre, Stanislas et le Maître. On ne fait pas impunément pénétrer dans le Louvre un peintre des steppes sans le parer involontairement d'un ridicule dont il aurait pu se passer. Ce qui fait surtout l'intérêt et la valeur artistique d'Heinrich von Ofterdingen, c'est que le roman se déroule en quelque sorte dans l'âme du personnage. Le rêve est chez lui plus réel que le monde extérieur. C'est cette dimension qui fait cruellement défaut à La Montagne secrète où l'espace extérieur prend trop de place par rapport au "moi" du personnage.

La célèbre Fleur bleue, mystère sorti des profondeurs du rêve, apparaît à Heinrich dès le début du livre. Elle apparaîtra plus tard à plusieurs reprises, toujours aux moments les plus critiques pour le héros. C'était une trouvaille de génie de la part de Novalis. Le choix de ce symbole donne à toute l'oeuvre son fil directeur et irradie l'oeuvre de son symbolisme. Sa première apparition donne aussitôt le ton du récit: entrelacement constant du rêve et de la réalité, religiosité fondamentale de l'oeuvre et perspectives philosophiques. Ce que Novalis veut exprimer dans son chef-d'oeuvre, c'est le vieux rêve

romantique d'une religion universelle dont le principe serait l'amour et la révélation.

C'est cette part faite au rêve et à la poésie qui fait défaut à La Montagne secrète, ainsi que la profondeur nécessaire à une oeuvre qui se veut de traiter d'un problème aussi fondamental que la création artistique. La montagne était une trouvaille mais elle aurait dû être mieux exploitée structurellement; La Montagne secrète manque d'onirisme et pourtant le sujet s'y prêtait merveilleusement, surtout que certains passages sont très réussis et recourent très bien le symbolisme exprimé par la Fleur bleue dans Novalis.

Pierre, sans avoir de vision, pressent cependant l'appel diffus de la Beauté et ce, dès le début de l'ouvrage. Chez lui, comme chez Ofterdingen, la quête est motivée par un appel extra-sensoriel qui les fascine littéralement. Voyons d'abord le message tel que le perçoit Pierre:

Sans doute ne s'agissait-il que d'un paysage -
il entendait pourtant l'appel d'une beauté qui
n'existait pas encore, mais qui, s'il en atteignait
la révélation, le comblerait d'un bonheur sans pareil.¹

La Montagne lui restera invisible pendant longtemps et ce n'est que lorsqu'il l'apercevra pour la première fois qu'il saura que c'est elle qu'il recherchait aveuglément. Pour Ofterdingen, le rêve se situe

¹M.S., p. 28.

dans les premières pages du roman, et il mettra sa vie entière à en déchiffrer le message. Comme dans le cas de Pierre, c'est d'un véritable envoûtement qu'il s'agit :

Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegt sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte.¹

Si la Fleur bleue est tout à la fois message d'amour et de poésie, la montagne est la Beauté en soi pour Pierre, puisque l'amour humain n'a pas de place dans La Montagne secrète. Mais son apparition n'est pas moins féérique que celle de la Fleur bleue :

Elle était fière incomparablement, et incomparablement seule. Faite pour plaire à un oeil d'artiste en ses plans, ses dimensions, ses couleurs.... Je suis belle extraordinairement, c'est vrai, disait-elle. En fait de montagne, je suis peut-être

¹ Novalis, op. cit., p. 72.

Mais ce qui l'attira d'un charme irrésistible, c'était, au bord même de la source, une fleur gracieuse, d'un bleu éthéré, qui le frôlait de ses larges pétales éclatants. Tout autour d'elle, d'innombrables fleurs de toutes espèces emplissaient l'air de leurs parfums les plus délicats. Lui, cependant ne voyait que la Fleur bleue, et il la contempla longuement avec une profonde tendresse. Il allait enfin s'en approcher quand elle se mit soudain à tressaillir et à changer d'aspect; les feuilles devinrent plus brillantes et se serrèrent contre la tige qui s'allongeait; la fleur s'inclina vers lui et les pétales formèrent en s'écartant une collerette bleue où flottait un tendre visage. (Notre traduction).

la mieux réussie de la création. Il se peut qu'aucune ne soit comme moi. Cependant, personne ne m'ayant vue jusqu'ici, est-ce que j'existais vraiment? 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 aimé?...

Ainsi donc, se disait-il, ne nous trahissent pas nos grands rêves mystérieux d'amour et de beauté. Ce n'est pas pour se jouer de nous qu'ils nous appellent de si loin et conservent sur nos âmes leur infinie emprise.¹

Cependant, si la quête des deux hommes aboutit à la découverte de la beauté en soi, s'ils sont guidés tous deux par leur intuition qui prend la forme du rêve chez Offerdingen et à un moindre degré chez Pierre, le pouvoir d'envoûtement de l'oeuvre de Novalis est extrême. On ne peut en dire autant de La Montagne secrète, où, à aucun moment le ton ne semble juste, provoquant ainsi l'apathie et l'ennui chez le lecteur. On sent trop la présence de Gabrielle Roy derrière Pierre. Ce livre aurait pu être un bon journal de voyage; Gabrielle Roy en a fait une quête artistique trop superficielle.

La Montagne secrète n'est donc pas l'oeuvre la plus accomplie de Gabrielle Roy. Le choix du sujet par lui-même était dangereux, car il supposait d'avance la perfection, alliée à une perception très fine du processus de la création artistique. Gabrielle Roy ne peut être considérée, en aucun cas, comme une théoricienne; ce n'est que lorsqu'elle se laisse aller à son émotion première qu'elle révèle le mieux ses dons artistiques. La Montagne secrète est une oeuvre qui sonne creux; à

¹ M.S., p. 102-103.

part quelques très belles pages, le sujet en est trop ambitieux.

Le thème de cet ouvrage sera d'ailleurs repris de façon bien plus poétique et plus originale dans La Route d'Altamont - reprise qui semble admettre l'échec de La Montagne secrète.

En ce qui concerne le thème qui nous intéresse de prime abord, notons qu'il a souffert de devenir trop dominant, trop matériel et palpable. Le thème du voyage, leitmotiv lancinant de l'oeuvre de Gabrielle Roy, approche de la grâce poétique lorsqu'il est émanation du désir secret d'évasion que chaque homme porte en lui. C'est un thème trop délicat, trop évanescent pour qu'il puisse supporter d'être matérialisé. Dans La Montagne secrète, il perd son essence délicate et son auréole poétique pour devenir mise en scène banale. Il rythme l'épuisante marche de Pierre à travers le nord et ses intempéries mais ne permet que rarement l'envol de l'imagination créatrice. Le thème devient ainsi trop documentaire ce qui a pour effet de tuer ces lueurs poétiques qui sont propres à Gabrielle Roy lorsqu'elle est vraiment elle-même. Elle n'a rien d'une cérébrale mais suit plutôt son intuition; elle aime peindre par images, mais perd dans La Montagne secrète la charmante simplicité qui caractérise en temps ordinaire ses oeuvres les plus réussies.

Passons maintenant à tout autre aspect du voyage. Jusqu'à présent nous avons tenté de discerner les raisons de l'appel qui se fait jour à travers les différents personnages de Gabrielle Roy. De Rose-Anna,

à Alexandre Chenevert, d'Alexandre à Pierre dans La Montagne secrète, le personnage était toujours sur la défensive, subissait la vie plutôt qu'il ne l'animait. Il ressentait un appel assez vague dont il ne saisissait pas toujours le sens. Or, un personnage de Bonheur d'occasion tranche nettement sur toute la galerie de personnages créés par l'auteur canadien: il sait ce qu'il veut, est fasciné par l'avenir qu'il façonne à sa propre mesure et, peut être caractérisé par le rêve d'envol qui est l'archétype de l'ambitieux.

D. LE VOYAGE COMME ASCENSION SOCIALE ET COMME SYMBOLE DE L'AMBITION

De tous les personnages de Gabrielle Roy, Jean Lévesque est sans nul doute l'un des plus fascinants ... et l'un des plus noircis par la critique en raison de son attitude peu chevaleresque. Ne citons que Bessette par exemple qui a pourtant l'esprit large:

... ce qu'il nous importe de savoir au sujet de Lévesque, c'est la raison qui le pousse à agir envers Florentine comme un butor de la pire espèce, je ne dis pas après qu'il l'a séduite - car alors on ne comprend que trop les lâches motifs qui l'incitent à fuir - mais avant la séduction quand il manifeste une muflerie, une cruauté apparemment gratuite.¹

Voici manifestement une exécution des plus sommaires et nous reviendrons plus tard à Jean, vu par Gérard Bessette. Ce n'est pas que la stature de Jean domine Bonheur d'occasion (il prendrait place plutôt au sein de ce que l'on appelle généralement les personnages secondaires). Cependant, il joue le rôle détonateur dans une situation de crise qui existe préalablement; il ne fait que passer dans la vie de Florentine, mais cela suffit pour, à la fois, ravager cette âme innocente et lui faire découvrir d'autres horizons. En de fort nombreuses occasions, il sert manifestement de repoussoir à Emmanuel.

¹ Gérard Bessette, L'Action Universitaire, t. 18, no. 4, juillet 1952, p. 53-74.

Jean Lévesque est intéressant à plusieurs points de vue; par son métier d'abord: il est un des rares représentants dans l'oeuvre de Gabrielle Roy de cette classe de techniciens que les progrès économiques de l'époque mettent au premier plan. Jean est fort conscient de l'importance toute nouvelle qu'il acquerra en devenant ingénieur, et cela aiguise son ambition. A une montée plus ou moins verticale chez Jean, correspondra une chute non moins verticale chez Azarius. Conflit de générations tout autant que trait de caractère et déterminisme social; Azarius vit la fin désolante d'un rêve de prospérité générale que l'Amérique avait promis à ses enfants; de là son amertume et son manque de ressort. Jean, confronté aux dures réalités du moment, s'y conforme et joue le jeu; il se laissera porter par la vague avec toute la rapacité du jeune loup auquel il fait souvent penser.

A ce mouvement de verticalité qu'il est aisé de discerner chez Jean et sur lequel nous reviendrons plus tard, s'ajoute un autre mouvement, fort intéressant, de fuite en avant, lequel est inséparable du précédent et qui rejoint notre notion générale du voyage chez Gabrielle Roy.

Nous allons donc étudier le personnage de Jean sous cet angle du voyage, de la mobilité, de la mouvance éternelle. Nous verrons plus loin que contrairement aux personnages habituels de Gabrielle Roy, il n'a rien d'un terrien et que bien au contraire la terre est sa hantise.

Nous commencerons donc notre étude de Jean en analysant de façon plus ou moins systématique les métaphores et symboles dynamiques qui se rattachent à lui.

Sans risquer de se tromper beaucoup, on peut affirmer que Jean Levesque joue dans Bonheur d'occasion, un rôle d'inquiéteur au sens gidien du terme. En effet, dans une société en voie de décomposition, il représente celui qui s'est adapté aux changements de valeurs de l'époque, qui les provoque même, contrairement aux autres personnages du roman, les Lacasse en particulier. De plus, il joue un rôle d'initiateur vis à vis de Florentine, non seulement en l'initiant aux réalités d'un amour condamné d'avance, mais en lui ouvrant des horizons nouveaux qui lui feront prendre Saint-Henri en horreur. Dans une vie calme, aux horizons étroits, il joue en quelque sorte au "Survenant", y apportant le trouble et l'anxiété propres à la découverte des grands espaces.

A cet égard, il est intéressant de noter que, dès son apparition dans le roman, Jean, vu par Florentine est stigmatisé par le trouble que sa seule présence fait naître:

Sa tâche de serveuse laissait ainsi à sa pensée,
non point de longs moments pour revenir au souvenir
excitant et trouble de la veille ...¹

Plus loin encore: "Au fond de sa nature trouble, une curiosité sauvage s'amorçait";² et: "Il eut un regard trouble autout de lui".³

¹ B.O., p. 9.

² Ibid., p. 96.

³ Ibid., p. 179.

Nous reviendrons sur cette image dans notre étude des éléments aquatiques chez Jean. D'ores et déjà, se trouve amorcé le leitmotiv qui va accompagner chaque apparition de Jean, à travers tout le roman. Il est celui qui fait peur, qui apporte le vent de l'inconnu et qui fait naître le malaise; ce sentiment jaillit d'une personnalité complexe où les aspects négatifs prédominent ainsi que nous allons le voir maintenant.

A première vue, Jean Lévesque n'a rien d'un personnage sympathique. Il traîne derrière lui une ambiguïté qui fait naître un vague malaise chez les autres personnages de l'oeuvre.

En fait, ses premières apparitions ne feront que souligner son aspect odieux. Il est l'antithèse du héros romantique et pourtant Florentine va trouver en lui son Léon. Le mystère qui plane autour de lui ne fera qu'attiser la passion que celle-ci va témoigner à son égard.

Les caractéristiques de Jean sont avant tout la brusquerie, l'insolence, la gouaille. Son approche est directe, souvent vulgaire; il se pose en homme supérieur et marque bien la distance qu'il y a entre lui et Florentine. Même son visage reflète ses qualités de chef:

Il avançait le visage et levait sur elle des yeux dont elle discerna en un éclair toute l'effronterie. La mâchoire dure, volontaire, l'insupportable raillerie des yeux sombres, voilà ce qu'elle remarquait le plus

aujourd'hui dans ce visage.¹

Ses invitations ne pourraient être plus directes:

Mais justement, il la voulait ainsi, puisqu'il la lui présentait dure et directe, comme s'il ne désirait pas qu'elle acceptât.²

On ne peut pas dire que Jean fasse beaucoup d'efforts, tout au long de cette intrigue pour séduire la jeune fille; celle-ci s'en rend bien compte, qui remarque:

Voilà ce qu'elle haïssait tant chez ce jeune homme; le pouvoir qu'il avait, après lui avoir fait perdre pied, de l'éloigner de sa pensée, de l'abandonner comme un objet qui à ses yeux ne présentait plus d'intérêt.³

En fait le trait principal de Jean est le cynisme et les exemples foisonnent dans le roman; c'est même une caractéristique que Jean entretient soigneusement et ses rapports avec les autres en sont infectés:

Viens-tu faire du recrutement dans Saint-Henri?
plaisanta-t-il avec un sourire où le cynisme habituel se tempérait d'amitié
Il y a une grande différence entre nous deux; toi, tu crois que ce sont les soldats qui changent le monde, qui mènent le monde; et moi, bien moi, je crois que c'est les gars qui restent en arrière et qui font de l'argent avec la guerre.⁴

Nous reviendrons sur cette profession de foi par la suite, mais nous voyons déjà qu'elle cadre bien avec ce que nous venons de voir du

¹I.B.O., p. 10.

²Ibid., p. 12.

³Ibid., p. 13.

⁴Ibid., p. 58.

caractère de Jean; son cynisme va de pair avec la note de cruauté qui fait que l'on a vu en ce personnage un monstre moral. Personne dans le livre n'est vraiment à l'aise en sa compagnie, que ce soit Florentine, le père de celle-ci, les chômeurs ou même son seul ami, Emmanuel.

Sous cette armure, à première vue impénétrable, faite de dédain et de mépris pour les autres, se cache un être totalement différent qui a décidé, un jour, d'empoigner la vie et de ne pas s'embarrasser de scrupules. Nous avons ici un bon exemple de dédoublement de la personnalité, - si parfait qu'il faut attendre les retours en arrière opérés par l'auteur pour le saisir; cette personnalité, si forte en apparence n'est pas faite d'un bloc unique et elle ne s'est pas faite en un seul jour. La carapace recouvre un être totalement différent, lequel a opéré un choix et qui s'y tient dans la mesure du possible. Nous allons maintenant nous attacher aux raisons de ce choix, qui sont intéressantes au point de vue psychologique, à la fois pour comprendre les motivations du personnage, mais aussi celles de l'auteur. Voyons tout d'abord comment Jean se juge lui-même:

Le vrai Jean Lévesque était tout autre. C'était un silencieux, un têtue, un travailleur surtout. C'était celui-là qui lui plaisait davantage au fond, cet être pratique qui aimait le travail non pour lui-même, mais pour l'ambition qu'il décuple, pour le succès qu'il prépare, ce jeune homme sans rêve qui s'était donné au travail comme à une revanche.¹

¹B.O., p. 23-24.

Un autre passage se révèle plus caractéristique encore, car il y est clairement question de dédoublement volontaire de la personnalité:

Et c'est qu'il venait aussi de saisir toutes les contradictions qu'il y avait entre lui-même, le vrai Jean Lévesque, et le personnage qu'il s'était créé aux yeux de tous, celui d'un garçon astucieux ... un gars qu'on admirait.¹

Nous avons donc très nettement sous les yeux un cas de dédoublement volontaire de la personnalité; Jean apparaît comme un être à deux facettes, un être dont le "moi" profond reste enfoui très profondément et qui ne ressort qu'en de rares occasions lorsque le personnage ne peut dominer ses émotions - chose rare dans ce roman.

Avant de revenir en détail sur ce concept de dédoublement de la personnalité, il convient d'abord de voir quelles sont les raisons qui ont mené à cette transformation radicale. Dès la première lecture de l'oeuvre, il saute aux yeux que la personnalité profonde de Jean est dominée par son passé: enfance pauvre, solitaire, sans parents, sans amis véritables, vouée tout entière à un but unique: échapper à tout prix à la misère qui l'avait entouré et marqué. La misère, ou plutôt son obsession, joue le rôle d'un véritable moteur dans la vie de Jean, comme nous le verrons par la suite.

Voyons combien la présence de Florentine et celle de son environnement renvoient à des souvenirs grisâtres:

¹B.O., p. 23.

Et voici que sa misère dépouillée de tout artifice,
de toute cachotterie, réveillait en lui des souvenirs
lointains, les souvenirs les plus tristes.¹

De façon générale, il est intéressant de noter que le passé de Jean reste pour le moins obscur. Il n'aime pas y revenir et tente même de l'oublier tout à fait. Cependant, lorsqu'il a une décision difficile à prendre, le retour au passé lui sert de stimulant, d'aiguillon qui le projette irrémédiablement vers ce futur qu'il convoite, où tout n'est que réussite. En fait, le peu que nous apprenons du passé de Jean nous est fourni par des retours en arrière motivés par une émotion violente. Les quelques lignes qui nous éclairent le plus à ce sujet se trouvent dans le chapitre consacré à la séduction de Florentine. L'arrivée de Jean dans l'intérieur misérable des Lacasse et la découverte d'une image de la Madone suspendue au mur provoquent un déferlement d'émotions intenses, lesquelles suscitent un retour au passé qui éclaire le tréfonds de son subconscient :

Et il comprit pourquoi cette image l'attirait et
le troublait. C'était tout son passé qu'elle
évoquait, toute son enfance malheureuse et son
adolescence inquiète. Un flot de souvenirs remontait
en lui. Ce qu'il avait cru bien mort, doucement
s'éveillait.²

Le viol ou la séduction de Florentine qui va s'ensuivre peut sans doute être compris comme une réaction contre ce passé qu'il refuse.

Jean n'est donc pas un personnage simplifié, fait d'une seule

¹B.O., p. 163.

²Ibid., p.179.

pièce. C'est un être volontaire qui sait ce qu'il veut et qui sait dominer ses émotions profondes, face à un monde qu'il hait et qu'il ne voit que comme un échelon commode vers le succès. Voyons maintenant plus en détail le processus de dédoublement de la personnalité qui fait de Jean un personnage intéressant dans la littérature canadienne-française de l'époque.

Toute personnalité humaine est difficile à codifier, à ramener à une formule simple et définitive. Une personne peut être vue de façon différente selon ses interlocuteurs ou connaissances; cette même personne pourra se montrer sous différents jours. La psychologie profonde d'un individu est donc quelque chose de mouvant et d'insaisissable. Elle secrète une espèce d'anticorps, lesquels pourraient être vus comme les différents "moi" inhérents à toute personnalité.

Le "moi" social est l'idée que nous tendons à donner autour de nous de ce que nous sommes en tant qu'individus. Il découle, bien sûr, directement du fait que nous vivons en société et que nous devons faire effort sur nous-mêmes. William James le notait déjà, qui disait: "Nous avons en outre la tendance innée à vouloir être remarqués, et remarqués à notre avantage".¹ Et il ajoute: "la vie en société et l'hypocrisie qui lui est inhérente fait que nous essayons de nous protéger derrière une personnalité d'emprunt que nous finissons par croire nous appartenir". Nous avons déjà vu que Jean répond très bien à ces

¹William James, Précis de psychologie (Paris: Marcel et Cie, Editeurs, 1915) p. 231. (Traduit de l'anglais par E. Baudin et G. Bertier) Le Chapitre XII est consacrée à la "Personnalité".

critères. Nous le voyons tout au long du roman faire étalage de son "moi" social agressif et dominateur qui n'est que la carapace qui recouvre un tendre et un rêveur. Bergson est un de ceux qui ont le mieux démonté ce mécanisme de la dissimulation en public: "Nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous, nous parlons plutôt que nous pensons, nous "sommes agis" plutôt que nous n'agissons nous-mêmes".¹ Mais ce n'est pas toujours la mode ou le snobisme qui provoquent les "moi" successifs de l'homme. L'ambition serait l'une des motivations d'une dissimulation souvent nécessaire. Jean, pour sa part, affiche en public l'image du blasé, de l'homme supérieur qui va réussir en faisant fi de tout humanisme.

Cependant ce n'est pas seulement pour se créer une image sociale qu'il s'est choisie que Jean rompt totalement avec son véritable "moi". Il convient d'aller chercher plus loin les raisons profondes qui influent sur son "moi" psychologique. Il faudrait dégager ce qui est chez Jean le siège de la pensée et ce qui sert de moteur à sa personnalité: idées personnelles, actes de raisonnement, l'idée qu'il se fait de ses facultés, de ses tendances et de ses désirs. Pour reconstruire une personnalité complexe qu'il est difficile de cerner en quelques lignes, il faudrait pouvoir mettre à jour ce qui constitue ses souvenirs et expériences personnelles et ses rêves d'avenir.

¹Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience (Paris: F. Alcan, Editeur, 1938) p. 178

Le "moi" psychique et moral est certes difficile à déterminer en une formule décisive; il est évident qu'il ne peut cesser de changer et de s'enrichir. C'est une vérité en apparence banale et superficielle mais elle a longtemps échappé à de nombreux romanciers, qui avaient tendance à figer un personnage dans un moule trop superficiel. Il a fallu l'arrivée de Proust pour que le roman français prenne pleinement conscience de cet aspect primordial du roman dit d'analyse. Le mouvement amorcé par Proust trouve aujourd'hui sa pleine justification avec l'école dite du Nouveau Roman et en particulier avec Nathalie Sarraute et Michel Butor. Il faut porter au crédit de Gabrielle Roy d'avoir, sur ce plan, fait oeuvre de devancière au Canada français; pour faire vivre certains de ses personnages elle a utilisé de subtiles connotations psychologiques et métaphoriques. Jusqu'au début du XXe siècle, la tradition psychologique et philosophique du roman n'avait considéré les problèmes psychiques que sous l'angle de la conscience. Dans ce domaine, Proust est le grand initiateur; il pousse plus loin l'analyse et s'attache aux problèmes fascinants et combien mouvants de l'inconscient. Mais lui-même s'exprime prudemment sur cette question, ce qui se comprend aisément lorsque l'on s'attache au domaine de l'inconscient: "J'ai tâché de faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients, qui, complètement oubliés, sont parfois situés très loin dans le passé".¹

Sans vouloir comparer Gabrielle Roy à Proust (rappelons cependant qu'elle a lu Proust soigneusement), il faut admettre qu'elle a très bien

¹Lettre de Marcel Proust, citée par Pierre Chardon, Expliquez-moi ... Marcel Proust (Paris: Foucher, 1948) p. 46.

su tirer parti des équivoques posées par l'inconscient. La romancière a parfaitement compris que nous ne sommes pas un, mais plus ou moins multiples, tout en ne pouvant être qu'un être à la fois, ainsi qu'en témoigne le personnage de Jean. Comme chez Proust, nous avons donc multiplicité successive, ce qu'exprime très clairement le romancier français en utilisant une métaphore géologique :

Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs Perpétuellement des soulèvements font effleurer à la surface des couches anciennes.¹

Puisque nous avons évoqué Proust, il serait bon de voir comment ces deux écrivains s'attachent au problème du passé. Nous avons vu que le personnage de Jean symbolisait l'ambition; sa personnalité reflète ainsi toutes les caractéristiques psychiques de l'ambitieux. Il est arrivé à un dédoublement parfait de sa personnalité. Cependant, le vrai Jean est celui du passé, d'une enfance malheureuse et solitaire, toute vouée à l'évasion. Le second Jean, sa propre création est, lui, entièrement projeté dans le futur.

L'odeur de pauvreté qui flotte dans la maison de Florentine joue sensiblement chez Gabrielle Roy, le même rôle que la petite madeleine, les pavés inégaux de l'hôtel des Guermantes, etc... chez Proust: elle provoque le retour en arrière; tout un moment de l'enfance ou de la jeunesse du personnage se met à revivre sous ses yeux:

¹ Marcel Proust, A la Recherche du Temps Perdu, Op. cit., p. 544.

Il savait maintenant que la maison de Florentine lui rappelait ce qu'il avait par-dessus tout redouté; l'odeur de la pauvreté, cette odeur implacable des vêtements pauvres, cette pauvreté qu'on reconnaît les yeux clos.¹

L'image même de Florentine est haïssable, car elle incarne cette misère que Jean fuit à tout prix:

Et dans le même instant, il saisit la nature du sentiment qui le poussait vers la jeune fille. Elle était sa misère, son enfance triste, sa jeunesse solitaire; elle était tout ce qu'il avait haï, ce qu'il reniait et aussi ce qui restait le plus profondément lié à lui-même, le fonds de sa nature et l'aiguillon puissant de sa destinée.²

Chez Proust et chez Gabrielle Roy, le retour au passé est tout à fait involontaire et se fait sous le coup d'une émotion violente, ou tout au moins la provoque. Mais s'il est source de béatitude chez Proust, ce n'est nullement le cas chez Gabrielle Roy lorsqu'elle évoque Jean Levesque. Jean n'éprouve aucune satisfaction à voir son passé resurgir soudain. Comme nous l'avons déjà signalé, la clef de son accomplissement réside dans le futur.

Nous en arrivons ainsi à ce qu'il y a de plus intéressant dans le caractère de Jean. Le passé représente pour lui un aiguillon puissant, une sorte de tremplin vers le futur; nous allons à présent aborder l'étude de la dynamique de Jean, ce que nous pourrions peut-être appeler le voyage de l'ambition.

¹B.O., p. 183.

²Ibid., p. 183.

C'est certainement un des aspects de l'art de Gabrielle Roy qui est le mieux réussi: avoir entouré son personnage d'un réseau de métaphores, qui, toutes, ont tendance à renforcer l'élan vital du personnage.

Jean Lévesque est né sous le signe de l'ambition; celle-ci est la force motrice qui le pousse en avant et qui le met dans cet état d'équilibre précaire qui lui interdit de regarder en arrière, ou même de s'arrêter trop longtemps sur sa vie présente. Non qu'il soit le prototype de ces personnages à la personnalité trop simplifiée, incarnant une passion majeure qui leur donne un élan vital à la Balzac. Par un choix raisonné et lucide, il est arrivé à refouler en lui tout ce qui pouvait servir de frein à ce qu'il convoite: l'argent et, par là, la puissance et la réussite. Jean Lévesque serait en fait un Julien Sorel qui aurait remplacé la lecture du Mémorial de Sainte-Hélène par l'étude des mathématiques.

Pour réussir, il faut aller de l'avant, ne faire que passer. Pour survivre, Jean doit rester mobile et le moindre arrêt peut se révéler fatal. D'où la brutalité nécessaire de ce personnage constamment en mouvement, à la poursuite d'un but qu'il s'est fixé et dont rien ne doit le distraire.

Avant de nous arrêter plus longuement aux motivations profondes de Jean, voyons comment Gabrielle Roy s'attache à décrire ce personnage

qui manifestement la fascine.

Une remarque s'impose dès l'abord: Jean est presque toujours associé à l'idée de mouvement. Rien que le décor dans lequel il vit est éloquent. Le quartier tout entier, qu'il a choisi d'habiter renvoie cette image de fuite en avant qui caractérise le personnage. On peut voir dans ce quartier de Saint-Henri, la volonté sans cesse affirmée de dépasser le pauvre décor du moment. Déjà son intérieur reflète cette ambiance de qui-vive, de départ imminent:

Le lit était en désordre; quelques livres reposaient sur l'oreiller; d'autres étaient juchés pêle-mêle avec des vêtements sur un vieux fauteuil de peluche. Pas de rayons, pas de placards, pas d'armoire; la pièce n'offrait aucun endroit pour y ranger les objets. On l'aurait cru bouleversée par un déménagement perpétuel. Mais cela même plaisait au jeune homme. Il s'appliquait à conserver chez lui ce caractère de vie transitoire qui lui rappelait qu'il n'était point fait pour la misère ni réconcilié avec elle ... (Cette pièce) l'exaltait, le soulevait, lui apportait comme la présence d'un obstacle immédiat à vaincre ...¹

Le site de la maison même est révélateur; Jean habite au carrefour de l'échappée maritime, terrestre et onirique:

Mais la maison n'était pas seulement sur le chemin des cargos. Elle était aussi sur la route des voies ferrées, au carrefour pour ainsi dire des réseaux de de l'Est et de l'Ouest et des voies maritimes de la grande ville. Elle était sur le chemin des océans, des grands lacs et des prairies.²

Le paysage et le bruit de ces départs continuels fouettent l'imagination

¹B.O., p. 29. (C'est nous qui soulignons).

²Ibid., p. 29.

du jeune homme :

Souvent, en s'éveillant la nuit au milieu de tous ces bruits, Jean avait cru être en voyage, tantôt sur un cargo, tantôt dans un wagon-lit : il avait fermé les yeux et s'était endormi avec l'agréable sensation de fuir, de fuir constamment.¹

Même la maison nous est décrite comme symbolisant ce désir d'évasion :

Etroite de façade, la maison se présentait drôlement à la rue ; de biais comme si elle eût voulu amortir tous les chocs qui l'ébranlaient. Ses murs de côté s'écartaient en V. On eût dit un vaisseau balourd dont la proue immobile cherchait à fendre le bruit et les ténèbres.²

Cette image de la maison-bateau sera reprise plus loin dans le livre.

Ici nous avons la maison vue par l'auteur ; la description en est réaliste, banale, sans plus. Dans le second exemple que nous allons en donner, la maison est vue par les yeux de Florentine, après la fuite de Jean. L'état d'âme de Florentine, sa déception profonde et son impuissance vont se projeter sur la maison et en renforcer les aspects déprimants :

Elle arriva à la maison où Jean avait habité. Avec ses larmiers suintants qui ruisselaient comme des dalots, sa peinture galeuse et ce grand bruit d'hélice qui l'entourait, elle faisait penser à un triste vaisseau de transport mis au radoub.³

Par sa forme même et par l'atmosphère qui l'entoure, la maison évoque toujours l'évasion et le voyage. Ceci rappelle à Florentine que Jean

¹B.O., p.

²Ibid., p. 29.

³Ibid., p. 223.

est parti cédant enfin à l'appel de la maison; d'autre part un nouvel élément descriptif a été rajouté par l'auteur: la maison a maintenant été mise au radoub. Jean et sa demeure ne faisaient qu'un. Il était l'esprit qui donnait à celle-ci son dynamisme. Tous deux se complétaient pour en faire un lieu qui appelait à l'évasion.

Jean d'ailleurs souligne lui-même le fait qu'il y a parfaite assimilation entre le locataire et la maison où il vit:

Il aimait cette maison ... Ils étaient deux forces depuis longtemps alliées et qui ne se rendaient pas.¹

Si, à cette atmosphère pour le moins instable, nous ajoutons le cri du vent et l'appel de l'inconnu transmis par le long ruban d'acier des rails, le sifflement des trains, nous comprenons aisément que Jean refuse cette réalité qui l'entoure au profit de l'appel de l'aventure.

Le côté fugitif de Jean est ainsi mis en valeur par le décor qu'il s'est choisi. Dans le voyage vers le succès, le présent compte peu; il n'est que la négation du passé et ouverture vers le futur; il n'en est pas moins une étape nécessaire, car, de son refus du présent naît pour Jean un avenir que seule sa volonté fait naître.

Lui-même, plus tard, lorsqu'il se retournerait vers cette période présente de sa vie, il saurait qu'elle avait contenu en germe tous les éléments puissants de son succès et qu'elle n'avait pas été, comme cela pouvait le paraître, misérable et inutile.²

¹B.O., p. 29.

²Ibid., p. 24.

En vivant donc entièrement pour le futur, en voulant constamment dépasser ce présent qu'il hait, Jean se montre l'homme d'action par excellence, le seul personnage du livre et peut-être de toute l'oeuvre de Gabrielle Roy à savoir exactement ce qu'il veut (exception faite de Christine, dans Rue Deschambault, qui affirme à qui veut l'entendre qu'elle veut écrire). Il y a très certainement une certaine sympathie de l'auteur envers son personnage étant donné que par bien des points ils se ressemblent.

L'assurance de Jean contient déjà en germe son succès et Florentine en est consciente dès le début: "Jamais elle n'avait rencontré dans sa vie un être qui portât sur lui de tels signes de succès"¹.

L'accès à "cette destinée magnifique" dont il rêve, lui sera considérablement facilité par la vie solitaire qu'il mène. C'est même une condition sine qua non de son succès. Pour l'ambitieux parfait, l'homme en transit, toute attache sentimentale ou simplement humaine serait le boulet au pied qui vouerait le voyage à l'échec. C'est ainsi, qu'après une période de jeu, il décide de sacrifier froidement la jeune fille dont l'amour vient un instant dérégler le rythme de sa course vers le succès. Elle n'est que le grain de sable, qui, après s'être introduit dans un mécanisme délicat se trouve rejeté et broyé, comme au passage d'un de ces trains auxquels s'identifie Jean.

¹B.O., p. 19.

L'amour pour Jean ne représente qu'une de ces lignes de force qui l'entraînent vers l'arrière et qui traînent avec elles les symboles de stagnation et de misère.

Ses rapports avec les autres seront marqués du même manque de chaleur: l'arriviste, l'ambitieux a besoin de marquer son mépris pour se stimuler. Se sentir supérieur aux autres n'est en fait que le commencement du voyage:

Une soirée ici changerait peut-être le cours de ses idées, lui démontrerait surtout comme il avait bien su employer son temps depuis quelques années, et s'élever au-dessus de ses anciens compagnons.¹

Il éprouve ce même sentiment envers Florentine:

Jean la considérait, par-dessus son épaule ..., il pouvait lui montrer la grande distance qu'il y avait entre eux mais moi, là, j'aurai bientôt mis le pied sur le premier barreau de l'échelle ... et good-bye à Saint-Henri!²

Nous avons ici le triangle classique; Florentine aime Jean qui, lui, est fasciné par Mont-Royal, symbole de la réussite. Le Rastignac de Balzac est proche de Jean. Lui aussi a une ville à conquérir pour affirmer son ego et se prouver sa valeur. Cependant il ne va pas aussi loin que Jean. L'amour fait partie de sa vie. Même si les femmes qu'il rencontre peuvent l'aider dans son ascension sociale, sa personnalité garde une certaine chaleur et une certaine humanité. L'âme de Jean, par contre, est aride comme le désert.

¹B.O., p. 189.

²Ibid., p. 74.

L'un des aspects les plus réussis de l'art de Gabrielle Roy est sans nul doute la façon dont elle entoure certains de ses personnages de subtiles associations métaphoriques. En prenant comme exemple le personnage de Jean, nous allons tenter de démontrer qu'il est étroitement associé aux éléments, tels que définis par Gaston Bachelard dans ses ouvrages de base¹. Nous n'aurons ni le temps, ni la place de reprendre en détail les études de Bachelard sur les éléments. Nous nous contenterons d'utiliser les grandes lignes de sa philosophie afin de mettre en lumière le côté original de Gabrielle Roy, lorsqu'elle crée le personnage de Jean.

Selon Gaston Bachelard, il va de soi que toute personne ne s'attache pas indifféremment à l'air, au feu, à l'eau ou à la terre. Tout le monde va droit à ce qui lui ressemble le plus, choisissant obscurément entre quatre psychologies, quatre tempéraments divers². C'est ainsi que nous trouverons en Jean des traces de ces quatre éléments, qui sont à la base de toute personnalité un peu complexe. Il sera pourtant

¹Nous évoquerons principalement ici les ouvrages suivants du philosophe et critique français:

Gaston Bachelard, La Psychanalyse du feu (Paris: Gallimard, 1958); L'Air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement (Paris: J. Corti, 1959); L'Eau et les rêves; essai sur l'imagination de la matière (Paris: J. Corti, 1956); La Terre et les rêveries de la volonté (Paris: J. Corti, 1958).

²cf. Michel Mansuy, Gaston Bachelard et les éléments (Paris: J. Corti, 1967). Ce critique donne un bon résumé de ce que sont les quatre éléments dans l'esprit de Bachelard:

"En prenant un peu de recul, on s'aperçoit aussi que les images de l'eau de l'air, de la terre et du feu sont un quadruple idiome propre à exprimer nos désirs et nos craintes les plus vitaux, amour, haine, vouloir-vivre, pulsion de mort, besoin d'échapper à soi-même, rêves d'aventure,

aisé de faire ressortir les affinités électives prioritaires de Jean.

En ce qui concerne le thème général que nous avons déjà abordé longuement et qui nous paraît essentiel pour la compréhension de la personnalité profonde de Jean, c'est-à-dire le thème du mouvement, du voyage, de la fuite, il est très intéressant de se pencher sur les symboles de l'air et de l'eau. Ce sont là, bien sûr, les deux éléments de base de la personnalité du personnage.

Le vent parle surtout à l'imagination dynamique car il invite à s'élancer et à se transformer; il représente l'invitation au voyage. Pour Bachelard, l'imagination aérienne est surtout une imagination du mouvement: "L'être humain, dans sa jeunesse, dans son essor, dans sa fécondité, veut surgir du sol. Le saut est une joie première"¹. Comme l'eau, l'air est l'élément de l'aventure. Nous pensons avoir suffisamment démontré dans les pages qui précèdent que Jean était tout entier associé à l'idée de mouvement et d'aventure pour que nous n'ayons pas besoin de nous étendre sur le symbolisme général de l'Air. Voyons maintenant si nous pouvons confirmer ce jugement par l'étude des métaphores aériennes utilisées par Gabrielle Roy.

Il y a, dans Bonheur d'occasion, de nombreux passages aériens

élan moral, aspirations mystiques, instinct de possession, etc.. Ces quatre langues traduisent les mêmes choses avec toutefois, des nuances sensiblement différentes." p. 366

¹

Gaston Bachelard, L'Air et les songes, Op. cit., p. 77.

qu'il serait bon de citer pour mieux comprendre le caractère de Jean. Contentons-nous des plus significatifs.

Jean, qui a décidé de ne pas se rendre au rendez-vous qu'il avait donné à Florentine, se voit incapable de travailler; il abandonne ses livres afin de satisfaire sa curiosité. Le rôle joué par le vent est ici évident; le paysage extérieur ne fait que refléter la tempête qui se déchaîne sous le crâne de Jean:

La curiosité était déchaînée en lui comme le vent partout ce soir dans le faubourg, au long du canal, dans les rues désertes, autour des petites maisons de bois, partout, et jusque sur la montagne.¹

Voici encore un passage très caractéristique sur le même thème, mais où le symbolisme est plus discret, moins accentué et par là plus suggestif, plus artistique. C'est sans doute un des passages les plus réussis de Bonheur d'occasion, peut-être de l'oeuvre tout entière. Il semble bien que Gabrielle Roy est plus à l'aise dans ce genre de description psychologique poétique qui lui sert sans mots inutiles et sans description psychologique pédante, à faire ressortir, non seulement l'état d'âme d'un personnage à un moment donné, mais aussi à faire un raccourci saisissant de l'intrigue en une métaphore anthropomorphique très réussie. L'auteur se sent ici à l'aise, en pleine possession de ses moyens; ce passage a très certainement une résonance spéciale pour elle:

¹B.O., p. 26.

Le vent hurlait tout au long de la chaussée déserte, et la neige sur ses pas se levait fine, éblouissante, sautait dans les airs, venait ramper au bas des maisons et remontait encore en bonds désordonnés, comme une danseuse que poursuit le claquement du fouet. Le vent était le maître qui brandissait la cravache et la neige, la danseuse folle et souple qui allait devant lui, virevoltait et, à son ordre, venait se coucher par terre. Jean ne voyait alors que le long flot d'une écharpe blanche qui, en bas, sur le seuil des maisons, se déroulait et frémissait à peine. Mais le sifflement du fouet retombait de nouveau et, d'un grand élan, la danseuse remontait secouer son voile vapoureux à la hauteur des lampadaires. Elle s'élevait, s'élevait, errait par dessus les toits et le ton plaintif de sa grande fatigue heurtait les volets clos.¹

Sous une forme poétique, il est aisé de reconnaître ici, les rapports futurs entre Jean et Florentine. Le vent symbolise Jean, dominateur, qui plie tout sur son passage et qui a tendance à s'élever et à "remonter encore en bonds désordonnés", poussant devant lui la neige. Il est également associé au maître qui manie la cravache ou le fouet du dompteur. La victime, étroitement liée à celui qui manie le fouet est ici la neige qui n'est en fait que Florentine dans l'esprit du jeune homme. Tout comme la jeune fille, la neige est corps et âme sous la domination du plus fort. Nous retrouvons ici les rapports antithétiques amour/haine qui soulignent la liaison des deux jeunes gens. Maltraitée, comme l'est Florentine, la neige danseuse est symbole de pureté, virginité; la défloration de Florentine, son abandon et sa détresse physique et morale sont déjà annoncés dans cette espèce d'ouverture dramatique à l'action: "Elle s'élevait, s'élevait, errait jusque par-dessus les toits et le son plaintif de sa grande fatigue heurtait les volets

¹B.O., p. 26.

clos." Soulevée par l'espoir d'être aimée de Jean, jusqu'au point culminant de la visite de celui-ci chez les Lacasse, Florentine retombe brusquement à la détresse morale la plus intense après la disparition du jeune homme.

Il est caractéristique des rapports entre Jean et Florentine que le vent est souvent présent, associé la plupart du temps à la neige; il est évident même que les éléments les séparent déjà avant que l'irréparable n'arrive. Dans les trois lignes qui suivent, l'épisode du divan et la séparation brutale sont déjà soulignés. La neige fondue n'est déjà plus le signe de la virginité:

Et le vent autour d'eux tourbillonnait, et la neige glissait entre leurs visages rapprochés, s'y fondait et courait entre leurs lèvres en minces gouttelettes.¹

Il est dommage que souvent l'auteur n'ait pas su conserver à ses métaphores leur sens caché, poétique. Cette découverte d'un sens occulte augmente le plaisir du lecteur et, les passages en question gagnent en poésie. Gabrielle Roy alourdit souvent ses passages poétiques en insistant sur ce qui aurait dû être évoqué, sur ce que le lecteur aurait dû lire entre les lignes. Trop souvent, elle commet la faute de goût de mettre "en italiques" des passages dont le sens aurait dû aller de soi. Il est bien évident à présent que Jean est associé au vent, de nombreux passages le démontrent; pourquoi y revenir aussi lourdement que dans le passage ci-dessous:

¹B.O., p. 76.

Elle suivait Jean des yeux, penchée vers lui, mordue par cette crainte qu'elle éprouvait chaque fois qu'elle le voyait s'éloigner, de ne plus jamais le revoir. Jean ... elle avait l'impression qu'il faisait aussi froid dans ce coeur que la nuit où ils s'étaient réchauffés l'un à l'autre.

Jean, il était le vent dur et cinglant, l'hiver profondément ennemi de cette soudaine douceur que l'on éprouve en soi à l'espoir du printemps. Lui et elle ... ils s'étaient reconnus dans la tempête.... Mais le froid, la tempête cesseraient. Lui ... il était entré dans sa vie comme un éclat de bourrasque, qui saccage, détruit ... ¹

D'autres exemples foisonnent;

Jean marchait à une allure précipitée, les cheveux au vent.²

Il était disparu avec la dernière tempête rude de l'hiver, tel un coup de bourrasque qui, une fois épuisé, ne laisse derrière lui d'autres traces que celles de la violence.³

Qu'elle le fasse d'une manière allusive ou directe, il est manifeste que Gabrielle Roy a voulu peindre Jean le plus intensément possible. Le recours aux éléments ne fait ainsi que renforcer ses caractéristiques profondes.

L'eau est certainement un des thèmes les plus féconds que Bachelard ait étudiés. Ce qui nous intéressera particulièrement dans cet élément est qu'il est très important pour cerner la psychologie de Jean. Toute instabilité se traduit généralement par des métaphores aquatiques, et Gabrielle Roy les utilise abondamment dans l'esquisse de

¹B.O., p. 101-102.

²Ibid., p. 186.

³Ibid., p. 148.

son personnage.

La maison de Jean ressemble à un bateau et voit elle-même passer des navires sans nombre dans un paysage aquatique:

La maison où Jean avait trouvé un petit garni se trouvait immédiatement devant le pont tournant de la rue Saint-Antoine. Elle voyait passer les bateaux plats, les bateaux-citernes dégageant une forte odeur d'huile ou d'essence, les barges à bois, les charbonniers, qui tous lançaient juste à sa porte leur trois coups de sirène, leur appel au passage, à la liberté, aux grandes eaux libres qu'ils retrouveraient beaucoup plus loin, lorsqu'ils en auraient fini des villes et sentiraient leur carène fendre les vagues des grands lacs.¹

Les villes sont au bateau ce que Saint-Henri est à Jean. Nous retrouverons plus loin l'image du bateau dont la carène fend les vagues, à propos de Jean. Pour l'arriviste, pour l'ambitieux, l'eau est certainement, avec le vent, l'élément prédominant. Non seulement il se laisse porter par toutes les occasions mais au besoin il leur insuffle le rythme qu'il conçoit.

Il est intéressant de voir l'usage que fait Gabrielle Roy des formes hybrides de l'eau. Le décor, au Canada, ne saurait se passer de neige. Bonheur d'occasion n'échappe pas à la règle, de même que les autres oeuvres de Gabrielle Roy. Mais dans Bonheur d'occasion, le symbolisme de la neige joue un rôle important dans les rapports de Jean et de Florentine. Il y a, en gros, deux façons de voir le symbolisme

¹B.O., p. 29.

de la neige. Tout d'abord, elle exprime le degré suprême de la pureté, qui se laissera ternir par le moindre contact, mais elle exprime aussi la blancheur trop froide pour permettre la moindre fermentation de la vie. Nous trouvons cette seconde interprétation dans Saint-Henri en hiver, recroquevillé sur soi-même, en état d'hibernation continuelle. Pour les chômeurs, la vie s'est arrêtée.

Mais c'est surtout en ce qui concerne les rapports de Jean et de Florentine que le symbolisme de la neige est révélateur.

Nous avons déjà cité les passages relatifs à la neige mise en mouvement par le vent. Nous avons déjà pu associer Jean au vent qui cravache la neige, en l'occurrence, Florentine. Arrêtons-nous plus longuement sur cette image de la neige.

Il est clair que Jean est le premier amour de Florentine et elle est très certainement vierge. Le symbolisme de la neige s'applique donc à elle, tout au moins au début car il y a une progression très subtile du symbolisme. Voyons comment Jean voit surgir la silhouette de Florentine dans la neige:

"Florentine ... Florentine Lacasse..., moitié peuple, moitié chanson, moitié printemps, moitié misère ...", murmurait le jeune homme. A force de regarder danser la neige sous ses yeux, il lui semblait qu'elle avait pris une forme humaine, celle même de Florentine, et qu'épuisée mais ne pouvant s'empêcher de tourner, de se dépenser, elle dansait là, dans la nuit, et restait prisonnière de ses évolutions. Ces petites filles-là,

se disait-il, doivent être ainsi; elles vont,
viennent et courent, aveuglées, à leur perte.¹

Jean annonce déjà ce que le symbolisme de la neige exprimera de façon plus subtile, comme nous le verrons plus haut.

Une autre variante de l'eau qui sera symbolique dans l'aventure de Florentine est constituée par la vapeur que dégagent ces locomotives que Jean aime tant. Cette appréhension de Florentine apparaît à peu près à mi-chemin entre sa première rencontre avec Jean et la scène de la défloration:

Elle fut traversée d'une inquiétude bizarre et demeura pensive. Une locomotive qui se rangeait les enveloppa d'un jet de vapeur. Il lui sembla un moment qu'elle était perdue dans une brume infinie.²

La brume, à mi-chemin entre l'eau et la neige, est synonyme d'incertitude, de danger de se perdre soi-même ou de perdre l'un de ses attributs. Si la brume peut être considérée comme un avertissement, c'est la neige qui va maintenant symboliser le fait accompli. Dans le passage où Jean quitte la maison des Lacasse après avoir plus ou moins violé Florentine en réaction contre son propre passé, c'est inconsciemment à l'élément aquatique que vont ses regards lorsqu'il erre dans les rues. La neige a ici perdu sa couleur virginale pour symboliser la souillure et la détresse morale de Florentine:

Sous un vent du sud très doux qui s'était levé à la tombée de la nuit, la neige fondait. On l'entendait

¹B.O., p. 27.

²Ibid., p. 74.

presque se dissoudre, se perdre en ruisselets
d'eau salie dans le silence de la rue déserte.
De tous les toits, de toutes les branches ramollies,
de près, de loin, elle s'écrasait dans un bruit de
pluie, continu et triste.¹

Mais on ne peut aborder les métaphores aquatiques sans parler du complexe de Narcisse. Il s'est manifesté pour la première fois quand l'homme s'est miré devant l'eau calme, archétype du miroir. Pour le psychanalyste, le Narcisse est doté d'une libido qui se replie sur le "moi" plutôt qu'elle ne converge sur le monde. Le Narcissisme est donc avant tout repli sur soi; mais il prépare aussi la lutte contre l'Autre qui représente l'obstacle à l'épanouissement de la personnalité du Narcisse. Il est facile de voir que dans le cas de Jean, Florentine présente un pôle négatif qui l'emporte sur le pôle positif. Elle représente l'Autre dans tout ce qui est intolérable pour Jean; ceci fait naître chez lui masochisme et sadisme.

Le Narcissisme est fatalement associé à l'ambition et nous trouvons en Jean ce besoin de se sentir supérieur, de dominer les autres à tout prix et de se servir d'eux pour arriver à ses propres fins. La tendance masochiste de Jean serait de s'enfermer dans sa chambre à résoudre de difficiles problèmes de géométrie, de se priver de toute joie et de tout plaisir. Il se punit lui-même en ne venant pas au rendez-vous fixé à Florentine:

Il n'éprouvait plus le goût, ni l'énergie d'aller
se remettre au travail. Une lassitude le gagnait et il
désira se mêler aux hommes, les écouter parler, saisir

¹B.O., p. 185.

leurs contradictions, leur soumission et arriver
ainsi à reconnaître encore une fois sa supériorité.¹

Cette supériorité qu'il éprouve sur les autres mène vers le sadisme latent qui dort en Jean pour se réveiller lorsqu'il a besoin d'une impulsion qui le remette sur les rails du succès. Il aime faire souffrir et il méprise les autres. Sa propre valeur ne saurait souffrir d'être égalée à une autre:

Pitié ou mépris, il n'aurait su le dire exactement. Mais il lui semblait vaguement que son besoin permanent de supériorité devait s'alimenter à une forme de compassion à l'égard d'êtres humains qui étaient les plus éloignés de lui-même.²

Il jeta sur elle un regard furtif et poursuivit son monologue indifférent:

- Me voilà chef de mon département.³

Tant de naïveté et de ténacité le firent sourire à son tour. Un sourire si cruel que, le voyant, Florentine perdit toute maîtrise d'elle-même.⁴

Les exemples de la cruauté de Jean foisonnent tout au long du roman. Nous n'insisterons donc pas sur cet aspect. Même le symbolisme de l'eau est si riche qu'il faudrait lui consacrer de nombreuses pages supplémentaires. Cependant un dernier exemple de l'association de Jean et de l'eau montre clairement celui-ci tout tendu vers le succès:

Il se voyait lâché dans une vie qui changeait ses valeurs, elle-même changeante de jour en jour, et qui, dans cette mer démontée des hommes, le porterait

¹B.O., p. 36.

²Ibid., p. 25.

³Ibid., p. 161.

⁴Ibid., p. 163.

sur une vague haute. Il abattit ses fortes mains brunes sur le parapet de pierre. Que faisait-il ici? Que pouvait-il y avoir de commun entre lui et une jeune fille qui se nommait Florentine Lacasse?¹

Les luttes du rêveur comportent généralement dans l'esprit de Bachelard, une certaine dose de souplesse et d'opportunisme. Afin de pouvoir lutter efficacement contre la mer, il faut composer avec sa violence: tirer des bordées, nager en biaisant. Voyons également les expressions péjoratives du genre: savoir nager, pêcher en eau trouble.

Pour celui qui étouffe entre les quatre murs de sa vie, l'eau symbolise la liberté. L'âme marine jette par-dessus bord le passé et le présent même s'ils sont heureux. Le vent allié à l'eau gonfle les voiles du navigateur solitaire qu'est Jean. A chaque étape, à chaque barre de l'échelle, il repart à zéro.

Très nettement associé au vent et à l'élément liquide, Jean n'en est pas moins soumis à un troisième élément: le feu. Les vieux théoriciens du feu font de celui-ci un être vivant, décrit le plus souvent par des métaphores anthropomorphiques: le brasier dévore sa proie. Né d'une étincelle il se reproduit comme l'animal en projetant à son tour des étincelles. Pour les Anciens et surtout pour les auteurs du XVIIe siècle, l'organisme en vie est lui-même possédé par le feu; que l'on pense à des expressions métaphoriques comme "passion ardente", "amoureuse flamme", "vapeurs", "se consumer d'amour", etc... Source

¹B.O., p. 33. (C'est nous qui soulignons)

première des vertus et des affections, il inspirait l'ardeur belliqueuse, l'amour, le courage, les grandes pensées. Pour résumer, le feu était aussi bien conçu comme un principe vital que comme une substance répandue dans le minéral. Il faudrait des pages et des pages pour résumer le thème du feu à travers les âges, ou même pour n'analyser que La Psychanalyse du feu de Gaston Bachelard.

Contentons-nous rapidement de voir en quoi cet élément peut nous être utile pour mieux comprendre Jean Levesque. Nous n'insisterons pas sur les rapprochements qu'il faudrait faire entre cet élément et l'ambition qui dévore Jean; il est cependant bien évident que comme le vent, le feu est un principe moteur qui a sa place dans la psychologie de l'ambitieux.

Ce qui semble plus important pour Gabrielle Roy est de souligner le côté parfois diabolique de Jean. Par certains côtés celui-ci, comme le feu attire; mais par bien d'autres, il inspire la crainte vague, indéfinissable que fait naître la contemplation du feu, comme en témoignent ses rapports avec Florentine. Il y a une antinomie certaine dans la façon dont Florentine voit son amour pour Jean. Tantôt son côté infernal la fascine, la met littéralement à ses genoux: "Toucher ses vêtements, en respirer l'odeur de sable chauffé, de fonte, de moule refroidi, la brisait d'émoi."¹ Tantôt il l'inquiète, quand il lui apparaît plus grand que nature, occupé à une grande tâche qui ne laisse aucune place pour elle et son amour; encore une fois le symbolisme

¹B.O., p. 166.

qui entoure Jean est fort réussi. Cette fois nous le voyons dans son élément par les yeux de Florentine:

Florentine contourna d'assez loin la fonderie dont chaque fenêtre l'éclairait vivement au passage. Elle n'osa s'approcher de la porte donnant sur l'atelier de forge, à cause du gardien armé, debout sur le pas de la guérite. Immobilisée de l'autre côté de la rue, elle plongea le regard dans la salle du rez-de-chaussée. Par les carreaux noircis de suie et rougeoyants, elle apercevait des ombres, et, de temps en temps, quand on tirait des pièces de fer rougi d'une fournaise béante, elle voyait surgir soudain une éclatante lueur dans laquelle des formes nettement tranchées couraient et se hâtaient.¹

Tableau des enfers où Jean est dans son élément? Il semble bien que ce soit ainsi que Florentine le voit, surtout si nous citons cet autre passage où Florentine ressent physiquement, dans sa chair, cet aspect inquiétant de Jean:

Alors sa main se raidit sur la chair tendre. Elle sentit cette main qui la brûlait. ... et elle fut alors dans une brume qui, de partout, se refermait sur elle.²

Dans Bonheur d'occasion, les métaphores du feu ne s'appliquent à Jean que dans un domaine bien restreint: le côté inquiétant de ce personnage est bien mis en relief de cette façon; son côté ambitieux est également souligné. Mais nous avons vu plus haut l'usage qu'a fait la littérature depuis des siècles des métaphores anthropomorphiques du feu. Il est curieux à cet égard de noter que ces mêmes métaphores ne sont jamais utilisées pour souligner les rapports amoureux de Jean et

¹B.O., p. 159.

²Ibid., p. 165.

de Florentine. Le sentiment de brûler d'amour est ressenti par la jeune fille mais jamais par Jean, ce qui tendrait à démontrer une nouvelle fois que l'amour n'a pas de prise sur lui, que ce n'est à ses yeux qu'un obstacle. Dès le départ, ce que Florentine ressent comme une idylle, n'est donc qu'amusement pour lui. Ce qui est clair à la lecture est ainsi subtilement renforcé par la présence ou l'absence des métaphores attendues. Dans l'exemple ci-dessous, c'est Florentine et sa passion qui sont décrites par les métaphores du feu; Jean est à nouveau dépeint par l'eau et sa forme la plus dure, la glace:

Ses prunelles, avivées par une flamme dévorante,
s'attachaient au visage de Jean. Il avait abaissé
les paupières et souriait froidement, comme inattaquable.¹

Si Jean peut être associé au vent, à l'eau et au feu, il est un élément en tous cas avec lequel il ne fait pas bon ménage: la terre. Tout ce que nous venons de voir nous a préparé à cette évidence; Jean n'a rien d'un terrien et c'est même par là qu'il prend ses dimensions propres. Il est le seul personnage de toute l'oeuvre de Gabrielle Roy à échapper à l'enracinement et c'est en grande partie pour cette raison qu'il ne peut y avoir de communication entre lui et les autres personnages.

¹
B.O. p. 99,

Bonheur d'occasion est tout entier fondé sur un déséquilibre social. La plupart des personnages sont en quête d'une dignité humaine qui leur est refusée par les évènements. L'époque elle-même est instable la crise économique traîne derrière elle son cortège de misères et de rancœurs. Pour certains, la société de l'époque ne peut que leur offrir des tentations qu'ils ne pourront jamais réaliser. Pour Pitou et ses compagnons d'infortune, la rue Sainte-Catherine apparaît comme le symbole du paradis sur terre. Mais ce n'est qu'un rêve et ils reviennent vite à l'enfer du chômage. D'un autre côté la crise économique va favoriser l'essor de ceux qui sauront profiter des occasions que va leur offrir la guerre. Ce qui n'est qu'une aumône pour Azarius se révélera promotion pour Jean.

La trame de Bonheur d'occasion est constituée par la lente désintégration de la famille Lacasse. Même la mère, gardienne pourtant traditionnelle des vertus familiales, ne saura éviter l'éclatement final dont elle tente avec héroïsme de reculer ou d'éviter l'échéance. Nous n'insisterons pas sur le rôle un peu archaïque de la mère de famille dans les Lettres canadiennes-françaises et plus spécialement dans Bonheur d'occasion. Cette étude a été faite et a fait ressortir le rôle prédominant de ces femmes au grand coeur.¹ Notons au passage que Jean a perdu ses parents et qu'il a ainsi échappé à l'influence de la mère, gardienne des vertus ancestrales. C'est sans doute une des raisons

¹Sainte-Marie-Eleuthère, (Sr.), La Mère dans le roman canadien-français. (Québec: Presses de l'Université Laval, 1964). Environ vingt pages traitent de la mère traditionnelle dans trois romans de Gabrielle Roy.)

profondes de son progressisme et amoralisme apparents.

Mais abordons maintenant ce qui fait l'antinomie entre Jean et les Lacasse (celle-ci pourrait être élargie à tout Saint-Henri, mais nous nous contenterons, pour des raisons de clarté, à opposer Jean aux Lacasse).

Nous avons longuement vu que Jean Lévesque était tout entier placé sous le signe des éléments dynamiques et que l'eau, le feu et l'air faisaient partie intégrante de la psychologie de l'ambitieux. Reste le dernier élément: la terre. Il va sans dire qu'il ne saurait beaucoup affecter Jean puisqu'il est synonyme d'enracinement, de stabilité et d'équilibre. La terre, pour Jean Lévesque, symbolisée par Florentine et sa famille, signifie misère et échec. Tout tendu vers le succès personnel, rejetant le passé comme non-satisfaisant, Jean ne peut avoir que mépris pour la terre et les valeurs archaïques qu'elle incarne pour lui.

Au mouvement que Jean insuffle au roman, il faut opposer l'inertie et la lourdeur de la famille Lacasse qui ne sont que les résultantes d'un choc traumatique provoqué par une période charnière. Non que l'on ne se déplace pas dans Bonheur d'occasion. On y marche beaucoup. Albert Le Grand, dans un fort bon article¹, a fait ressortir l'importance de cette marche à laquelle les chômeurs semblent être condamnés; les désœuvrés de

¹Albert Le Grand, "Gabrielle Roy ou l'être partagé", Etudes françaises, No. 2, Juin 1965, p. 39.

Saint-Henri tournent sans cesse en rond, dans un cercle infernal. A ce symbole de la marche emprisonnement, il faudrait en ajouter un autre, très caractéristique lui-aussi: par la marche on colle à la terre, quelle que soit la direction que l'on emprunte on ne peut échapper aux contingences du réel; on reste ancré là, où l'on se trouve. L'échappée est ainsi plus difficile et le mouvement ne peut se faire que rectilignement. Les chômeurs, à part quelques incursions dans les quartiers commerçants et chics de Montréal, ne dirigent jamais leurs pas vers la montée verticale de Westmount. Jean est le seul à le faire, et, bien qu'il marche à pied lui aussi, les symboles exprimés par les trains et navires qu'il aime, suffisent à montrer que lui vit au siècle de la technique. Les grenadiers de Napoléon marchaient au même pas que les soldats d'Alexandre et il faut attendre la fin du XIX siècle pour que le monde soit soudain soumis à une accélération fantastique. Le pas lourd de Rose-Anna en quête d'un logis n'est en somme que le pas ancestral du paysan. Tous les habitants de Saint-Henri sont au fond de l'âme des paysans comme elle.

Lorsque nous faisons la connaissance du chef de la famille Lacasse, Azarius, il porte la livrée des chauffeurs de taxi et cela sans le moindre enthousiasme. Nous apprenons bientôt que c'est un manuel, un artisan qui a la nostalgie de la "belle ouvrage". D'origine paysanne, il a tenté sa chance et a pris un métier dont il est fier. Cette expérience va se révéler désastreuse, tant sur le plan personnel que familial. Il est le produit type d'une société terrienne en pleine évolution, un Euchariste Moisan qui se serait converti et qui se voit plongé en plein

désarroi par la crise économique. Désemparé, sans ressort, il devient un sous-produit que le marché du travail ne peut absorber. Ce n'est pas qu'il n'ait aucune ambition; seulement tout ce qu'il a tenté a été voué à l'échec. Sa seule façon de s'affirmer est de se réfugier dans un passé qu'il a tendance à embellir:

Alors ce chômeur qu'il était chercha à renouer connaissance avec l'autre, le premier, celui qui souffrait encore de sa déchéance et ne voulait pas le montrer. En ce temps-là, il était devenu hâbleur, grand discoureur, fréquentant les débits de tabac, les petits restaurants du quartier, et il avait développé son penchant inné de beau parleur. C'est alors qu'il avait commencé à se vanter des couvents, des églises, des presbytères qu'il avait bâtis et d'autres à l'entendre, qu'il bâtirait bientôt. En vérité, il n'avait jamais bâti que des petits cottages pour nouveaux mariés, mais à force de parler d'églises, de presbytères, de couvents, il avait fini par se persuader qu'il en avait construit des centaines.¹

Ce refuge dans le passé est certainement une des différences fondamentales que nous pouvons établir entre Jean et les Lacasse. Contrairement au futur qu'il faut construire et qui se laisse difficilement appréhender, le passé est le refuge du rêveur, du terrien qui y retrouve en pensée le nid douillet et protégé de l'enfance. Autre différence essentielle entre ces deux personnages, Jean est un silencieux, un renfermé. Nous avons vu qu'il se sentait supérieur et il a sans doute de bons motifs. Mais c'est plutôt une attitude qu'il prend, il ne se vante que rarement de cette supériorité. Azarius, par contre ressent le besoin de faire de sa vie passée quelque chose de réussi, d'inattaquable. Plus il tombe

¹B.O., p. 141.

dans la déchéance, plus il devient hâbleur. Ce qu'il ne peut plus faire dans le présent ou l'avenir, il le projette dans son passé. A l'homme d'action qu'est Jean il oppose l'inertie créatrice du raté et du rêveur; embellir son passé est pour lui un moyen commode mais décevant d'échapper à ce présent qui l'écrase.

Dans ce système de bascule sociale, plus Azarius se dégrade, plus Jean se libère et vole vers le succès; c'est lorsque Azarius est au plus bas qu'ironiquement Jean travaille sans répit, à la limite de la résistance humaine:

C'est vrai, ça fait un bout de temps que je t'ai pas vue. On travaille double de ce temps-ci. J'ai même fait trente-six heures de travail en deux jours de cette semaine. Un homme sait plus s'il est encore en vie ou bien s'il est devenu machine.¹

Cette inertie d'Azarius vis à vis du présent, qui s'oppose totalement au mouvement que suscite la personnalité de Jean, se traduit encore par le rôle ambigu que joue la maison dans Bonheur d'occasion. Elle est tout à la fois refuge et appel à l'évasion.

La maison est d'abord le toit qui abrite et rapproche les membres d'une famille. Elle est le lieu géographique et social où s'affirme le sentiment de faire front devant l'existence: "La clarté de la lampe unissait la mère et la fille". Mais, dans Bonheur d'occasion, la maison est l'objet de toutes les préoccupations; l'importance du toit atteint son

¹B.O., p. 160.

point culminant chaque année au printemps, période de migration forcée où l'on se met en quête d'un nouveau logis. Cette recherche, souvent désespérée traduit bien, à la fois, une certaine descente aux abîmes de la misère, et une tentative désespérée de préserver sa dignité humaine. Lorsque Rose-Anna arpente le quartier, c'est pour elle une véritable obsession. Echouer signifierait tout simplement que la cellule familiale aurait atteint le niveau de la "bête humaine". Se retrouver dans l'impasse symbolique qui jouxte la voie de chemin de fer, fait se croiser ironiquement les destins Lacasse et Levesque. Le fil d'acier des rails et le grondement des trains est pour Jean l'évasion qui se prépare; pour les Lacasse c'est l'enlèvement final, l'aveu d'un échec irrémédiable. Mais au moins ils ont un toit au-dessus de leur tête où l'on pourra transporter à la faveur de l'ombre protectrice de la nuit le mobilier douteux qui représente tout ce qu'ils ont sur terre.

Le drame personnel de Rose-Anna, son échec le plus cuisant, n'est pas d'atteindre le tréfonds de la misère, mais de voir échapper à la protection du toit familial tous les membres de la famille: la mort, le front, l'éloignement moral et le mariage de Florentine la laisseront sans réaction, brisée.

Pour Azarius, sur le plan professionnel, la maison qui s'élève est symbole à la fois de plein emploi et de joie de vivre. Pour lui, le métier de charpentier est le plus beau métier du monde et il trouve des accents lyriques pour le célébrer:

Il s'était avancé d'un pas vers ce maçon qui aurait pu être un compagnon des beaux jours écoulés. Il levait vers la lumière ses mains de menuisier qui avaient aimé le contact du bois franc, et ses larges narines frémissaient à la bonne odeur des planches neuves qu'il croyait tout à coup retrouver.

- Etre juché sur un échafaudage, dit-il, entre ciel et terre, et entendre cogner du matin au soir! Voir un mur monter ben lisse, ben uni, au-dessus d'une bonne fondation; et pis, un bon jour, voir une maison finie au bord du trottoir, là où c'est qu'il y avait rien que des champs de mauvaises herbes ... oui, ça, c'est une vie!¹

Le bois franc, la bonne odeur et la joie que distille la maison neuve doivent, bien sûr, être opposés à la maison qu'il habite lui-même en ce moment et qui en est l'antithèse complète.

Mais, si la maison représente le dernier refuge que l'on ait avant la misère totale et la mise à la rue, elle est également obstacle. Elle est elle-même misère et dénuement, miroir fidèle d'une déchéance sans fin. La laisser derrière soi pour une courte échappée est un envol vers une vie nouvelle où l'on oublie le présent:

Ils avaient atteint tous, les petits et les grands, un si haut transport, ils avaient si bien laissé derrière eux la maison, la lumière douteuse, l'ombre rampante, ils étaient dans une si belle contrée, qu'il parut naturel à Azarius de demander:

- Et pour toi, sa mère? Il te faudrait quasiment une robe neuve....²

L'échappée provoque ainsi une véritable renaissance; on laisse derrière soi tout ce qui représente le présent et l'on éprouve même le besoin

¹B.O., p. 135.

²Ibid., p. 157.

de jeter au feu les vieux vêtements, l'uniforme de la misère.

Mais c'est certainement Azarius qui fait l'expérience la plus amère en ce qui concerne la maison-prison. Dans le passage très réussi qui va suivre Azarius vit en rêve l'aventure et la liberté. Pour une fois, il est frère de Jean Levesque, mais la liberté d'Azarius ne reste qu'imaginaire; il retombe bien vite dans le présent, cette réalité absurde que symbolise le foyer:

Il souhaita l'évasion avec une telle mélancolie que sa gorge nouée refusa de laisser passer le flot de sa salive. Il souhaita n'avoir plus de femme, plus d'enfants, plus de toit. Il souhaita n'être qu'un chemineau trempé, couché dans la paille sous les étoiles et les paupières humides de rosée. Il souhaita l'aube qui le surprendrait homme libre, sans liens, sans soucis, sans amour.

Alors ses yeux tombèrent sur l'évier.¹

Remarquons tout d'abord la très belle chute dans cet extrait. Des rêves de liberté, Azarius passe sans transition à la vue de l'évier, symbole douloureux de sa sujétion à la terre et symbole de sa dégradation humaine. Privé de tout ressort, il a abdiqué son rôle de chef de famille en faveur de sa femme qui va aller quêter du travail pour lui. Mais ce passage, tout intéressant qu'il soit en ce qui concerne la psychologie statique d'Azarius, le montre incapable de la moindre ambition. Même en rêve, la liberté totale est pour lui absence de toute responsabilité: "n'être qu'un chemineau trempé"; instinctivement il en revient aux archétypes du campagnard: la ville est prison, il n'y a que la

¹B.O., p. 143.

campagne qui puisse offrir la liberté. Il est curieux que sa conception de la liberté recoupe ici exactement celle de Jean: "homme libre, sans liens, sans soucis, sans amour". Seulement Jean est mû par l'ambition; Azarius lui n'est mû que par le désespoir et le nihilisme.

Si elle peut parfois attiser le désir d'évasion, la maison constitue aussi le seul refuge de l'enfant qui la quitte. Il n'y a qu'à lire tous les récits inspirés par la parabole de l'enfant prodigue¹ pour comprendre comme est profond le symbolisme de paix intérieure et d'équilibre moral qu'elle dégage.

C'est ce sentiment qui assaille Florentine, qui, après avoir quitté le toit maternel, erre sans but dans Montréal; elle est en proie au désespoir car elle porte en elle l'enfant illégitime de Jean. L'accueil que lui a réservé sa mère en découvrant sa grossesse l'a fait fuir, mais peu après elle revient rôder aux alentours du foyer, comme attirée par un aimant:

De loin elle vit la lumière de la salle à manger qui brillait entre les rideaux écartés. Et cette humble lumière éclaira soudain en elle plus qu'une bonté calculée, défiante, qui s'entretenait elle-même comme une monnaie d'échange; elle fit jaillir, insoupçonnée, une amitié infinie, poignante, pour leur existence qu'elle ne jugea plus étroite et bousculée, mais embellie depuis le commencement par le courage de Rose-Anna. Ce courage de Rose-Anna luisait subitement comme un phare devant elle. La maison allait la reprendre, la guérir. Elle mit la main sur la poignée de la porte et, avant d'entrer, connut cependant une minute d'ineffable attente. Puis elle

¹Gide et Rilke, en particulier.

poussa la porte. Et ce fut comme si un courant glacial avait soufflé sur ses frêles efforts de recommencement.¹

Nous avons dans ce passage l'aveu de l'échec de Florentine: soumise à l'influence de Jean, elle a, elle aussi, rêvé de se libérer, de fuir cette vie misérable qui la rive à Saint-Henri. C'est la figure de la mère, symbole de l'unité au foyer et de la persévérance qui la ramène à ce qu'elle pense être son devoir. "Un courant glacial" éteint ici le feu qui s'était emparé d'elle. Pour Florentine la maison est finalement refuge moral et renoncement à l'évasion et, en ceci, elle rejoint l'attitude de son père mais pour d'autres motifs.

A travers le thème de la maison, nous saisissons l'attachement que la famille Lacasse porte à la terre et à une certaine tradition rurale. Nous avons déjà pu observer que, contrairement à Jean les Lacasse sont statiques. A part quelques excursions, ils n'ont jamais été capables de dépasser les limites étroites de Saint-Henri. Même s'ils éprouvent régulièrement le désir de s'évader, ce ne peut être réalisé qu'en rêve. Leur optique des choses en est viciée; livrés tout entiers au découragement causé par la misère, ils ne peuvent prendre le recul nécessaire à leur salut. Rien n'est vraiment constructif dans la vie d'Azarius car il lui manque le dynamisme actif d'un Jean et même d'un Emmanuel. Le voyage pour Gabrielle Roy fait partie de l'éducation de tout un chacun; il suffit à Emmanuel de quitter Montréal pendant un certain temps pour constater à son retour qu'il voit les choses d'un oeil

¹

B.O., p. 228. (C'est nous qui soulignons)

différent:

Emmanuel qui avait voyagé et qui s'était mûri rapidement en quelques mois, revenait au faubourg avec des yeux clairs et observateurs.¹

Mais il est intéressant de constater que la première chose qui lui saute aux yeux à son retour est l'apparence et la mentalité rurales de Saint-Henri: "Saint-Henri: termitière villageoise".

Conflit de générations ou fin d'une société et d'un façon de voir le monde? Un des aspects les plus prenants de Bonheur d'occasion est sans nul doute cette antinomie fondamentale qui existe entre un Jean Levesque et un Azarius Lacasse. Nous avons vu que le personnage de Jean ne peut en aucun cas être relié à la terre. Par contre les Lacasse ne peuvent échapper à l'hérédité qu'ils portent en eux. Ils sont eux, placés entièrement sous le signe de la terre.

Les raisons à ceci sont à la fois évidentes et banales. Il ne faut pas oublier que Bonheur d'occasion rompt avec une tradition bien établie au Canada français: celle du particularisme et du ruralisme. Bien que ce roman amorçât une révolution dans l'imagination créatrice au Canada français, il est, malgré son cadre citadin, encore tout chargé de l'odeur du terroir. Ceci ne pouvait être évité; on ne peut pas impunément se libérer de toute une hérédité littéraire d'une façon séculaire de voir le monde, de façon si radicale, sans que l'oeuvre en porte des

¹B.O., p. 253.

traces.

La révolution amorcée par Gabrielle Roy avec Bonheur d'occasion tient beaucoup plus au cadre de son roman qu'aux mentalités profondes des personnages. Tout à coup la ville pénètre en force dans le roman canadien-français au point de passer pour le personnage principal. L'auteur se complaît à de longues descriptions de Montréal et de ses quartiers. On sent qu'elle a trouvé là un terrain vierge et qu'elle en tire le maximum. Voyons par exemple le nombre de pages qu'elle consacre à Saint-Henri. La poésie de la ville et la poésie de la misère baignent ces pages. Que ce soit la misère des Lacasse ou la détresse des chômeurs qu'elle décrit, tout est finalement ramené à un antagonisme fondamental ville/homme, tel qu'il est fort bien décrit par Antoine Gérin-Lajoie, dans une lettre de Gustave Charménil à Jean Rivard:

Vers la fin de l'hiver on rencontre une nuée de jeunes commis marchands cherchant des situations dans les maisons de commerce; un bon nombre sont nouvellement arrivés de la campagne, et courent après la toison d'or; plusieurs d'entre eux en seront quittes pour leurs frais de voyage; parmi les autres combien végèteront? Combien passeront six, huit, dix ans derrière un comptoir avant de pouvoir ouvrir boutique à leur propre compte? Puis parmi ceux qui prendront à leur compte, combien résisteront pendant seulement trois ou quatre ans? Presque tous tomberont victimes d'une concurrence ruineuse ou de l'inexpérience, et seront condamnés à une vie misérable. Ah! Si tu savais, mon cher, que de soucis, de misère, se cachent quelquefois sous un paletot à la mode! Va, sois sûr d'une chose: il y a dans la classe agricole, avec toute sa frugalité, sa simplicité, ses privations apparentes, mille fois plus de bonheur et je pourrais dire de véritable aisance, que chez la

grande majorité des habitants de nos cités,
avec leur faste emprunté et leur vie de mensonge.

Quand je vois un cultivateur vendre sa terre à la campagne pour venir s'établir en ville, en qualité d'épicier, de cabaretier, de charretier, je ne puis m'empêcher de gémir de douleur. Voilà donc encore, me dis-je, un homme voué au malheur! Et il est rare qu'en effet cet homme ne soit pas complètement ruiné après trois ou quatre années d'exercice de sa nouvelle industrie.

Et ses enfants, que deviennent-ils? Dieu le sait.¹

Ce qui pourrait fort bien résumer la philosophie de Bonheur d'occasion.

A nos yeux, Jean est le seul personnage du roman et peut-être de toute l'oeuvre de Gabrielle Roy, qui tente de personnifier cet homme nouveau, le citadin. Si l'auteur se sent si mal à l'aise en sa compagnie, c'est qu'elle-même est rebutée par l'état d'esprit dont elle le gratifie; elle est manifestement plus à l'aise avec la famille Lacasse, les chômeurs et Emmanuel, par la bouche duquel elle s'exprime bien souvent, lui donnant par là ce caractère antiromanesque qui le caractérise tout au long du roman.

Tentant de peindre en Jean le citadin par excellence, Gabrielle Roy commet donc l'erreur de le noircir à tout prix, montrant par là que c'est un sujet qu'elle découvre. Cette erreur ne sera pas répétée dans la suite de son oeuvre. Alexandre Chenevert, qui semble

¹Antoine Gérin-Lajoie, Jean Rivard, scènes de la vie réelle; tome I, Jean Rivard, le défricheur; tome 2, Jean Rivard, économiste; la première partie (le défricheur) a paru en 1862, dans Les Soirées canadiennes; la seconde (économiste), en 1864, dans Le Foyer canadien; deuxième édition, Montréal: J.-B. Rolland & Fils, 1877.

pourtant être le citoyen typique sera étudié sous l'angle de la victime qui a perdu le paradis terrestre.

Mais si la famille Lacasse est forte de son appartenance à la terre canadienne retombant ainsi sous la coupe de l'archétype, c'est que l'auteur lui-même ne croit pas aux bienfaits de l'urbanisation et que son humanisme foncier se révolte devant l'accélération du progrès qui fait dans bien des cas de l'homme une victime.

Jean, qui se situe tout à fait à l'opposé des Lacasse, prend de ce fait une stature réelle dans ce roman. Que l'auteur ou les lecteurs ne l'aient pas, c'est évident et sans doute nécessaire. Mais il est difficile d'affirmer que c'est un personnage manqué. Gabrielle Roy ne l'a créé que pour le faire passer à travers le roman; elle n'a pas voulu le charger psychologiquement. Là n'était pas son rôle. Si Jean est dans l'esprit de l'auteur le produit d'une société nouvelle qu'elle hait de toutes ses forces, il n'est là que pour s'opposer violemment aux Lacasse dans l'esprit du lecteur. Jean incarne ainsi un symbolisme évident: il naît des décombres d'une société ancienne dont les valeurs s'effritent. Il est aidé dans son ascension par le caractère de vainqueur qu'il s'est forgé et pourrait se voir appliquer les propos de Robert Greslou ci-dessous:

C'est la loi du monde, que toute existence soit une conquête, exécutée et maintenue par le plus fort aux dépens du plus faible. Cela est vrai de l'univers moral comme de l'univers physique. Il y a des âmes de proie comme il y a des loups, des chats-pards et des éperviers.¹

¹Paul Bourget, Le Disciple (Paris: Lemerre, 1893), p. 245.

E. CONCLUSION

De Bonheur d'occasion à La Rivière sans repos, le rêve de voyage tourmente tous les personnages de Gabrielle Roy. A des existences généralement statiques et dépourvues d'ambition, il insuffle un désir d'évasion qui, dans la plupart des cas, ne peut se satisfaire qu'en rêve. Le symbolisme du voyage est ainsi fondé sur l'inquiétude de toute une époque. Un Chenevert, personnage symbolique comparable à un Salavin, un Meursault ou un Don Quichotte, voit sa vague protestation reprise par les gens qui l'entourent. Nouveau mal du siècle qui n'a pas encore été défini? Sans doute, mais il ne faut pas négliger un élément vital pour la littérature canadienne-française.

L'aliénation, tant littéraire que politique ou sociologique est aujourd'hui à la mode au Québec. Elle transparaît dans les titres de journaux, les pièces de théâtre, les romans. Mais le XXe siècle ne l'a pas découverte. Le Canadien-français a, depuis la Conquête, le sentiment profond d'être dépossédé de sa langue, de sa culture, de ses institutions, etc... La littérature canadienne a toujours reflété cette tendance mais, aujourd'hui on fait de l'aliénation une arme. La majorité des écrits canadiens-français contemporains sont pleins de cris de désespoir, d'un sentiment de haine, parfois pleins d'artificiel. Le sordide règne en maître. On a le sentiment d'un défaut d'équilibre constant.

Citons pour mémoire des oeuvres comme La Fin des songes de Robert Elie Le Jour est noir de Marie-Claire Blais où les personnages vivent en plein cauchemar. Rien ne peut les sauver de leur folle course vers l'abîme. Dans Le Couteau sur la table de Jacques Godbout, nous retrouvons le même sentiment d'impuissance chez le héros; seulement dans cet ouvrage il donnera un sens à son existence vagabonde par la révolution. Le "couteau" symbolise ainsi l'ultime degré du désespoir. Par la violence qui est négative on s'engage, ce qui est en soi un acte positif. Les personnages de Claude Jasmin sont affligés d'une solitude qui leur pèse; comme chez Godbout, la seule façon de se délivrer du cauchemar au sein duquel ils vivent, sera de recourir à la lutte. Si l'aliénation est avant tout un état de dépossession, il n'empêche qu'elle a des ramifications profondes qui affectent toute la vie psychique de l'individu. Si celui-ci pense que ses actions sont dépourvues de signification, il en tirera un sentiment d'impuissance et de frustration; deux voies principales s'offriront maintenant à lui: soit il se résigne à son sort et c'en est fait de son équilibre interne (dévaluation du "moi", masochisme, suicide), soit il affirme sa volonté de puissance en recourant à la violence.

L'aliénation contemporaine telle que reflétée dans la littérature canadienne-française, joue tour à tour avec des concepts négatifs: stérilité, incommunicabilité, refoulement, insécurité, vertige, déracinement, trouble de l'identité, hostilité, culpabilité. On pourrait ajouter bien des dérivés à ces concepts. La littérature du Québec semble

donc souffrir d'une dépression collective. Mais ce que l'on affirme aujourd'hui à haute voix n'est que l'aboutissement de toute une tradition littéraire où, à notre avis, Gabrielle Roy tient une place importante. On pouvait déjà trouver l'interrogation existentielle dans Angéline de Montbrun de Laure Conan ou dans ses autres romans historiques: "Est-ce parce qu'avec un coeur débordant de vie, il faut habiter un monde vide?"¹

Le thème du voyage chez Gabrielle Roy nous semble représenter, sous une forme latente, une tentative d'échapper à une existence grisâtre, à laquelle on ne peut trouver de justification. L'aliénation est présente dans l'oeuvre de la romancière canadienne. On pense, bien sûr, aussitôt à Alexandre Chenevert. Ce roman est certainement le plus explicite de l'oeuvre. Mais faut-il passer sous silence Bonheur d'occasion où l'absurdité de l'existence est inséparable du thème de la misère et de la guerre? Emmanuel tente de retrouver son équilibre en faisant appel à des concepts humanistes dépassés à notre époque. L'aliénation profonde de Jean se manifeste par la fuite vers l'avant. Quant aux Lacasse, rêver à l'évasion et à la jeunesse perdue est leur seule consolation. Dans La Montagne secrète c'est l'aliénation de l'artiste dans un monde contemporain où les valeurs artistiques changent aussi vite que les valeurs morales. Dans cette oeuvre, la quête de l'art est aussi tentative d'échapper à soi-même. Le voyage rectiligne peut symboliser l'approfondissement intérieur dans l'esprit de l'auteur mais le problème

¹ Cité par Gilles Marcotte, Une Littérature qui se fait (Montréal: HMH, 1968) p. 65.

n'est pas uniquement artistique. Artiste manqué, Pierre voit son monde s'écrouler. Par le voyage il se détruit peu à peu consciemment. La haine de soi-même et de sa médiocrité profonde le pousse vers un suicide qui, s'il est ingénieusement déguisé, n'en est pas moins réel. Comme nous l'avons déjà noté, Pierre est le frère d'Alexandre mais le sentiment de leur impuissance naît de sources différentes.

La seule solution à ce "vertige" existentiel ou artistique est pour Gabrielle Roy, le refuge dans une vie champêtre et calme où le désespoir de vivre est refoulé au plus profond de soi-même. Malheureusement, c'est là une solution de facilité bien peu de mise à notre époque et proche de la mentalité des "Salauds" que dénonce Sartre. C'est ainsi que La Petite Poule d'eau, La Route d'Altamont, Rue Deschambault sont des oeuvres charmantes; le réel y a été amputé de ses interrogations existentielles profondes. C'est la vie idéale du fœtus, bien abrité dans le sein de sa mère et pour lequel le monde extérieur n'existe pas. Si l'on en juge par sa dernière oeuvre, Cet été qui chantait, la tendance qu'a Gabrielle Roy à se réfugier dans le monde de l'enfance est amplement vérifiée. La romancière change de public, s'adressant maintenant aux enfants. Est-ce la preuve que l'interrogation posée par les Lacasse, Alexandre et Pierre ne se verra jamais accorder de réponse?

Par le thème du voyage, les personnages de Gabrielle Roy tentent d'exprimer le sens profond de leur qualité d'hommes. Aux tentatives

de dépassement qu'ils font corespondent toujours les retours au réel, véritable choc traumatique pour ces êtres qui rêvent d'une existence éthérée.

C'est encore Christine dans La Route d'Altamont qui décrit avec le plus de précision le sentiment d'impuissance qui obsède le personnage typique de Gabrielle Roy:

Je pense avoir aussi quelque peu compris qu'il ne suffit pas d'avoir la passion de partir pour pouvoir partir; qu'avec cette passion au coeur on peut quand même rester prisonnier toute sa vie dans une petite rue.¹

Ici s'amorce le thème de l'enracinement qui va nous conduire au thème de l'arbre et va nous fournir la seconde facette de la pensée de Gabrielle Roy, nous permettant d'aborder plus loin cette espèce de dialectique de l'espace qui est au tréfonds de l'oeuvre.

Car si l'appel au voyage se transmet par la rêverie ou les songes, s'il est fondé sur l'inquiétude et l'impuissance des personnages de Gabrielle Roy et peut se représenter de façon linéaire, il existe dans l'oeuvre une autre force, qui semble river les personnages à la terre. Cette force sera symbolisée par l'arbre. Utilisons le texte pour montrer que cette antinomie fondamentale de l'oeuvre de Gabrielle Roy s'exprime en termes symboliques très simples:

Car, au sortir de ce bois de chez mon oncle, aussitôt on se trouvait au bord d'une immense plaine tout ouverte et presque tout entière en moissons. En sorte

¹La Route d'Altamont, p. 148.

qu'on n'avait jamais su chez mon oncle ce qu'on aimait le mieux: le bois de trembles qui nous abritait, nous servait de cachette, nous faisait nous sentir chez nous; ou le grand pays étalé qui appelait au voyage. Cependant, comme disait mon oncle, les deux avaient du charme, l'un reposant de l'autre.¹

"L'immense plaine" est invitation au voyage, appel de l'espace, comme c'était le cas dans La Montagne secrète. L'arbre et la forêt sont synonymes d'abri, de repliement sur soi. Ce n'est, bien sûr, qu'un des aspects du symbolisme de l'arbre. Mais cette citation, sous sa forme ramassée montre fort bien les deux pôles symboliques de l'inspiration romanesque de Gabrielle Roy. Sous une forme poétique cet extrait marque le tiraillement éternel de l'homme entre deux choix fondamentaux. D'un côté il y a l'appel de l'absolu par l'action. Le monde extérieur joue là un rôle prédominant puisqu'il est à conquérir. De l'autre, il y a l'appel purement intérieur de la méditation ou de la contemplation. Pour arriver au parfait équilibre, il faut fondre harmonieusement ces deux concepts, utiliser l'un pour se reposer de l'autre comme dit l'oncle de Christine avec sa sagesse paysanne. Nous rejoignons ainsi le vieil idéal humaniste illustré par Rabelais et Montaigne. Celui-ci, après avoir été grand voyageur et homme d'action, accorde vers la fin de sa vie, de plus en plus de place à ce qu'il appelle "l'arrière-boutique", c'est-à-dire, par delà les vaines apparences et l'agitation du voyage, le "moi" profond.

¹R.A., p. 83.

II. LE THEME DE L'ARBRE CHEZ GABRIELLE ROY

A. INTRODUCTION

Dans un très bon article, Jean Onimus résume rapidement mais de façon exhaustive la poétique de l'arbre. Le premier thème important est celui de la communion avec l'arbre, où il montre que la tentation qu'exerce le végétal est parallèle à la tentation qu'exerce le "sauvage": il souligne le besoin qu'a l'homme de se renouveler pour "revêtir la force prodigieuse d'une vie brute".¹

Un des documents qui expriment le mieux cette fusion avec l'arbre est un poème de Supervielle où "le rêve de l'arbre émane de Dieu et prend sa consistance objective":

C'était lors de mon premier arbre,
J'avais beau le sentir en moi
Il me surprit par tant de branches,
Il était mille arbres à la fois.
Moi qui suis tout ce que je forme
Je ne me sentais pas si feuillu
Voilà que je donnais de l'ombre
Et que j'avais des oiseaux dessus.
Je cachais ma sève divine
Dans ce fût qui montait au ciel
Mais j'étais pris par la racine
Comme à un piège naturel.²

Comme le note Jean Onimus c'est toute la mythologie de l'arbre qui est suggérée dans ce texte.

¹Jean Onimus, "La poétique de l'arbre", Revue des sciences humaines, fasc. 101, Janvier-Mars, 1961.

²Dieu se souvient de son premier arbre, Choix de Poèmes, (Paris: N.R.F., 1947) p. 190. Cité par Jean Onimus, Op. cit., p. 105.

Dans cette communion de l'homme avec l'arbre, il y a échange. L'homme reçoit un "message," l'arbre lui "répond" et lui communique une sagesse, Confiance dans la vie, méditation religieuse, défi de la pesanteur, invitation à s'élever plus haut, patience et sérénité.

Le symbolisme religieux de l'arbre est des plus riches. Conten-
tons nous d'en donner un exemple tiré de l'oeuvre du poète anglais
Joyce Kilmer:

A tree whose hungry mouth is pressed
Against the earth's sweet flowing breast...
A tree that looks at God all day
And lifts her leafy arms to pray.¹

La poétique de l'arbre mène à toute sortes de poétiques secondaires: futaie, taillis, forêt, clairière, etc... De plus chaque essence a sa poétique. Renvoyons ici au "Langage des arbres" de Paul Wyczynski², où l'auteur montre, entre autres, les différences qui existent dans le vocabulaire des arbres chez quatre peuples différents (latin, français, allemand, russe). La langue allemande possède une ressource que n'a pas le français: la plupart des noms d'arbres en allemand sont féminins, mais on peut les transformer en noms masculins par le biais du mot composé (die Eiche peut devenir der Eichenbaum). Le fait d'avoir ainsi à volonté des arbres masculins ou féminins permettra des effets poétiques très nuancés. En français ce sera surtout l'aspect de l'arbre, sa grâce ou sa puissance qui feront naître le symbolisme: si le saule et le

¹Cité par Jean Onimus, Op. cit., p. 109.

²Paul Wyczynski, Poésie et Symbole, (Montréal: Librairie Déom, 1965).

bouleau ont des connotations féminines, le chêne sera d'emblée masculin.

Il serait difficile de tenir compte ici du symbolisme de chaque essence, ce qui dépasserait le cadre de cette étude. Contentons-nous de souligner que l'arbre est un thème poétique par excellence au même titre que l'eau ou l'air. Par la poésie, il va perdre son caractère ornemental et descriptif pour servir de support à la rêverie et stimuler la créativité du poète.

La littérature universelle, la poésie en particulier, fait une large place au thème de l'arbre - signe que tout poète est amené à un moment de sa vie à fraterniser avec l'arbre, ce qu'exprime parfaitement Gaston Bachelard:

Vivre comme un arbre, quel accroissement, quelle profondeur, quelle rectitude, quelle vérité! Aussitôt que nous sentons les racines travailler, nous sentons que le passé n'est pas mort, que nous avons quelque chose à faire aujourd'hui dans notre vie solitaire, dans notre vie aérienne: l'arbre est partout à la fois.¹

Ainsi tout poète digne de ce nom s'est senti des affinités avec l'arbre. Il faudrait citer toute la génération romantique française, mais déjà Ronsard lui accordait une place de choix dans son inspiration, lui qui maudit les bûcherons de la forêt de Gastines. Parmi les auteurs contemporains, Valéry se détache nettement et l'excellente thèse de Pierre Laurette² a montré de façon évidente combien l'arbre est souvent au centre

¹Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie, (Paris: P.U.F., 1960) p. 13.

²Pierre Laurette, Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry, (Paris: Klincksieck, 1967).

des préoccupations artistiques de l'auteur qui déclarait dans ses Cahiers: "Je réfléchis à perte de vue sur l'arbre" et plus loin: "L'arbre - quel beau sujet"¹.

Une des littératures nationales faisant sans doute la plus large place à l'arbre est sans aucun doute la littérature allemande. De Goethe à Rilke en passant par Moerike, Novalis, Hoelderlin et Stefan George, c'est un désir constant de s'associer à l'arbre, de le comprendre, de s'appuyer à lui pour se dépasser, comme si l'arbre était la clef du passage au jardin de la poésie. De nombreuses études ont souligné ce que le thème de l'arbre pouvait avoir d'archétypique.

Il est banal d'affirmer que l'arbre fait partie du décor canadien. L'arbre et son sous-produit, le bois, jouent un rôle de premier plan dans l'économie du pays. Historiquement, il est intéressant de constater que l'arbre est indirectement le thème de nombreux romans canadiens. Dans tout roman consacré à la terre on retrouve l'obsession du défrichage; "faire de la terre" évoque en un raccourci saisissant la lutte impitoyable que le paysan a dû mener contre la forêt avant de tirer les fruits de la culture d'une terre chèrement gagnée.

Paul Morin déjà use de la métaphore de l'arbre pour souligner malicieusement la différence qu'il perçoit entre la douceur de vivre orientale et la rudesse du climat canadien.²

¹Paul Valéry, Cahiers (Paris: C.N.R.S.), p. 356.

²Paul Morin, La rose au jardin Smyrniote, dans Anthologie de la poésie canadienne-française (Montréal: Beauchemin, 1963) p. 108.

Du défricheur au draveur, l'arbre est ainsi une réalité quotidienne de la littérature canadienne-française. Mais s'il est obstacle et lutte quotidienne dans le roman, par contre il déploie ses vertus oniriques dans la poésie canadienne-française. Paul Wyczynski¹ souligne que le thème perd son aspect descriptif avec Alfred DesRochers. Avec lui naît la fraternité homme-arbre et un thème symbolique que nous retrouverons chez des poètes aussi contemporains que Jacques Godbout et Gratien Lapointe.

Il a cependant fallu l'arrivée de Gabrielle Roy pour voir l'arbre pénétrer dans le roman canadien-français sous son aspect onirique. Son oeuvre est plantée d'arbres, mais ceux-ci ne participent pas seulement au décor de ses romans, ils participent étroitement à la vie onirique de ses personnages. L'arbre sera, tour à tour, objet de la naissance d'une vocation littéraire, désespérance et fraternité humaine. Parfois, il est plus parlant que les personnages eux-mêmes et nous fait participer au symbolisme discret qui accompagne ces personnages.

Ce qui est curieux dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, c'est que la radiation poétique du thème dépasse souvent celle de l'écriture elle-même; l'image transcende le style à certains moments privilégiés.

"O profonde, amoureuse paix orientale
Des cyprès ombrageant un sépulcre exigu,
vous me regarderez mieux que la terre natale
Sous l'érable neigeux et le sapin aigu!"

¹Paul Wyczynski, op. cit.

Généralement dans l'étude d'un thème semblable, c'est la diversité des regards qui permet d'établir des correspondances entre les divers aspects du thème; l'on accède ainsi à une compréhension plus large de l'oeuvre. Mais, dans le cas de Gabrielle Roy, il est difficile d'aller au delà de l'analyse des aspects littéraires et esthétiques du thème de l'arbre, par exemple: on ne dispose en effet chez elle que d'une richesse sémantique assez réduite. Pour des poètes comme Mallarmé ou Valéry, il en va de façon différente; ils sont nourris de la lecture de textes anciens où la symbolique de l'arbre joue déjà un rôle important. Ces deux auteurs sont donc à même de jongler avec des concepts tels que L'Arbre d'Or, L'Arbre de Connaissance et L'Arbre de Vie. A partir de ces mythes un créateur comme Valéry, sera capable de transformer l'arbre en véritable objet de connaissance; en jouant de la richesse sémantique du thème, il en fera le témoin ou le support d'une méditation métaphysique. Bref, il en tirera des accords variés et parlants¹.

Il en va tout autrement d'un auteur comme Gabrielle Roy. Sa connaissance de l'antiquité, si elle existe, ne transparait jamais dans son oeuvre. L'approche des mythes et des archétypes sera donc toute

¹cf. Pierre Laurette, op. cit. L'auteur adopte le plan d'étude suivant:

- Première partie: l'image de l'arbre dans la poésie.
- Deuxième partie: le thème de l'arbre dans l'art combinatoire des Cahiers
- Troisième partie: La mystique de l'arbre où entre autres, l'auteur traite de l'arbre, emblème du Valéryisme. Pour Pierre Laurette l'image de l'arbre éclaire le "mythe personnel" de l'auteur.

différente. Il s'agira avant tout d'une redécouverte naïve, mais non d'un thème transmis où elle ferait briller une culture assimilée par les textes.

Sa connaissance de l'arbre et le traitement qu'elle accorde au thème dérivent ainsi d'une contemplation directe, d'une fraternité vécue et d'une émotion personnelle. Si elle choisit ce thème, elle ne veut pas en épuiser les effets, aller jusqu'au bout d'une métaphore relativement usée en Europe et qui réclame une grande virtuosité de la part de celui qui veut en jouer. Plutôt que d'une connaissance par l'esprit, il s'agit bien plutôt pour Gabrielle Roy d'une connaissance par les sens. L'arbre fait partie de son héritage humain et affectif; elle en redécouvre les possibilités en écoutant battre son coeur, en laissant courir sa plume. Ce qu'elle perd en profondeur, elle le gagne en sincérité.

Art naïf de la métaphore? Sans doute; il est bien connu que Gabrielle Roy n'est pas un styliste. Pour faire résonner toutes les cordes d'une belle métaphore, il faut être avant tout styliste. Voyons comment Paul Valéry fait de son langage un hymne à la gloire de la divinité de l'arbre:

Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront,
Et que le pur de l'âme
Fasse frémir d'espoir les feuillages d'un tronc
Qui rêve de la flamme,

Je t'ai choisi, puissant personnage d'un parc,
Ivre de ton langage,
Puisque le ciel t'exerce, et te presse O grand arc,
De lui rendre un langage!¹

¹Paul Valéry, Cahiers XXIV, p. 691.

Comme l'indique très pertinemment Pierre Laurette, les termes de la comparaison: arbre-poète, suggèrent un rapport symbolique; "de même que le vent donne à l'arbre une voix tumultueuse, de même l'esprit sollicite de l'homme un langage".¹

On ne requiert bien sûr pas ce genre de virtuosité de la part d'un romancier. Chez Gabrielle Roy c'est bien plutôt lorsqu'elle reste simple que le miracle se produit. Ses images sont toujours à la base d'une émotion vécue. Dans les moments de grâce, l'image rayonne, sort du texte et fait oublier les faiblesses du style. Nous aurons un bon exemple de ce rayonnement dans le très beau passage, qui, dans Bonheur d'occasion est consacré à l'érablière. (Ce texte sera étudié plus bas en détail; du fait de sa longueur il est cité en annexe III).

Faudrait-il, avec Mauron, qualifier d'obsessionnelle la résurgence du thème de l'arbre dans l'oeuvre de Gabrielle Roy? Par bien des côtés on serait tenté de répondre par l'affirmative, encore qu'il faille affiner ce concept dans le cas de l'auteur canadien. Plutôt qu'une obsession au sens où l'entend Mauron, voyons-y plutôt un processus de redécouverte instinctive d'un mythe ancien. Une conscience d'écrivain retrouve d'elle-même la fascination que les plus grands écrivains ont éprouvé pour l'arbre depuis l'antiquité. D'autre part, la prédilection de Gabrielle Roy pour l'arbre pourrait provenir de l'héritage canadien, des réactions ancestrales face à la forêt. Dans l'imagination onirique de Gabrielle Roy un certain nombre de puissances restent à l'oeuvre. Ce sont elles qui vont contribuer à assurer l'unité et la stabilité de son imagination écrite.

¹Pierre Laurette, Op. cit., p. 40.

B. L'ARBRE: résurrection de l'enfance

L'un des sens les plus poétiques et les plus émouvants que l'on puisse prêter au thème de l'arbre chez Gabrielle Roy, est certainement celui qui se fait jour dans Bonheur d'occasion, à un des moments les plus sombres du roman.

Dans ce passage l'arbre est pourvoyeur de vie avec son thème sous-jacent de renaissance. Déjà Gaston Bachelard avait analysé magistralement, la façon dont l'arbre peut symboliser la victoire de la vie. Il donne l'exemple du chêne: tout gland tombé à terre renaît et perpétue la vie de l'espèce.

Or, Gabrielle Roy, par la choix symbolique de l'érable et le traitement poétique qu'elle va lui accorder, donne à ce thème une richesse et un rayonnement exceptionnels, rejoignant par là le mythe de l'arbre cosmogonique: cet arbre de vie étendait ses racines et ses bras à l'ensemble de l'univers, il soutenait la voûte céleste, captait l'eau du ciel et alimentait les fleuves. Plus que le chêne chez Bachelard, il est source de vie puisqu'il est la vie elle-même, représentée dans un effort intuitif; il est description symbolique du réel.

Comme nous le verrons plus bas, le réel est généralement décrit

par Gabrielle Roy sous la forme de l'arbre mutilé. L'érablière que nous avons ici sous les yeux symbolise très nettement la vie perdue: vie de l'enfance, vie des rêves non accomplis. Le contact avec la sève va amener une renaissance de l'esprit et du corps que la vie réelle avait mis en état d'hibernation. L'extase préalable à la vision poétique a été créée en Rose-Anna par les paroles d'Azarius. L'extase conduit immédiatement à l'évocation du passé chez Rose-Anna: le temps s'arrête pour elle et par une sorte de béatitude momentanée elle va se transformer en l'être heureux et insouciant qu'elle était au temps de sa jeunesse. Le passage où elle revit ce moment du passé est empreint d'une poésie qui tranche nettement sur l'ensemble de l'oeuvre.¹ Une véritable forêt de symboles va naître de l'évocation de l'érablière pour faire de ce passage un des plus réussis de l'oeuvre entière de Gabrielle Roy:

- par lui elle avait perçu encore que le printemps venait. Par lui quelque chose de sa jeunesse, un frémissement s'était conservé, une faim peut-être qui endurait les années.²

Dans un premier mouvement, Rose-Anna associe l'annonce de la visite à sa famille avec Azarius, porteur de la bonne nouvelle. Il est le seul qui dans ces temps difficiles puisse encore la consoler de sa misère. Elle le voit toujours comme l'homme jeune et plein de promesses qu'il était le jour de leur mariage. Par la personne d'Azarius, elle va aussitôt introduire les sous-thèmes qui défilent dans l'évocation qu'elle

¹Du fait de sa longueur ce passage est cité en Annexe III.

²B.O., p. 151.

fera de l'érablière: "Un frémissement s'était conservé". C'est le frémissement de la vie qu'évoque ici l'auteur. Le choix du terme marque mieux que toute description l'état précaire de la santé de Rose-Anna. Sa vie est faite de misère profonde et de problèmes d'existence quotidiens. Depuis son mariage, elle n'a pas vraiment eu le temps de vivre, tout occupée qu'elle est à survivre et à faire survivre sa famille. Le mot "frémissement" est déjà étroitement associé au thème de l'érablière, qu'il annonce; de plus le frémissement des feuilles dans le vent est symbole de vie heureuse et de quiétude et annonce le "débordement de sève" qui va caractériser la suite du texte. Ainsi l'emploi du seul mot frémissement nous indique aussitôt le sens du passage qui va suivre.

Le second mot-clef est jeunesse. Il s'agit bien ici d'un retour en arrière proustien, né de l'évocation sensuelle d'une scène champêtre. Cette résurrection du passé prend une force et une ampleur proportionnelles au désespoir intérieur de Rose-Anna. Les mots utilisés soulignent la prééminence du concept de l'enfance: "Printemps", "lieux de son enfance", "démarche de jeune fille svelte" - antithèse totale de l'allure grotesquement déformée de la Rose-Anna du présent. Plus qu'un retour en arrière c'est donc une résurrection par le rêve. Pendant un moment, Rose-Anna va renouer avec ce passé qu'elle voit en imagination.

Le troisième thème essentiel de ce passage est introduit par le mot "faim" qui introduit le rôle nourricier de l'érable. "Les sucres" sont une véritable fête pour les yeux et pour le coeur. Tous les enfants

y participent joyeusement. L'arbre se fait nourriture et rejoint ainsi dans son symbolisme la terre nourricière. Mais il étanche aussi la soif d'idéal, ce qui transcende la joie purement gustative des enfants. Pour Rose-Anna, c'est ici tout le suc de l'enfance auquel elle s'abreuve désespérément; elle retrouve ses joies d'antan, son insouciance ainsi que ses espérances: "la grande avenue qui se creusait, aérée, vaste, percée à jour entre les sommets dégarnis". Aspiration à l'idéal, ces lignes symbolisent également la ligne rectiligne de la vie. Mais celle-ci ne dépassera pas le stade de l'espérance: déjà le réalisme cru de l'existence peut se deviner dans ce texte: "La neige disparue mettait à nu la terre rouille et les feuilles pourries de l'automne". Automne s'oppose ici à printemps; la neige, symbole de pureté et d'innocence fait place aux "feuilles pourries de l'automne" reprenant ainsi un thème cher à Gabrielle Roy; l'enfance est l'âge béni par excellence. Il faut en profiter avant que la vie ne vous enchaîne au réel et, toutes ses compromissions. L'être, au sortir de l'enfance aspire à l'idéal symbolisé par les couronnes des arbres, l'âge adulte les voit se transformer en feuilles mortes qui tombent des cîmes et qui semblent symboliser une nouvelle chute du paradis. Mais si dégradée que soit la feuille morte par une saison de vie, sa transformation en nourriture au sein des intempéries lui donne un nouvel idéal; elle perpétue la vie en enrichissant la terre et participe ainsi à la résurrection de la nature; Rose-Anna, enceinte sent de même la vie se perpétuer au milieu du naufrage de toute une existence.

Mais le symbolisme de ce passage ne serait pas complet si l'on ne parlait du symbolisme plus diffus du retour aux sources qui naît non seulement du premier niveau de la lecture du texte (voyage en "truck" vers les lieux enchantés de l'enfance), mais d'un second niveau où le symbolisme se tapit de façon discrète mais combien artistique.

En effet, tout le passage est bâti sur l'élément liquide au même titre que sur le pouvoir évocateur de l'érable. Non seulement celui-ci tire son existence de l'eau, mais il se fait lui-même liquide en offrant sa sève à l'humanité. Le symbole devient ici résolument mystique: "Les érables saignant à plaies ouvertes" rappellent de façon irrésistible le symbole chrétien de l'offrande du sang et du corps.

L'érable régénère ainsi sur deux plans: source de vie spirituelle et physique, qui en fait une véritable source de jouvence pour Rose-Anna. La prééminence de l'élément liquide (neige molle, couler, seaux, débordant de sève, murmure, ruissellement, pluie de printemps, gouttes, sève blonde, gros bouillons, sirop, etc...) souligne le jaillissement des sources profondes de l'être, l'affleurement du subconscient et des forces cosmiques par lesquelles Rose-Anna reste attachée à la terre paternelle et à une certaine conception du bonheur.

C. L'ARBRE: frère de l'homme et support de la création artistique

Il y a en chaque être humain un désir profond de communication avec l'arbre, frère immobile de l'homme. Il est frappant de constater que les auteurs féminins ont une profonde prédilection pour cette image. Jean Onimus cite la Comtesse de Noailles ainsi que Virginia Woolf. Cette dernière décrit en ces termes la transformation onirique d'un petit garçon:

I am as green as a yew tree in the shade of the edge. My hair is made of leaves. I am rooted to the middle of the earth. My body is a stalk.¹

Ce passage au règne végétal est, bien sûr, provoqué par les ressemblances physiques qui rapprochent l'arbre et l'homme. De tous temps l'arbre a été utilisé comme métaphore anthropomorphique: le tronc correspond au corps humain, les branches au bras et le feuillage à la chevelure. L'image est généralement interchangeable. Mais le simple fait de pouvoir être assimilé si facilement prouve bien que ce n'est pas au niveau de la simple ressemblance physique qu'il faut s'arrêter.

Pour tenter de retrouver cette fascination originelle qui rapproche l'homme de l'arbre, il faut relire La Rivière sans repos de Gabrielle Roy. Dans cet ouvrage, nous serons les témoins de la découverte de

¹Cité par Jean Onimus, Op. cit., p. 105.

l'arbre par l'un de ses personnages. Dans "Les satellites", récit qui décrit les derniers moments d'une Esquimaude, on tente d'arracher cette dernière à son attitude fataliste devant la mort en l'emmenant par avion à l'hôpital. Lors d'un changement d'avion au cours du vol vers le Sud, Deborah fait tout à coup la découverte de l'arbre:

"Elle aperçut à peu de distance, au bord de la piste d'envol, quelque chose de fascinant. C'étaient des espèces de petites créatures vertes"¹. Deborah se sent tellement attirée par ces arbres nains qu'elle éprouve le besoin de remplir ses poches de feuilles afin de pouvoir les montrer à sa famille lors de son retour. Mais dans la découverte naïve de l'arbre que fait Deborah, une chose la frappe, c'est l'aspect vivant de celui-ci:

Non sans peine elle parvint à se dépêtrer de la couverture et se mit en marche vers les bouleaux nains. Elle tenta de dérouler leurs fragiles feuilles dont elle sentit au toucher qu'elles étaient des choses vivantes, lui laissant au creux de la main, un peu de leur humidité.²

Plus loin, lorsque Deborah est prisonnière de l'hôpital, elle ne cesse de s'interroger devant ces silhouettes qui la fascinent et la déroutent tout à la fois:

Il était planté de quelques beaux arbres. Des fenêtres d'en haut, on put suivre des yeux Deborah qui s'avança à pas encore un peu traînants sur le gravier de l'allée. Elle s'approcha d'un des érables un peu comme on s'approche avec précautions d'un être vivant, à ne pas effaroucher. Elle tendit d'abord la main pour le toucher délicatement, du bout des doigts. C'était comme si elle cherchait à l'appriivoiser. Ensuite elle leva vers lui un regard réjoui

¹R.R., p. 30.

²Ibid., p. 30.

tout en l'écoutant bruire. Elle finit par passer un bras autour du tronc et, y appuyant sa joue, elle demeura longtemps immobile à contempler haut dans le ciel la grande ¹masse des feuilles que le vent agitait doucement.

Il nous semble que l'auteur a très bien rendu le mystère de la découverte de l'arbre par un humain, faite de timidité qui se teinte peu à peu d'affection. Deborah trouve un réconfort très net à regarder le feuillage de l'arbre qui semble communiquer directement avec sa nature primitive. De plus c'est pour elle la première étape dans la connaissance des hommes du sud: immédiatement après la scène de l'arbre, Deborah commence à se lier avec ces étrangers qui l'entourent. L'arbre aura ainsi servi d'initiateur à un monde qui n'est pas celui de Deborah. Cependant c'est surtout dans La Montagne secrète que les caractéristiques humaines de l'arbre prendront toute leur signification. Mais avant de nous pencher sur cette oeuvre en détail voyons quelques exemples de la symbolique de l'arbre chez Gabrielle Roy. Pierre, dans La Montagne secrète, projette sur eux ses obsessions et leur accorde des caractéristiques humaines: le sentiment de fraternité, les sentiments de faiblesse et de solitude qu'il éprouve lui-même:

Il pencha davantage ces petits arbres déjà si faibles et qui, cependant, dans leur inclinaison, semblaient se soutenir l'un l'autre pour s'empêcher tout à fait de tomber. Il neigeait sur cette scène du monde abandonné.²

Pour Alexandre, dans Alexandre Chenevert, il s'agit d'une identification pure et simple avec l'arbre: et il s'identifia avec une secrète entente

¹R.R., p. 37.

²M.S., p. 47.

du coeur aux éléments irresponsables et dociles de la création"¹.

Bien sûr, ce sentiment ne sera que momentané puisque Alexandre décidera que la vie végétative ne lui convient décidément pas. Du moins l'arbre lui aura-t-il inculqué une brève leçon de bonheur. Retrouvant grâce à lui le monde perdu de l'enfance, il découvre la philosophie de l'existence naturelle, rythmée par le passage des saisons:

D'ailleurs, au matin, la solitude parlait le langage consolant de l'indifférence. Les arbres s'inclinaient, ils disaient à Alexandre qu'ils vivaient un temps, mouraient, étaient remplacés et que tout était bien ainsi.²

Lorsqu'à l'hôpital, Alexandre fera face à la mort, l'image de l'arbre lui apparaîtra encore, mais cette fois vue de façon très personnelle:

La seule fenêtre, ouverte sur un ciel d'hiver, devint une source inépuisable d'observations. Alexandre étudiait les dessins de givre; il y vit des forêts, des lacs mystérieux entourés de chicots d'arbres, comme dans les abatis de Le Gardeur.³

Il est symptomatique qu'Alexandre se projette ici lui-même sur les arbres: "des chicots d'arbres" et non les chênes triomphants marquent bien la sensation d'impuissance qui a caractérisé sa vie entière. Déjà au cours de son séjour au Lac Vert il avait une préférence pour les arbres "qui n'arrêtaient pas de se plaindre. Il aimait leurs soupirs affligés." Ce qu'Alexandre voit ainsi avant tout dans l'arbre, c'est le reflet de sa propre vie, faite à la fois d'impuissance et d'idéal.

¹A.C., p. 200.

²Ibid., p. 199.

³Ibid., p. 332-333.

Dans La Route d'Altamont, une journée déprimante et sans joie de vivre est exprimée par Christine grâce au langage des feuilles. Le vent est un aspect essentiel du thème du feuillage. C'est lui qui donne vie:

Je m'en allais toute dolente retrouver le vieillard.
J'étais ces jours-là sans imagination pour les jeux.
Mes pensées dans ma tête étaient comme les petites
feuilles aux arbres de cet été immobile; aucune ne
frémissait, ne palpaitait.¹

Chez l'enfant, comme nous l'avons déjà vu chez Virginia Woolf, l'assimilation avec l'arbre est naturelle. Notons ici la fraîcheur avec laquelle est rendue cette impression de désolation chez l'enfant. L'impression est produite en termes uniquement végétaux.

Dans "Ma grand-mère toute puissante," l'allusion à l'arbre est directe: la grand-mère est comparée à un chêne solitaire et entêté, ce qui plus que toute longue description la caractérise pour toujours dans l'esprit du lecteur:

Et elle partit ce jour même pour aller, comme elle disait, donner encore une secousse à l'arbre. Par là, elle voulait dire qu'elle allait s'appliquer de toutes ses forces à ébranler la volonté de grand-maman.²

Mais comme cela avait été le cas pour le thème du voyage, c'est dans La Montagne secrète que le thème de l'arbre va vraiment devenir central à une oeuvre, comme si l'auteur cherchait à se débarrasser par l'écriture

¹R.A., p. 78.

²Ibid., p. 43.

d'une présence obsédante. Dans cette oeuvre l'arbre prend deux dimensions principales; il continue le thème de l'homme-arbre et assume pleinement pour la première fois son rôle d'éveil et de support de la création artistique. Les deux thèmes sont d'ailleurs inextricablement liés, Pierre cherchant à se connaître par l'arbre et tentant ensuite de s'exprimer par son intermédiaire.

Le voyage de La Montagne secrète s'effectue dans un cadre démesuré qui n'est pas à l'échelle de l'homme. Dans cette espèce de "voyage au bout de la nuit" le paysage se réduit à de simples concepts: la neige et son dérivé l'eau, qui est partout sous la forme de fleuves et de rivières et qui permet les déplacements de Pierre en lui assurant le poisson pour sa nourriture; à part l'élément liquide, il reste l'arbre, la seule chose qui soit à la mesure humaine. Dans l'immensité blanche, celui-ci rythme l'avancée de Pierre vers le nord. Devenant de plus en plus souffreteux à mesure que celui-ci avance vers le pôle, il exprime ainsi les privations physiques et morales auxquelles se soumet Pierre:

Cependant, même les épinettes et les bouleaux se firent rares. Ils n'apparaissaient plus qu'en petites touffes isolées, presque noires sur le sol rocailleux et formaient là comme des groupes de personnages rassemblés au hasard dans le grand désert.¹

L'arbre sera donc l'interlocuteur favori de Pierre lorsqu'il n'est pas en compagnie de Steve et qu'il arpente seul l'immensité du Grand Nord. Pierre est par nature et par choix un solitaire; il retrouve en l'arbre

¹M.S., p. 30.

ce penchant comme en témoigne le passage suivant:

Il ne fut pas mécontent: sur le papier comme sur la berge venteuse l'arbre était seul; cela se devinait à un espace dénudé autour de lui; à quelque chose de las dans ses branches. On sentait que la vie de cet arbre était une folie comme apparaît folie tant de nos entreprises.¹

A travers l'arbre, Pierre se juge lui-même; mais tout en sachant que son projet est insensé il va continuer à poursuivre sa Fleur bleue. De l'arbre frère de l'homme par la solitude, passons maintenant à la comparaison physique et morale que celui-ci suscite en Pierre:

Par places*, tentant malgré tout de s'implanter ça et là, réduits à la taille des arbrisseaux, des arbres du Sud, comme les hommes acharnés à gagner sur le nord, à en défier l'absurde dureté.²

Autre aspect de la fascination de Pierre pour l'arbre: il ne peut s'empêcher d'en voir partout; c'est devenu une véritable obsession de sa part. Dans le passage que nous allons citer, Pierre, se promenant dans le musée du Louvre tombe en arrêt devant un tableau du Moyen-Age; son premier réflexe est de voir un arbre dans le corps du modèle; l'image est ici tellement usée qu'elle en est presque gênante. Rappor-tée à la peinture et à Paris où se trouve Pierre, elle souligne très bien ce que le séjour parisien de Pierre peut avoir de superficiel, d'usé et de ridicule par certains côtés:

Il vit une Eve, nue, fragile aux seins menus, à la petite tête ronde, debout et pensive au milieu d'une

¹M.S., p. 25.

²Ibid., p. 89.

*A ce propos notons l'anglicisme agressif: "par places", signe parmi tant d'autres que le style n'est pas à la hauteur du sujet.

verdure sombre, luxuriante et presque tragique, telle elle était peut-être au commencement des siècles. Il resta longuement subjugué. Le corps féminin était-il si pur, si délicat? Cette amphore mystérieuse? Il sondait le regard, le geste pudique, et rien au monde ne lui paraissait plus pathétique que ce corps nu et mince qu'il imaginait voir frémir, tel un petit bouleau blanc, à toutes les misères humaines qui en lui avaient dû retentir¹

On sent tout de suite que le sujet n'est pas familier à Gabrielle Roy. Autant dans Bonheur d'occasion elle avait su exploiter le symbolisme de l'érablière, autant ici le courant ne passe pas: la langue est ampoulée, les images usées ("amphore, pathétique, tragique"); c'est un langage de guide du Louvre.

Plus intéressante à suivre est la relation homme-arbre qui ne cesse de se resserer tout au long du roman. Nous avons vu que dans un premier mouvement l'arbre était métaphore anthropomorphique. Bientôt il va y avoir réciprocité; c'est soit l'arbre qui est vu comme un être humain, soit l'homme qui devient arbre. Cette dernière transformation de Pierre est annoncée très tôt dans le roman. Graduellement la métamorphose va se préciser. Dans le passage ci-dessous, il y a perception interchangeable de l'homme et de l'arbre:

Autour d'eux rien ne se détachait clairement en cette lueur de songe, hommes et arbres y prenant la même allure; par moments, on aurait pu croire les hommes arrêtés et que c'étaient les arbres qui précautionneusement avançaient.²

Puis s'amorce la lente transformation de Pierre. L'image de l'arbre

¹M.S., p. 156.

²Ibid., p. 42-43.

qui le décrit devient de plus en plus fréquente, de plus en plus fouillée jusqu'au portrait final qu'il fait de lui-même.

Ressemblance physique d'abord; la souffrance physique mine la santé de Pierre qui devient d'une maigreur extrême, même avant d'avoir été atteint du scorbut:

Malgré l'épaisseur des vêtements, Pierre en vint à ressembler à ces hautes épinettes malades qu'il avait si patiemment et tant de fois étudiées.¹

Puis c'est dans son maintien même qu'il se transforme:

Il rêvait debout, comme un arbre qu'une lumière étrange dans la forêt isole.²

Lui, tel un arbre malmené du vent, se tenait en avant, tel un arbre qui s'écoute lui-même chanter.³

La transformation définitive de Pierre en arbre, quelque peu fantastique ne s'effectuera qu'à la fin du roman. Cependant ce portrait final qui annonce la re-crédation de la montagne n'est que l'aboutissement d'une longue recherche artistique dont l'arbre aura été l'un des instruments.

Rendre la vie de l'arbre par l'art est un des paliers qui conduiront Pierre à la beauté abstraite de la montagne. La quête de la Beauté est accomplie par un homme dont nous avons déjà vu la solitude infi-

¹ M.S., p. 53.

² Ibid., p. 68.

³ Ibid., p. 148.

nie; par plusieurs côtés cette solitude rejoint celle de l'ermite donnant ainsi à Pierre une dimension supplémentaire; celle-ci peut naître de la contemplation de l'arbre dont l'un des sens archétypiques est justement l'aspiration à l'idéal.

Dans La Route d'Altamont, la vue de l'arbre suscitait une émotion artistique qui laissait pressentir l'éveil d'une vocation créatrice. Dans La Montagne secrète, déjà, l'arbre non seulement suscite l'émotion mais il devient lui-même source de l'art, objet de création au même titre que l'homme. L'arbre, fécondé par le regard de l'artiste tend à se parer d'un sens occulte. Ce que Pierre s'acharne à faire ressortir dans ses croquis et dessins, ce sont les traits humains de l'arbre. Le passage que nous citons ci-dessous suit de près le portrait que Pierre a fait de Gédéon. L'impression qui domine, est que, bien que Pierre ait quitté son modèle vivant, il continue à essayer d'en fixer les traits caractéristiques à travers l'image de l'arbre: l'arbre qu'il dessine a exactement la même posture qu'avait Gédéon, lorsque penché sur l'eau il méditait sur la vie qui allait bientôt le quitter: "Très penché au dessus de l'eau le petit arbre avait l'air de considérer comment pour lui tout allait bientôt finir"¹.

Comme la plupart des arbres de Gabrielle Roy, celui que Pierre s'apprête à fixer sur le papier a un message à communiquer:

¹M.S., p. 24

Les feuilles de l'arbre tremblaient. Il s'échappait de ce murmure doux une voix de tendresse. Pierre écouta un long moment. Il eût aimé à travers son dessin faire entendre aussi quelque chose de cette voix.¹

Cet arbre perdu dans le Nord est une étape dans la vie artistique de Pierre. En le peignant celui-ci est amené à se poser l'éternelle question de l'artiste: comment créer à partir d'un modèle une oeuvre d'art qui ne soit pas réplique aveugle de la réalité. L'aspect de cet arbre fait résonner une corde intime en l'artiste; c'est ce qui est commun à tous deux qu'il va tenter d'exprimer. Dans la voix de tendresse qui émane de l'arbre, on peut voir également le signe précurseur de la découverte de la montagne. Toute la nature est du côté de Pierre et le pousse à continuer sa recherche.

Mais si l'arbre encourage la quête de Pierre et l'invite à se transcender, le défaut d'arbres par contre lui fait cruellement sentir combien les absents sont nécessaires à son inspiration; sans arbre il ne peut y avoir d'acte créateur chez Pierre:

Ni dans la bourgade, ni dans les plats d'alentour, il ne semblait y avoir d'arbres. Peut-être n'y en avait-il jamais eu par ici. Ou bien les avait-on abattus à la hache, par crainte du feu? Sous tant de ciel, il n'y avait aucun geste de branches ouvertes ou doucement retombantes. Jamais encore Pierre n'avait contemplé paysage plus accablant.²

Mais c'est surtout dans la dernière partie de l'oeuvre que l'arbre prend un caractère obsessionnel. Il devient symbole de la liberté

¹M.S., p. 24.

²Ibid., p. 31.

perdue et plus que jamais symbole du Grand Nord. De plus, il représente de façon tragique le déracinement personnel de l'artiste:

De pochade en pochade émergeait un Paris grelottant sous une lueur de l'arctique, aux arbres raccourcis, aux silhouettes lourdes.¹

Les animaux mais aussi les arbres le hantaient.²

Sous son pinceau surgirent les arbres du Nord; les arbres en étaient minces à se rompre; il les amincit encore: ce ne furent plus que des fils, allant se perdre à l'infini, rien que des fils, comment pouvaient-ils se tenir debout?³

A travers ces dernières esquisses de l'arbre nous sentons que la fin est proche pour l'artiste. Il ne retient plus des caractéristiques de l'arbre que celles qui trouvent un écho en lui-même: la minceur, l'épuisement et une sorte de dégoût de la vie.

Cependant l'aspect initiateur de l'arbre n'apparaît nulle part de façon plus évidente que dans les dernières pages du roman. Physiquement et mentalement, Pierre est à bout. Dans une tentative désespérée de se dépasser lui-même, il s'est enfermé dans une chambre de bonne, rue Servandoni. Ce geste est symbolique du besoin qu'il éprouve de se renfermer sur lui-même et d'essayer de tirer de lui l'oeuvre qu'il porte: "L'immensité au dehors, au dedans l'exiguité"⁴.

¹ M.S., p. 181.

² Ibid., p. 183.

³ Ibid., p. 199-200.

⁴ Ibid., p. 193.

Soudain lui vient le désir de faire son propre portrait, étape décisive dans le processus de création de la montagne. Ce portrait doit donc témoigner, aux yeux de l'auteur que son personnage est arrivé à suffisamment de maîtrise en ce qui concerne sa pensée et ses moyens artistiques. Par certains côtés cette épreuve fait penser à la veillée d'armes qui au Moyen-Age précédait l'adoubement du jeune chevalier.

La thématique de l'arbre va accompagner tout le processus qui va de la conception du projet à sa réalisation finale: "Il lui apparut qu'il connaissait moins son propre visage que le moindre des arbres"¹. Ainsi commence la métamorphose progressive de Pierre; le peu qu'il connaît sur lui-même il l'a appris des arbres. Mais voyons la façon dont Stanislas voit le portrait achevé:

Stanislas voyait un visage bizarrement construit. Comme d'une face en pente démesurément allongée, le regard tombait de haut. Sur le sommet de la tête se devinaient de curieuses protubérances, une suggestion de bois de cerf peut-être, que prolongeait comme un mouvement de feuillages ou d'ombres. Cependant la pupille, quoique dilatée, était bien celle d'un homme, d'une lucidité, d'une tristesse intolérables. Stanislas songea aux douces vaches du tendre Chagall, à leurs yeux qu'illumine de la bonté humaine. Ceci était bien autre chose. Qu'avait donc voulu suggérer Pierre? Quelle alliance étroite de l'âme avec les forces primitives? Ou la haute plainte d'une créature en qui se fût fondue l'angoisse de tuer et d'être tuée? Le portrait attirait comme vers une insolite région de la connaissance dont les arbres avec leurs sombres entrelacements donnaient quelque idée. Son attrait était dans cette sorte de fascination qu'il exerçait, au rebours de la clarté, vers les torturantes énigmes de l'être.²

Bien que ce passage soit un peu long, nous avons tenu à le citer en entier.

¹M.S., p. 211.

²Ibid., p. 213.

En effet, nous avons ici l'aboutissement du thème de l'arbre. Dans ce passage empreint de panthéisme, Pierre s'est soudé à la nature et la transformation de son visage tenant à la fois du caribou et de l'arbre indique la fin de la quête de Pierre.

Jusqu'au début de son séjour à Paris, Pierre avait été décrit comme un point perdu au milieu d'un paysage immense, décrit en termes de couleurs et bien précis: le paysage du Grand Nord où la nature absorbait l'homme et l'écrasait littéralement. Mais ce point de vue objectif va se transformer dans l'esprit de la romancière. La dernière partie, si mal réussie, a tout au moins le mérite de placer au centre du tableau le pèlerin douloureux, perdu dans ses pensées, en proie à un désespoir qui le rend insensible aux paroles profondes de la nature. Il est déraciné, transporté dans un monde de l'art abstrait qui n'est pas le sien et qui ne fait résonner aucune corde en lui-même; d'où son besoin incessant de projeter sur la nature de l'Ile de France des caractéristiques canadiennes: ses arbres, en particulier, ont l'allure de ceux qu'il avait l'habitude de peindre dans le Nord. Peu à peu, par la vertu du souvenir, le rapport original nature-peintre va se transformer; il n'y aura plus d'un côté la nature et de l'autre l'homme. Dans son portrait, Pierre montre sa volonté de se dissoudre et de disparaître dans un paysage de féerie ou de fantastique. Son visage va prendre les traits de ce qui pour lui était la nature: le caribou et l'arbre. Il faudrait rappeler que tous deux lui ont sauvé la vie à un moment donné de son existence:

Dans l'étendue sans fin de la toundra, ils formaient une petite tâche immobile et comme fraternelle. L'aube parut. L'intensité de sa faim ranima Pierre. Maintenant, après l'avoir réchauffé, le caribou allait lui devenir chair, sang et pensée.¹

Quant à l'arbre, il lui a sauvé la vie dans des conditions non moins dramatiques: emporté par le courant, le canot de Pierre risque de le précipiter dans les rapides au devant d'une mort certaine. Au dernier moment il s'agrippe à une branche d'arbre.

Maintenant il ne restait ici que le fracas des eaux sombres, un insensé et vide tournoisement. Et aussi, très haut, au faite de l'arbre auquel se tenait Pierre, en ses branches lointaines, un faible, un patient murmure de feuilles.²

Dans les deux cas, il y a appel de la nature, mais en des termes que Pierre ne semble pas comprendre: le caribou devient "chair, sang et pensée," l'arbre lui murmure de rester patient. Peu avant sa mort Pierre retourne aux forces primitives de la nature en une espèce de panthéisme au sens large: l'homme devient lui-même nature et saisit maintenant le message incompris du caribou et de l'arbre.

Lorsque Pierre revient à lui après son évanouissement, la forêt et la montagne éternelles font entendre des mots qui consolent; l'union est rétablie entre l'homme et l'univers. L'arbre aura ainsi représenté le foyer de la vie intérieure de Pierre. Pendant longtemps il aura été le seul compagnon où Pierre puisse projeter ses sentiments. Mainte-

¹M.S., p. 120-121. Dans un article paru en août 1969 dans Etudes Littéraires, Gérard Bessette voit dans la montagne et le caribou le symbole de la mère.

²Ibid., p. 85.

nant il va l'aider à franchir la difficile étape de la mort. La compréhension de celle-ci ne vient qu'après une longue période de désespoir qui correspond en gros à son séjour à Paris. Pierre, en pèlerin solitaire, retourne en esprit vers les lieux où il a tant souffert. Peu à peu la sérénité revient. L'autoportrait est en soi confession, délivrance, purification nécessaire. Pierre pressent à travers la nature éternelle l'éternité de l'Art. Puis, soudain, c'est l'illumination: il revoit sa montagne bienaimée dans un monde harmonieux et éternel; l'espoir et la sérénité remplacent en lui la détresse. Pour fixer sa vision, il sait qu'il lui faudra payer de sa vie, mais entrevoit vaguement aussi que la mort n'est pas la fin de la vie: elle est passage à une existence supérieure dans l'amour éternel et la beauté.

En prenant les traits du caribou et de l'arbre, il a vaincu l'esprit de la terre. L'art s'est épuré de sa gangue terrestre: il est devenu religion. La thématique de l'arbre traduit donc ici la fin du voyage symbolique de Pierre vers la connaissance de soi-même et il mourra homme-arbre:

Il (Stanislas) observa la main décharnée, le long corps fluet. C'était véritablement un homme-arbre, poussé en hauteur, dont l'épiderme usé, fendillé, asséché, était de l'écorce.¹

¹M.S., p. 217.

D. L'ARBRE: symbole de désespérance

Les travaux de la psychanalyse moderne ont contribué à démontrer scientifiquement l'espèce de relation homme-arbre que chacun porte en soi. Il serait bon, à ce propos, de rappeler le célèbre test de Koch où le patient est chargé de dessiner un arbre. Dans le dessin du patient, tout ce qui monte correspond à la spiritualité; tout ce qui descend (vers le bas de la page) correspond à l'affectivité, à l'inconscient et aux instincts; tout ce qui se trouve à gauche de la page est en liaison avec le passé, l'enfance, les souvenirs et les côtés négatifs de la personnalité; tout ce qui se trouve à droite est positif et montre les tendances du patient vers l'avenir, l'esprit, la réussite, la volonté, etc... Etudié selon des critères scientifiques, ce dessin permet, dans la plupart des cas de porter un jugement aussi nuancé que possible sur le psychisme du patient. Ce test accorde une grande importance à la représentation graphique d'un arbre mutilé. Le psychiatre y voit en effet un symptôme très grave. Dans la majorité des cas, la représentation d'un arbre mutilé marque au minimum un très fort complexe d'infériorité et un manque inquiétant de forces vitales. Le plus souvent le patient est soit un névrosé soit une personne qui court irrémédiablement à l'échec.

Mais de Rilke à Beckett, en passant par Bernard Buffet et les

expressionnistes allemands, l'arbre mutilé s'est imposé dans les lettres et les arts graphiques contemporains. L'arbre mutilé symbolise ainsi la plupart du temps ce mal contemporain qu'est l'angoisse de vivre. Quoi de plus proche d'un squelette humain qu'un arbre calciné dressant ses membres décharnés vers le ciel? Autant l'arbre en pleine santé est symbole de vie, de joie de vivre, de renaissance des sens, autant l'arbre mutilé est symbole d'échec de la vie et de désespérance absolue.

L'arbre mutilé n'a de place chez Gabrielle Roy que dans Bonheur d'occasion et dans Alexandre Chenevert. Rien d'étonnant à cela: la ville et la civilisation moderne mutilent à la fois l'homme et la nature dans l'esprit de la romancière. On peut trouver bon nombre d'arbres morts ou sur le point de l'être dans tous ses romans, mais l'arbre mort ou brûlé au sein de la nature n'a pas ce caractère angoissant. Ils sont morts de cause naturelle et la forêt environnante se charge de déguiser la mort et de perpétuer la vie. Mais quoi de plus désespérant et de plus tragique pour Gabrielle Roy que ces silhouettes difformes essaïmées le long des rues de Montréal ou cachées dans les cours?

Il aperçut un arbre, dans un fond de cour, qui poussait ses branches tordues entre les fils électriques et un réseau de cordes à linge. Ses feuilles dures et rattachées semblaient à demi-mortes de fatigue avant même de s'être pleinement ouvertes.¹

Cet arbre fait manifestement penser aux arbres de l'érablière qui avaient connu une Rose-Anna pleine de vie et d'espérance envers le futur.

¹B.O., p. 345.

Ils symbolisaient la vie, la fécondité. Le passage cité reflète cruellement la réalité à laquelle elle doit faire face, c'est même elle que cet arbre dépeint, avec ses angoisses morales, son usure physique. C'est également la pauvreté que fuit Jean, cet arbre, prisonnier au fond d'une cour sale et sans lumière. Le symbolisme des feuilles est tout aussi évident: dures et ratatinées, "à demi-mortes de fatigue avant même de s'être pleinement ouvertes." L'allusion à Florentine est assez claire pour que nous n'ayons pas besoin d'y insister. Avant même qu'elle ait pleinement vécu sa jeunesse, l'hérédité de la misère plane sur Florentine comme une menace continuelle. Elle est usée avant l'âge.

Pour Emmanuel qui remarque cet arbre du train qui l'emmène vers le front, cet arbre symbolise Saint-Henri et tous ses habitants. L'angoisse de tout un quartier, l'hémorragie de ses forces vives ainsi que son profond désespoir sont ainsi reflétés fidèlement dans l'image de cet arbre. C'est dans des passages de ce calibre que l'art de Gabrielle Roy se fait jour.

Les descriptions d'arbres mutilés ne sont pas rares dans Bonheur d'occasion et leurs résonnances anthropomorphiques répercutent donc l'angoisse de vivre de Saint-Henri: "avec ses fantômes d'arbres qui jetèrent sur la pierre leurs ombres inquiètes."¹

Dans Alexandre Chenevert nous retrouvons l'arbre symbole de la ville. De même que dans Bonheur d'occasion les vigoureux érables

¹B.O., p. 186.

faisaient penser à l'arbre qui fascine Emmanuel; aux arbres du Lac Vert qui suscitaient l'espérance et la contemplation répondent les arbres de la ville qui préfigurent la transformation d'Alexandre. Dans le retour en autobus nous pouvons distinguer une gradation dans la description: tout d'abord les champs rétrécissent et s'entourent de fil de fer barbelé. L'arbre devient de plus en plus solitaire. Loin de la fraternité de la forêt, il se découpe sur le ciel comme une silhouette extravagante: "Parfois, seul dans les chaumes, s'élevait encore quelque grand bouleau tout transpercé de lumière."¹ Puis l'on se rapproche encore de la ville et la lumière même leur est refusée: "Quelques arbres chargés de poussière luttèrent pour leur existence; des champs vagues se défendaient piteusement ..."² La métropole n'est donc pas loin et ses tentacules menacent même les arbres banlieusards. Ce court voyage en bus décrit magnifiquement, par l'extérieur, les états d'âme successifs de notre héros et ici encore la description de l'arbre et de la nature environnante servent en quelque sorte de leitmotiv à l'auteur.

Alexandre, en quelques milles passe ainsi de la vie à la mort. Le Lac Vert, avec sa ceinture d'arbres magnifiques et libres appelait à la résurrection de l'esprit autant que du corps. Il était renaissance et retour au passé, à l'enfance. L'arbre citadin annonce maintenant le sort qui est dévolu à Alexandre. Il est condamné, le temps du voyage,

¹A.C., p. 256.

²Ibid., p. 257.

à retrouver le vieil Alexandre qu'il pensait avoir laissé loin derrière lui. Rien de positif n'aura donc été accompli; le séjour au bord du lac ne représentait qu'une éclaircie dans la vie du héros, un peu de bonheur à bon marché. A l'épanouissement des arbres libres et sains répondait l'épanouissement de l'esprit et le repos du corps. Revenu en ville, Alexandre voit dans ces pauvres arbres une prémonition de son propre sort. Le symbolisme de l'arbre crucifié rejoint ainsi celui du Christ électrifié suspendu à l'entrée de la ville. Le poteau électrique fait d'un arbre abattu et transformé par une société de consommation ressemble étrangement à ces arbres de la ville auxquels la civilisation a ôté tout caractère, tout occupés qu'ils sont à se défendre contre l'intrusion du XXe siècle.

Mais le Christ électrifié peut être compris comme une allégorie beaucoup plus large. Il est difficile de ne pas y reconnaître la figure de notre caissier qui, après avoir passé ses quarante jours dans le désert, revient accomplir sa mission. La véritable crucifixion va maintenant pouvoir s'accomplir pour Alexandre et ses semblables. Il est intéressant de noter que cette image religieuse avait déjà été introduite au début du roman et ceci nous confirme dans l'idée qu'il faut projeter en Alexandre l'image d'une espèce de Christ humaniste du XXe siècle, "le seul que nous méritions," comme dirait Camus:

Le matin, à heure fixe, il descendait de mille escaliers à la fois, courant de tous les points de la ville vers des trams archicomblés. Il s'y entassait à cent, à

mille exemplaires. De tram en tram, de rue en rue, on le voyait debout dans les véhicules, les mains passées dans une courroie de cuir, les bras étirés dans une curieuse pose de supplicié.¹

Les symboles religieux et humains rejoignent donc ici les symboles végétaux. Le Christ, les humains, les arbres sont sacrifiés par leur époque.

L'absence d'arbres ou leur mutilation est donc pour Gabrielle Roy le signe que la vie est devenue impossible. Dans Bonheur d'occasion l'arbre mutilé est principalement absence de goût de vivre. Les descriptions de l'environnement mécanique du quartier Saint-Henri font courir une espèce de vent futuriste sur celui-ci. Nous avons déjà vu que ce ne sont que voies de chemin de fer, ponts, navires en tous genres, locomotives et trains. Tous ces éléments qui font partie intégrante de la ville industrielle ont, en fait, pris la place de l'arbre, symbole humaniste.

¹A.C., p. 164.

E. CONCLUSION

Réduire la thématique de l'arbre chez Gabrielle Roy à quelques concepts généraux empêche de tenir compte de la richesse du thème dans son oeuvre. Il faudrait encore citer le symbole de la forêt, antinomie absolue du thème de la ville; c'est dans la forêt que l'homme se voit soudain délivré de tous ses maux, qu'il retrouve la paix de l'âme, comme c'est le cas pour Alexandre Chenevert: "Il imagina une forêt profonde ... Une sensation de repos envahissait son âme dans la seule vie végétale."¹ La forêt ici recoupe l'archétype de la maison.

Dans tous les romans de Gabrielle Roy, exception faite des romans de la ville, l'arbre est non seulement un élément du paysage extérieur, mais il est aussi investi d'une fonction plus humaine: veiller sur la maison, la protéger: "Rien ne lui semblait plus chaleureux, plus humain que cette grise maison isolée qui, de sa butte entre les saules, n'avait ... à surveiller que la tranquille et monotone Petite Poule d'eau."² Dans Rue Deschambault, lorsque les enfants sont surpris par une tempête de neige lors d'une excursion, c'est la rencontre d'un arbre qui leur annonce la proximité de la maison: "Des arbres par ici! ... dit Philippe étonné, réfléchissant puis comme rassuré. Immédiatement surgit une grande forme d'habitation, encore très imprécise, très lointaine."³ L'arbre est

¹A.C., p. 24.

²P.P.E., p. 26.

³R.D., p. 234.

ici signe précurseur d'abri et symbole de la vie.

Mais c'est dans les oeuvres biographiques que la relation intime entre l'auteur et l'arbre est le plus clairement soulignée. Dans Rue Deschambault, il y a un passage caractéristique qui fait immédiatement suite aux descriptions de la maison et des arbres qui l'entourent. Il s'agit ici de deux ormes qui jouxtent la maison, et qui dominent la fenêtre du grenier où s'est enfermée la petite. Petite Misère éprouve le sentiment lancinant que ces deux arbres existent uniquement pour elle. De l'endroit où elle est perchée, elle n'en distingue que les branches supérieures, qui l'invitent au dépassement. Elle se trouve en quelque sorte libérée des contingences de ce monde à la vue de ces arbres; ils semblent lui indiquer son futur; et elle ajoute:

Et alors, plus que jamais je désirai mourir, à cause de cette émotion qu'un arbre suffisait à me donner ... traître, douce émotion! me révélant que le chagrin a des yeux pour mieux voir à quel point le monde est beau.¹

Souffrance et beauté. Ces deux mots sont à la source de la création artistique aux yeux de l'auteur et nous l'avons déjà vue développer ce thème dans La Montagne secrète. Mais ici l'émotion existe; la profession de foi est plus sincère et nous indique que la relation Roy-Arbre remonte à l'enfance, qu'elle a été à l'origine de sa vocation de romancière. Souvenons-nous qu'à la fin de l'ouvrage Petite Misère se décidera à se mettre à écrire.

¹R.D., p. 32.

Dans "Ma grand-mère toute puissante," récit où nous voyons s'effectuer une création symbolique comparable au "boeuf aux carottes" de Françoise dans A la Recherche du temps perdu, l'arbre compte aux yeux de la grand-mère parmi les choses qui sont difficiles à créer au même titre qu'une montagne, ce qui annonce déjà le thème général de La Montagne secrète. La poupée ayant été assemblée à partir de rien, la petite Christine ne peut s'empêcher de comparer sa grand-mère à Dieu le Père. Celle-ci lui réplique: "- Non, je suis loin d'être Dieu le père, dit-elle. Penses-tu que je saurais faire un arbre, une fleur, une montagne?"¹.

Comme nous l'avons déjà vu à propos de Bonheur d'occasion, l'arbre symbolise le passé. Parmi les nombreux exemples que nous pourrions donner de ce thème, choisissons-en un tiré de La Route d'Altamont, une des oeuvres les plus réussies de Gabrielle Roy:

Cela manque d'arbres, toutefois, par ici, et d'eau. Dans mes petites collines, Christine, les essences en-mêlées, les peupliers-trembles, les bouleaux, les érables de montagne - Oh! nos érables à sucre si rouges à l'automne! - les hêtres aussi flambaient de couleur. En bas, d'anse en anse, se déroulait, en captant les couleurs, no-re petite rivière Assomption.²

Il est rare de trouver dans l'oeuvre de Gabrielle Roy des passages aussi poétiques, colorés, exprimant une telle joie de vivre. Ce que nous avons découvert traité en mineur dans l'érablière de Rose-Anna, nous le retrouvons

¹R.A., p. 28.

²Ibid., p. 193.

ici en majeur. Aux érables se sont jointes d'autres espèces multicolores. Il en résulte une véritable symphonie de couleurs que la rivière reflète à son tour.

Dans "Le puits de Dunréa," l'arbre et l'eau s'associent, se fécondent mutuellement pour symboliser la fertilité. D'un désert, la juxtaposition de ces deux éléments fait une oasis, un paradis:

Et, tout à coup, surgissaient des arbres de belle venue, des peupliers, des trembles et des saules, ainsi groupés qu'ils avaient l'air de former une oasis dans la nudité de la plaine. Un peu avant d'arriver à ce bouquet de verdure, déjà, disait mon père, on entendait l'eau courir et bondir.¹

Ce n'est pas par hasard si ces arbres poussent à cet endroit. C'est le père de la petite qui les a fait planter pour transformer un désert en lieu habitable. L'arbre, en retenant l'humidité du sol participe à la création de Dunréa. Il est donc l'image du principe même de la vie, que ce soit Rose-Anna ou la mère de Christine retrouvant en un éclair toute la joie de l'enfance ou Pierre qui projette sur lui ses phantasmes.

Un autre symbole exprimé par l'emploi de l'arbre dans l'oeuvre de Gabrielle Roy mérite que l'on s'y arrête quelque peu: il s'agit de l'arbre, symbole de l'enracinement. Il y a peu de racines dans l'oeuvre de Gabrielle Roy qui sont traitées en tant que telles. C'est l'arbre

¹R.D., p. 125.

tout entier qui se charge de sens, parfois pour exprimer le dépassement, l'évasion, ou, au contraire, l'ancrage dans la tradition. On ne trouve pas dans son oeuvre de métaphores anthropomorphiques de la racine mais l'arbre assume son rôle de "force de maintien et force térébrante."¹ Comme la maison, l'arbre est synonyme de fixation. Par ses racines il plonge au sein de la terre et supporte mal qu'on le transplante. Gabrielle Roy l'utilisera donc pour marquer l'attachement que ses personnages éprouvent pour la terre. Nous avons déjà vu que bien que beaucoup d'entre eux soient des citadins, ils restent paysans au fond de l'âme. Sans même prendre d'exemple relatif aux personnages les plus terriens (Rose-Anna, Azarius, Le Gardeur) penchons-nous sur Florentine Lacasse. Elle est pourtant celle qui est la plus proche du dynamisme de Jean, elle aussi a entendu l'appel de l'inconnu et de l'évasion. Mais son hérédité la cloue à la terre. Lorsque Jean cherche à se défaire de Florentine, c'est en termes de bûcheron qu'il se représente cette corvée: "Abattre, abattre tout ce qu'il y a derrière, se dégager."² Il ne faut pas oublier non plus que le nom de jeune fille de sa mère est Laplante, ce que Jean semble voir instinctivement en Florentine, car pour lui sa maigreur est très souvent associée à l'image de l'arbre, témoin l'association de pensée suivante. Lorsque Florentine va attendre Jean à la sortie de l'usine, ils vont se promener dans le quartier; Jean recherche un arbre protecteur sous lequel il puisse entraîner la jeune fille. Au pied de l'arbre il ne peut s'empêcher de s'exclamer: "Comme tu es maigre!" De la silhouette élancée de l'arbre, il passe instinctivement

¹Gaston Bachelard, La Terre et les rêveries du repos, Op cit., p. 291.

²B.O., p. 187.

à celle de la jeune fille.

Dans La Route d'Altamont nous avons un autre passage significatif. L'arbre va non seulement symboliser la fixation au sol, mais encore l'entêtement de la grand-mère. Les arbres vont aussi symboliser la famille et se charger à nouveau du symbole de la jeunesse et du souvenir:

Est-ce parce que maman, au temps où sa mère lui résistait, avait tant parlé d'aller ébranler l'arbre, mais grand-mère à cette heure me fit vraiment penser à un pauvre vieux chêne isolé des autres, seul sur une petite côte. Peut-être est-ce de ce temps que m'est restée cette autre curieuse idée que les arbres aussi en un sens sont à plaindre, enfermés en leur dure écorce, les pieds pris dans la terre, incapables, le voudraient-ils de s'en aller. Mais aussi, qui peut s'en aller comme il veut! Je rêvais, à mon tour, assise près de grand-mère, je rêvais aux arbres, je pense. Puis j'entrevis un spectacle singulier: je croyais voir, en bas, de jeunes arbres nés peut-être du vieil arbre sur le côteau, mais qui eux, avec toutes leurs feuilles, chantaient dans la vallée.¹

Ce très beau passage reprend donc sous une forme ramassée la plupart des sens dont l'arbre se charge dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. L'association de pensée qu'a eue la petite en songeant aux arbres qui incarnent la jeunesse va lui permettre d'adoucir les derniers moments de sa grand-mère en lui faisant revivre son passé à l'aide d'un album de photos. La grand-mère semblait attendre ce geste. A présent, rassurée sur son hérité, elle va pouvoir mourir en paix.

Mais ce passage nous permet de nous rendre compte combien le

¹R.A., p. 54-55.

thème de l'arbre est proche de celui du voyage dans la pensée de Gabrielle Roy. Les arbres "sont enfermés dans leur dure écorce, les pieds pris dans la terre, incapables, le voudraient-ils de s'en aller. Mais aussi qui peut s'en aller comme il veut!"¹ Nous voici ainsi revenus à notre interrogation première. A la source de l'inspiration de Gabrielle Roy se trouvent deux forces apparemment inconciliables: l'une qui appelle à l'évasion, et l'autre qui vous voue à l'immobilité en prenant la forme symbolique de l'arbre. C'est cette espèce de dialectique de l'espace que nous étudierons en conclusion.

¹R.A., p. 54.

CONCLUSION GENERALE

201

Dans l'esprit de Gaston Bachelard, tout écrivain est une "syntaxe de métaphores"; cette formule exprime très bien, sous sa forme ramassée, que l'imagination de l'écrivain travaille en priorité sur un petit groupe d'images fondamentales qui correspondent à sa nature profonde et dont il tire des variations diverses. Notre propos a été, essentiellement, de tenter de montrer que l'on peut regrouper deux grands types de métaphores qui sont essentielles à l'oeuvre de Gabrielle Roy. Nous n'avons pas voulu faire ici d'étude à prétention psychanalytique, même si le retour incessant de deux thèmes fondamentaux peut exprimer un genre de complexe chez l'auteur. Nous avons tenté de définir la faculté de rêver qui est à la base de ces deux thèmes. Si l'auteur a utilisé ces images de façon systématique, c'est qu'elles sont tirées du spectacle que le monde met devant ses yeux, qu'elles sont propres, dans son esprit à traduire ce que nous sommes. Si elle emprunte ses comparaisons à un domaine déterminé, c'est qu'elle y voit comme un reflet d'elle-même. Par ses prédilections, ses obsessions, l'auteur se trahit, se projette sur les choses. Déjà Lamartine prouvait que tout paysage était un état d'âme.

Les deux images que nous avons suivies sont fondamentales à l'onirisme de Gabrielle Roy. Elles expriment et mettent en valeur de façon subtile l'obsession qui est à la base de son imagination créatrice: le jeu de bascule incessant entre le rêve et la réalité.

Dans un très bon article sur Gabrielle Roy, Hugo McPherson¹ fait ressortir sous forme antinomique les deux pôles de la pensée de la romancière canadienne-française, que nous retrouverons sous forme symbolique dans l'opposition entre l'arbre et le voyage. Cependant réduire les courants généraux de l'oeuvre aux thèmes de la prison - présent et du jardin - innocence - passé comme le fait Hugo McPherson, est à nos yeux insuffisant car c'est une véritable dialectique de l'espace qui se fait jour dans l'oeuvre de Gabrielle Roy et qui est symbolisée par les deux thèmes sur lesquels nous nous sommes penchés.

La prise de conscience chez les personnages de Gabrielle Roy, s'effectue, en effet, de deux façons en apparence contradictoires. Tout d'abord, la plupart d'entre eux voient dans le voyage - ou le désir de voyage, la possibilité d'une renaissance qui se manifeste par une sensation de légèreté, d'évanescence, de luminosité. L'espace d'un rêve, ils deviennent dynamiques; un véritable état de grâce est ainsi atteint - une sorte de béatitude. Mais très vite, dans un mouvement inverse qui les enchaîne à nouveau à la réalité de tous les jours, il y a le sentiment lancinant d'être enfermé, mutilé, de revenir à l'état de pesanteur. C'est alors l'image de la prison qui domine, celle du cachot ou celle de l'arbre immobile qui rêve à d'autres horizons.

Mais cet enracinement ou emprisonnement, si dur soit-il, si difficile

¹Hugo McPherson, "The Garden and the Cage", Canadian Literature, Summer, 1959.

soit-il à accepter pour l'humanité chez Gabrielle Roy marque souvent dans sa pensée une forme de protection, un havre de solitude dont certains de ses personnages ne sauraient se passer - surtout s'ils habitent la grande ville. Le seul moyen de recouvrer sa personnalité, de descendre en son âme, d'éviter une publicité envahissante qui dés-humanise est soit de se constituer son propre cachot ou de retourner à celui que l'on habitait déjà pour assumer son destin en toute lucidité. Alexandre en est un bon exemple: "Plus encore que d'être heureux, plus encore que la grandeur, il désira se trouver dans sa cage."¹

Les images spatiales dans l'oeuvre de Gabrielle Roy offrent ainsi à l'auteur une possibilité d'enregistrer sous forme poétique les rêves de ses personnages. Ce sentiment d'être emprisonné ou coupé du monde et le désir violent de libération qui s'ensuit sont les thèmes sur lesquels est construite toute l'oeuvre. Si l'on part du principe que toute religion, toute idéologie est basée sur l'hypothèse que la vie au présent est une prison ou une aliénation, et sur la nostalgie parallèle qui découle de la liberté, du bonheur du vrai paradis, on conçoit que le passé est important aux yeux de l'auteur; elle en fera une véritable religion.

Cependant, cette hantise de l'évasion qui possède les personnages de Gabrielle Roy peut également se comprendre comme une forme subtile de l'aliénation qui représente un des thèmes favoris de la littérature

¹A.C., p. 184.

contemporaine du Québec. Mais si elle prend aujourd'hui la forme d'une revendication politique, sociale et économique, c'est-à-dire une forme agressive, elle est plutôt latente chez Gabrielle Roy.

Si ce thème existe dans son oeuvre c'est qu'il a toujours été ressenti par des générations successives d'écrivains québécois. La réaction violente qui se fait jour à notre époque vient sans doute du fait que la littérature s'engage de plus en plus.

Gabrielle Roy n'a rien de l'écrivain politique et il faut chercher ailleurs les raisons de l'aliénation qu'elle décrit. Il y a prise de conscience chez elle d'une injustice fondamentale qui afflige l'homme. Mais elle ne voit que les traits généraux de cette injustice. Elle n'en fait jamais quelque chose de typiquement canadien. Tous ses personnages souffrent d'un sentiment de dépossession. Azarius, hâbleur typique, trouve les mots justes lorsqu'il s'en prend à la société où il vit, une société qui le rejette lorsqu'elle ne peut plus l'utiliser. Ce sentiment qu'il a de son aliénation s'exprime en termes de justice sociale. Il avait appris un métier qu'il aimait et qui lui donnait une satisfaction professionnelle et humaine; la crise économique l'en dépossède et fait de lui un sous-homme qui mendie n'importe quel travail.

Alexandre, c'est l'aliéné idéal au sens large, l'aliéné congénital. Il fait des rêves qui sont trop grands pour lui et qui l'humilient dans sa dignité d'homme. Il apparaît comme une sorte de

clown au grand coeur, qui fait sourire par son manque d'humour et sa vision dantesque de l'existence.

Pierre, dans La Montagne secrète présente des caractéristiques semblables. Encore une fois c'est un personnage qui voit trop grand, il lui est difficile de transcender ses capacités; le sentiment de son impuissance en fait un refoulé qui a peur de se mesurer aux autres. Son aliénation à lui, s'exprime par les distances qu'il parcourt: plus il voyage, plus il prend conscience qu'il est son propre geôlier.

Les personnages de Gabrielle Roy sont souvent des ratés; ceci permet à l'auteur de se pencher sur le combat désespéré qu'ils livrent contre l'existence; aliénés, prisonniers du monde et d'eux-mêmes, ils se débattent constamment que ce soit en parlant comme Azarius, ou par la poursuite d'un idéal hors de leur portée comme dans Alexandre Chenevert ou La Montagne secrète.

La vision du monde de Gabrielle Roy passe donc toujours par l'homme. Est-il possible de parler d'humanisme dans son cas? Nous ne voulons pas parler ici de l'humanisme traditionnel qui signifie une certaine méthode de culture grâce aux traditions de l'antiquité gréco-romaine, développées ensuite à travers la pensée européenne depuis la Renaissance.

Il s'agirait bien plutôt en ce qui concerne la romancière canadienne-

française d'une certaine sagesse: se connaître soi-même et connaître les conditions du monde où l'on doit agir, avoir la curiosité de la vérité morale, abstraite et universelle; c'est dans ce sens qu'il faut concevoir l'approche humaniste de Gabrielle Roy. Son art s'éclaire d'humour et d'ironie, armes généralement nécessaires à qui traite de la condition humaine car elles sont le dernier recours contre le pessimisme.

Pour Gabrielle Roy, l'homme est centre de l'univers et mesure de toute chose. Il est souverain même quand il prend les traits souvent grotesques d'un Alexandre Chenevert. En l'homme s'accomplit le miracle de la nature et se situe l'absolu. Il y a de plus une forte tentation chez Gabrielle Roy à faire de l'homme son propre Dieu, rejetant ainsi timidement toute une tradition chrétienne canadienne-française. On pourrait ainsi résumer sa pensée en deux affirmations principales. Tout d'abord, l'homme moderne a perdu avec sa foi, son axe métaphysique; ne pouvant plus s'appuyer sur Dieu et les religions révélées il lui faut par contre rehausser sa propre dignité, trouver ses propres idéaux et se reconstruire une morale. Cette quête est, bien sûr, difficile mais dans l'esprit de l'auteur elle est digne d'être tentée, même si ses résultats sont relativement négatifs. Ses personnages ont au moins le mérite de se poser des questions essentielles et d'essayer de les résoudre. Le retour au passé, à la nature, sera l'un de ces moyens de recouvrer une dignité perdue.

Cependant, ce qui semble surprenant chez Gabrielle Roy, c'est qu'après avoir transformé de façon radicale les décors et l'inspiration du roman canadien-français en rejetant le thème de la terre dans ses premiers romans, elle ne peut s'empêcher d'être fascinée par cette terre qui semble décidément bien puissante dans la vision du monde de l'écrivain canadien-français. Nous avons vu que les deux grandes forces de son oeuvre étaient l'évasion et l'enracinement. Or, le sentiment d'évasion naît toujours au sein de la ville et s'effectue vers la campagne ou la nature en général, seuls endroits qui n'ont pas encore été contaminés par la civilisation industrielle.

Toute son oeuvre constitue une attaque passionnée menée contre une nouvelle forme de civilisation. Gabrielle Roy hait l'industrialisation et la bureaucratie, bref tout ce qui vise à augmenter la puissance matérielle aux dépens de la liberté spirituelle. Elle n'a pas même besoin d'explicitement sa pensée, de passer vraiment à l'attaque. Les longues descriptions de la vie moderne dont Alexandre Chenevert est rempli atteignent leur objectif. Il en va de même dans Bonheur d'occasion et il serait peut-être bon de laisser la parole à l'auteur; plus que toute longue analyse, elle fera très bien ressortir le sentiment qui a été à la source de la rédaction du roman:

C'était une période de ma vie où je m'ennuyais beaucoup .. de ma famille ... mais cet ennui me fut très utile parce que dans cet ennui je commençais à marcher, à marcher beaucoup ... je cherchais de préférence les quartiers populeux ... Je fus aussitôt fascinée par les odeurs, la vitalité (de ces quartiers). C'est alors que j'ai

découvert la misère de ce peuple de Saint-Henri, la misère qui était l'oeuvre du chômage, qui avait détruit la fibre de fierté humaine ... qui avait fait des ravages dans notre peuple ... La guerre paraissait comme un salut ... une espèce d'avenir pour les jeunes ... L'indignation fut le moteur de Bonheur d'occasion.¹

La vie de la métropole aboutit ainsi à la dépoétisation totale de l'homme et de la vie humaine. L'homme aliéné réagit à des impulsions émises par la publicité un peu comme le faisait le chien de Pavlov. L'homme est agi plutôt qu'il n'agit et ceci est proprement intolérable pour Gabrielle Roy. Son humanisme rejette cet abrutissement. Pour elle il y a des valeurs supérieures à la technique et au modernisme comme en témoigne La Rivière sans repos où le téléphone envahit la vie de Barnaby, l'Esquimau:

Te voilà bien avancé, renchérit le Père. Ton argent dépensé, et qu'as-tu en retour? Veux-tu que je te le dise? La servitude. C'est ça le téléphone. Il sonne: tu accours. Ou bien, tu n'accours pas, mais alors tu te ronges les sangs de regret ou de curiosité insatisfaite.²

Mais si le téléphone provoque l'esclavage volontaire de Barnaby, du moins celui-ci a-t-il l'avantage considérable de pouvoir reprendre sa vie errante et libre. Une telle évasion est généralement impossible pour les autres personnages de Gabrielle Roy étant donné le caractère envahissant de la technologie.

¹Gabrielle Roy, Interview accordée à Judith Jasmin pour l'émission télévisée Premier plan, 30 Janvier 1961. Cité par Réjean Robidoux et André Renaud dans Le Roman canadien-français du XXe siècle, (Ed. de l'université d'Ottawa, Ottawa, 1966) p. 77.

²R.R., p. 85.

Plus que le bien-être matériel, c'est la vie de l'esprit qui fascine Gabrielle Roy car c'est ce qu'il y a de plus humain en l'homme. Cette vie de l'esprit à laquelle elle s'attache prend la forme d'une méditation à la fois lucide et passionnée sur le sens de la destinée humaine. Ce qui lui importe, c'est la conscience qu'un individu dans son existence éphémère et sa forme imparfaite prend des parties pures et inaltérables de son être. Elle a fort bien montré cette idée dans Alexandre Chenevert et dans La Montagne secrète. Dans ces deux romans caractéristiques, les personnages principaux sont obsédés par l'idée du salut - salut par l'art pour l'un, salut individuel et collectif pour l'autre bien qu'il soit armé d'un esprit borné et qu'il fasse une carrière des plus médiocres.

L'humanisme de Gabrielle Roy se présenterait donc comme une fièvre secrète d'aller au delà. Une sorte de sagesse se fait jour dans son oeuvre. La romancière présente un coeur ouvert à la tendresse et à la pitié; l'amour des humbles, le respect pour l'homme si déchu soit-il sont les caractéristiques principales de son oeuvre romanesque. A ces qualités humaines s'ajoutent d'autre part une imagination charmante, précise dans sa fantaisie et enrichie d'ironie et d'humour.

Mais une chose frappe par son absence dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. L'humanisme traditionnel fait une large place à l'amour humain et très souvent en fait une valeur de rédemption. Si nous relisons les romans de Gabrielle Roy d'un oeil critique nous ne pouvons manquer d'être frappés par l'inconsistance de ce thème, comme si l'auteur en avait une conception pessimiste et parfois très étriquée.

L'amour familial existe. Nous avons vu que la femme chez Gabrielle Roy est parée des vertus de la mère et défend sa famille avec acharnement. Encore y a-t-il certaines exceptions à cette règle, comme dans Alexandre Chenevert où les liens familiaux paraissent assez lâches et où Alexandre découvre avec stupeur que sa femme et sa fille lui sont totalement étrangères. Ionesco a montré le côté à la fois comique et tragique que l'on pouvait tirer d'une situation née de l'habitude et d'un manque de communication¹. Mais même avec ses faiblesses évidentes, l'amour maternel est la seule donnée positive de l'amour dans l'oeuvre de Gabrielle Roy.

En ce qui concerne maintenant l'amour humain, notons tout d'abord que les relations femmes-maris sont des plus conventionnelles. Indifférence qui peut aller jusqu'à la haine dans Alexandre Chenevert. C'est le manque de temps dans Bonheur d'occasion où les époux ne communiquent vraiment que lorsque l'évasion les ramène au passé et à leurs rêves de bonheur d'antan. La misère, les soucis quotidiens semblent extirper tout sentiment entre Rose-Anna et Azarius. Le protagoniste chez Gabrielle Roy trouve rarement le réconfort chez son partenaire; c'est au café que se rend Azarius pour se remonter le moral.

Plus caricatural encore semble être le traitement de l'amour vu sous l'angle sexuel. L'aventure entre Florentine et Jean Lévesque s'achève à la sauvette sur un divan et l'auteur passe pudiquement sur

¹On pense ici à la célèbre scène de La Cantatrice chauve où les époux Martin arrivent à la conclusion cocasse qu'il se connaissent et qu'ils sont même mariés ensemble.

cette scène. Dans La Rivière sans repos, la rencontre entre le soldat et la jeune Esquimaude est pour le moins dépourvue de poésie. Et l'auteur d'insister sur le fait que le petit bosquet d'arbres qui abrite la brève rencontre des jeunes gens sert également aux animaux en rut. C'est toujours en termes de honte et de puritanisme que Gabrielle Roy aborde ses rares allusions à l'acte sexuel, restant ainsi dans la lignée d'une Laure Conan. Pendant des siècles le pêché de la chair semble avoir été inexistant au Québec. L'amour même tenait peu de place; dans le mariage on voyait surtout l'enfantement, la revanche des berceaux. Un patriotisme vigilant tenait Eros à l'écart des réalités canadiennes-françaises.

La femme dans les premiers ouvrages canadiens-français éprouve une vénération presque mystique pour l'homme, héros des champs de bataille. Malheureusement pour l'homme cette image allait faire long feu. Comme le note judicieusement Alice Parizeau, dès que les femmes se mettront à écrire, elles s'acharneront à détruire le mythe fondamental de "l'homme-père, être idéal et supérieur."¹ Si Gabrielle Roy écrit toujours avec le puritanisme qui avait caractérisé ses devanciers, prouve une fois de plus qu'en dépit des transformations profondes qu'elle a fait subir au roman, son inspiration est surtout tournée vers les valeurs canadiennes-françaises traditionnelles.

¹Alice Parizeau, "L'érotisme à la canadienne", Liberté, Nov.-Déc., 1967, vol. 9, no 6, p. 97.

L'audace de beaucoup d'écrivains contemporains marque le fossé infranchissable qui sépare une génération. Chez Gabrielle Roy les personnages sont tous asexués. C'est surtout la maladie, la souffrance physique ou une certaine angoisse de vivre qui en font des personnages romanesques. Tout ceci a bel et bien disparu du roman contemporain. La névrose et le sexe ont pris leur place. La fornication est reine, comme si l'on voulait en finir une fois pour toutes avec un passé puritain.

Quoi qu'il en soit, l'amour dans les romans de Gabrielle Roy est décrit avec une sécheresse qui est remarquable. Elle n'est jamais à l'aise lorsqu'elle traite de ce thème, ce qui ajoute à l'angoisse de ses personnages; l'auteur renforce ainsi, peut-être inconsciemment, le sentiment qu'ils ont de leur aliénation. Il n'y a pas et ne peut y avoir d'accomplissement par l'amour chez Gabrielle Roy. Même dans les oeuvres autobiographiques, l'enfance n'est pas décrite en termes d'amour. Le souvenir s'attache de préférence à des épisodes où l'amitié, l'aventure, l'onirisme jouent un rôle primordial. Mais l'amour n'est que rarement décrit en tant que tel chez Gabrielle Roy. Si ses oeuvres ne baignaient pas dans une poésie diffuse, l'absence d'amour mènerait à une sécheresse excessive. Malgré certaines lacunes étonnantes comme l'absence de réflexion sur l'amour, sur la mort ou sur l'art (à l'exception de La Montagne secrète) la vision du monde de Gabrielle Roy peut donc être qualifiée d'humaniste en ce sens que l'homme est toujours au centre de son inspiration.

Cependant, ce qui ressort surtout de la lecture de l'oeuvre de Gabrielle Roy, ce sont ses résonances poétiques. Ce sont elles en particulier qui vont conférer à cette oeuvre son attrait indéniable. Nous avons déjà donné de multiples exemples qui tendaient à indiquer que Gabrielle Roy n'est pas ce que l'on pourrait appeler une intellectuelle. Lorsqu'elle se veut dogmatique et abstraite comme dans La Montagne secrète, elle court à l'échec. Mais, lorsqu'elle se laisse aller à son premier élan, à son inspiration première sans trop la forcer ou la fausser, l'oeuvre atteint une sincérité poétique extrême.

C'est cette intensité poétique de l'oeuvre qui nous a amenés à nous pencher sur les images utilisées par l'auteur, bien qu'une telle étude soit généralement réservée à la poésie. En effet, la prose qui est par nature discursive ne refuse pas systématiquement la métaphore, comme en témoigne l'oeuvre de Proust. Le seul regret que l'on pourrait avoir en ce qui concerne l'oeuvre de Gabrielle Roy serait l'absence des "anneaux d'un beau style". Emportée par sa rêverie matérielle, la romancière canadienne-française peut inventer des métaphores qui font tout à coup scintiller une narration. Le prosateur devient alors poète même si la prose se révèle moins capable que le vers de ces réussites métaphoriques. Mais il restera à Gabrielle Roy à tirer parti de ressources qui relèvent plutôt de l'art de la composition. Plutôt qu'une métaphore flamboyante et inattendue qui illumine un poème entier, on trouvera chez Gabrielle Roy tout un tissu serré de métaphores de base, généralement anthropomorphiques qui se répéteront ou se renouvelleront en se chargeant d'un sens différent; plus que tout

autre aspect de l'oeuvre, elles contribueront à donner à celle-ci son unité.

Le romancier qui veut jouer de la métaphore se heurte dès le début à une difficulté de taille: utiliser la métaphore à l'échelle de tout un roman l'oblige à des prouesses; en effet le romancier par la nature même du genre qu'il a adopté est obligé de travailler sur des émotions moins complexes que le poète, plus terre à terre, en tout cas. Même s'il est fécond en trouvailles poétiques, il se doit de sauvegarder l'unité des images en proscrivant impitoyablement celles qui ne se rattachent pas vraiment au thème dominant. Les Histoires extraordinaires d'Edgar Allan Poe, doivent par exemple une partie de leur beauté à la constante présence de l'eau et de ses thèmes dérivés.

Cependant, la poésie s'oppose surtout au roman par son caractère quasi statique. Toujours centré sur un état d'âme, l'intérêt du poète n'aspire pas à se déplacer, à suivre une intrigue, mais à approfondir, à savourer davantage ce qui lui paraît doté d'une importance unique. D'un autre côté, le roman présente toujours nécessairement un caractère dynamique, des faits qui s'enchaînent. Tous les critiques du roman qui ont essayé d'en donner une définition ont été d'accord pour reconnaître qu'il est d'abord une histoire. Pour Jean-Paul Sartre, le roman est essentiellement un devenir; Jean Hytier prononce le mot "histoire" tous deux insistent sur le fait que le roman ne peut se passer de la durée.

Par son caractère statique ou contemplatif, la poésie s'oppose ainsi à la caractéristique essentielle du roman. Et lorsque Paul Valéry s'est défini un tempérament anti-historique, il a par là-même confirmé sa nature de poète ou de philosophe. Le poète s'immobilise sur une impression, une émotion ou sensation dans laquelle il trouve sa nourriture; généralement cette émotion se suffit à elle-même.

C'est ainsi que lorsque nous parlons de poésie chez Gabrielle Roy, il faut classer sa production littéraire en deux grandes catégories, lesquelles, sans s'opposer, sont néanmoins bien distinctes. Il y a d'abord les deux romans de la ville, Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert, qui sont véritablement des romans au sens strict du mot, avec une histoire et un dynamisme interne. Ce qui n'exclut pas la poésie, bien entendu. Mais celle-ci, soit fait partie de l'intrigue (poésie de la ville, de la misère, etc...) ou alors se cantonne dans les passages descriptifs empreints de lyrisme comme c'est le cas pour la plupart des grandes scènes d'extérieur de ces deux romans.

Nous avons ensuite les recueils de nouvelles ou les romans champêtres (nous pensons en particulier à La Petite Poule d'eau). Ici la nature est reine, l'imagination s'attarde sur la jeunesse et les rêves; il n'y a plus à proprement parler d'action, chaque récit se suffisant à lui-même en narrant des souvenirs et des expériences différentes. C'est ainsi que la poésie peut s'y déployer plus librement. Ce qui compte ici c'est la renaissance d'un passé qui est tout puissant dans l'imagination

de la romancière canadienne-française. Son monde favori est très nettement celui d'une enfance qui n'a pas encore fait la découverte de la vie, où l'habitude ne joue pas encore son rôle destructeur. L'enfance est joie de vivre, découverte incessante, pureté originelle. La vraie vie, dans son esprit pourrait fort bien s'arrêter à l'âge adulte.

D'où la tentation de voir dans le thème du voyage que nous avons suivi l'expression du mythe du retour éternel adapté à la Weltanschauung de l'auteur. Loin d'être engloutissement dans la mort et dans les ténèbres, ce mythe serait pour elle retour à une enfance perdue, au paradis originel; on y retrouve le besoin d'être réuni avec la mère, qui est toujours chez elle beaucoup plus proche de l'enfant que le père. Gabrielle Roy qui semble avoir de bonnes raisons de ne pas aimer la vie moderne et sa lumière de grisaille se trahit même dans la façon dont elle joue de la lumière. Dans la campagne, la première caractéristique de celle-ci est la mobilité, l'appel au changement qui traduit la nostalgie de l'absolu de l'auteur et sa double hantise de l'évasion, écartelée qu'elle est entre la stabilité d'une vie sédentaire symbolisée par l'arbre et la vision glorieuse et poétique d'une mobilité constante telle que définie ici: "Etre à la dérive au fil de la vie! Ressembler aux nomades! Errer dans le monde!"¹ Nous retrouvons cette idée étendue cette fois au peuple canadien-français tout entier, ce qui témoignerait que l'auteur considère cette faculté d'évasion comme un legs

¹R.A., p. 157.

du passé: "C'est pas l'exil, dis-je, c'est chez nous le Manitoba. -Puis tous ceux de ta race, continua-t-elle, toi comme les autres, des indépendants, des indifférents, des voyageurs, chacun veut aller de son côté. Et Dieu aussi! ..."¹ Dans l'esprit de la grand-mère le voyage est donc considéré comme quelque chose de négatif. Pour sa part elle est bien enracinée dans la terre et a passé l'âge auquel on pense à l'évasion. De plus sa remarque exprime fort bien ce sentiment d'aliénation dont nous parlions plus haut. Le monde dans lequel elle vit est un monde sans ligne directrice où Dieu lui-même ne s'y retrouve plus. L'homme n'est plus à la mesure de sa destinée. Nous en revenons ainsi toujours à la manifestation d'un humanisme quelque peu dépassé, un humanisme de fin de siècle, qui, plutôt que de se rallier aux valeurs nouvelles de l'époque moderne, les rejette en bloc, contraignant ainsi Gabrielle Roy à se réfugier dans une sorte de tour d'ivoire d'où le réel est banni.

Ses dernières oeuvres sont caractéristiques à cet égard. Le thème de l'enfance ayant été épuisé à travers les oeuvres antérieures, l'auteur éprouve la nécessité de se pencher sur des ethnies dont le mode de vie est menacé par l'intrusion de la société industrielle. Les Esquimaux sont en train de perdre leur innocence originelle, au même titre que l'enfant qui passe à l'âge adulte est pourri par l'existence. Du moment que l'on empêche les Esquimaux de mourir selon leur tradition,

¹R.A., p. 30.

qu'on leur amène les derniers progrès de la technique comme le téléphone, on fait de ces ethnies des victimes au même titre qu'un Alexandre Chenevert.

C'est ainsi que l'oeuvre de Gabrielle Roy apparaît comme une dénonciation globale d'une certaine conception du monde. Pris entre le rêve et la réalité, ses personnages misent sur un retour au passé qu'ils ne peuvent réaliser qu'oniriquement, d'où leur sentiment de frustration et d'impuissance. Le thème du voyage apparaît ainsi comme quelque chose d'essentiellement dynamique et qui reflète sous forme d'image les aspirations de l'homme comme l'exprime fort bien la grand-mère dans La Route d'Altamont:

Et elle me promettait que je connaîtrais moi aussi plus tard ce que c'est que de partir, de chercher à la vie, sans trêve un recommencement possible - que peut-être même je pourrais en devenir lasse.¹

Remarquons au passage que le charme propre aux oeuvres biographiques opère moins dans La Rivière sans repos. A la lecture de cette oeuvre on a des raisons de croire que l'imagination créatrice de l'auteur n'a pu se renouveler autant qu'elle l'aurait voulu. La description des coutumes des Esquimaux tend à attirer le lecteur par son exotisme plutôt que par ses vertus littéraires, tendance qui s'est malheureusement confirmée dans son dernier ouvrage, Cet été qui chantait où l'auteur peine à retrouver les qualités qui faisaient le charme de Rue Deschambault et de La Route d'Altamont.

¹R.A., p. 164.

Est-ce la courbe descendante qui s'amorce ainsi irrémédiablement dans la production littéraire de Gabrielle Roy? Attendons le prochain ouvrage pour porter un jugement définitif. Un fait est cependant certain. Depuis la publication de La Rivière sans repos on a très nettement l'impression que l'écrivain s'essouffle, que l'inspiration devient courte, bref qu'il est difficile à l'auteur de se renouveler. Remarquons toutefois que son dernier ouvrage fait toujours une large place aux deux thèmes que nous avons suivis à travers son oeuvre. Le thème de l'arbre, en particulier y joue toujours un grand rôle et l'une des histoires du livre s'intitule "Les frères-arbres."

L'imagination créatrice de Gabrielle Roy oscille de ses souvenirs de lecture de Duhamel et de Proust, à une espèce d'émerveillement constant devant la nature en général et l'homme qui s'y projette. Toute son oeuvre repose en fait sur un subtil mais fondamental déséquilibre entre l'enracinement et l'appel au voyage, deux forces qui sont ancrées profondément dans le subconscient de ses personnages. Même la mort de ceux-ci peut être vue sous l'angle du voyage et de l'arbre-nature. Pour Alexandre et Pierre Cadourai en particulier, la mort c'est en fait le retour à la Terre, cette mère de tous les êtres vivants qui ne fait pas de distinction entre ses fils. La mort apparaît donc dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, comme l'aboutissement logique, le couronnement de ces existences qui se sont efforcées inlassablement de comprendre la nature humaine, Alexandre par une espèce de sainteté à son échelle, Pierre par la quête

de l'Art. Pour ces deux ratés, la mort représente le parfait équilibre, un bonheur enfin immobile, une espèce de nirvâna. Cette instabilité de l'homme contemporain ne peut cesser qu'avec la mort, de même que l'arbre ne cessera de rêver avec le vent jusqu'à ce qu'il s'abatte.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvre de Gabrielle Roy

A. Romans

Bonheur d'occasion. Montréal: Société des Editions Pascal, 1945.
Autres éditions: Montréal: Beauchemin, 1947. Paris: Flammarion, 1947. Montréal: Beauchemin, 1965. Nouv. édition (ne varietur).

La Petite Poule d'eau. Montréal: Beauchemin, 1950. Autres éditions: Paris: Flammarion, 1951. Montréal: Beauchemin, 1957. Montréal: Beauchemin, 1965. Edition définitive.

Alexandre Chenevert. Montréal: Beauchemin, 1954. Autres éditions: Paris: Flammarion, 1954. Montréal: Beauchemin, 1964.

Rue Deschambault. Montréal: Beauchemin, 1955. Autres éditions: Paris: Flammarion, 1955. Montréal: Beauchemin, 1967.

La Montagne secrète. Montréal: Beauchemin, 1961. Autre édition: Montréal: Beauchemin, 1966.

La Route d'Altamont. Montréal: Editions HMH, 1966.

La Rivière sans repos. Montréal: Beauchemin, 1970.

Cet été qui chantait. Québec-Montréal: Les Editions Françaises, 1972.

B. Ecrits divers

1. Grands reportages

Dans Le Bulletin des agriculteurs:

"La belle aventure de la Gaspésie." Vol. 36, no 11, nov. 1940.
p. 8-9, 67.

"La ferme, grande industrie." Vol. 37, no 3, mars 1941. p. 14, 32-33, 43.

- "Nos agriculteurs céramistes." Vol. 37, no 4, avril 1941.
p. 9, 44-45.
- "Les deux Saint-Laurent." Vol. 37, no 6, juin 1941. p. 8-9, 37, 40.
- "Est-Ouest." Vol. 37, no 7, juil. 1941. p. 9, 25-28. Reportage
traitant de la ville de Montréal.
- "Un homme et sa volonté." Vol. 38, no 8, août 1941. p. 9, 31-32.
- "Du port aux banques." Vol. 37, no 8, août 1941. p. 11, 32-33.
- "Après trois cents ans." Vol. 37, no 9, sept. 1941. p. 9, 37-38.
La ville de Montréal.
- "La côte de tous les vents." Vol. 37, no 10, oct. 1941, p. 7, 42-45.
La Côte Nord.
- "Vive l'Expo." Vol. 37, no 10, oct. 1941. p. 11, 36-38.
- "Heureux les Nomades." Vol. 37, no 11, nov. 1941. p. 7, 47-49.
Les Indiens du Canada.
- "La terre secourable." Vol. 37, no 11, nov. 1941. p. 11, 14-15, 59
63. Premier d'une série de reportages sur l'Abitibi.
- "Le pain et le feu." Vol. 37, no 12, déc. 1941. p. 9, 29-30.
L'Abitibi.
- "Le chef de district." Vol. 38, no 1, janv. 1942. p. 7, 28-29.
L'Abitibi.
- "Plus que le pain." Vol. 38, no 2, fév. 1942. p. 9, 33-35.
L'Abitibi.
- "Pitié pour les institutrices." Vol. 38, no 3, mars 1942, p. 7, 45-46.
L'Abitibi.
- "Bourgs d'Amérique." Vol. 38, no 4, avril 1942. p. 9, 43-46.
L'Abitibi.
- "Bourgs d'Amérique." Vol. 38, no 5, mai 1942. p. 9, 36, 37. L'Abitibi.
- "Peuples du Canada." Vol. 38, no 11, nov. 1942. p. 8, 30-32.
Premier d'une série de reportages sur les peuples du Canada.
- "Turbulents chercheurs de paix." Vol. 38, no 12, déc. 1942. p. 10, 39-40.
Les Doukhobors du Canada.

- "Femmes de dur labeur." Vol. 39, no 1, janv. 1943. p. 10, 25.
Les Mennonites du Canada.
- "L'avenue Palestine." Vol. 39, no 2, fév. 1943. p. 7, 32-33.
Les Juifs du Canada.
- "De Prague à Good Soil." Vol. 39, no 3, mars 1943. p. 8, 46-48.
Les Sudètes du Canada.
- "Ukraine." Vol. 39, no 4, avril 1943. p. 8, 43-45.
Les Ukrainiens du Canada.
- "Les gens de chez-nous." Vol. 39, no 5, mai 1943. p. 10, 33, 36-39.
Les Canadiens-français de l'Ouest du Canada.
- "La prodigieuse aventure de la compagnie d'aluminium." Vol. 40, no 1,
janv. 1944. p. 6-7, 24-25. Premier d'une série de reportages
intitulés: Horizons du Québec. Le premier porte sur le Saguenay.
- "Le pays du Saguenay: son âme et son visage." Vol 40, no 2, fév.
1944. p. 8-9, 37.
- "L'Ile-aux-Coudres." Vol. 40, no 3, mars 1944. p. 10-11, 43-45.
- "Un jour, je naviguerai." Vol. 40, no 4, avril 1944. p. 10, 51-53.
Petite-Rivière-Saint-François.
- "Une voile dans la nuit." Vol. 40, no 5, mai 1944. p. 9, 49, 53.
La Baie-des-Chaleurs.
- "Allons, gai, au marché." Vol. 40, no 10, oct. 1944. p. 8-9, 17-20.
Le peuple maraîcher des environs de Montréal.
- "Physionomie des Cantons de l'Est." Vol. 40, no 11, nov. 1944. p. 10-11,
47-48.
- "L'accent durable." Vol. 40, no 12, déc. 1944. p. 10-11, 42-44.
Histoire d'un petit village des Cantons de l'Est.
- "Le carrousel industriel des Cantons de l'Est." Vol. 41, no 2,
fév. 1945. p. 8-10, 27-29. Asbestos, Victoriaville, Plessisville,
Warwick.
- "Le carrousel industriel des Cantons de l'Est." Vol. 41, no 3,
mars 1945. p. 8-11, 18. Granby, Drummondville, Sherbrooke.
- "L'appel de la forêt." Vol. 41, no 4, avril 1945. p. 10-13, 54,
56-58. Le travail en forêt au Québec.

"Le long, long voyage." Vol. 41, no 5, mai 1945. p. 8-9, 51-52.
Le flottage du bois vers les moulins.

"La magie du coton." Vol. 41, no 9, sept. 1945. p. 8-10, 26-27.

"La forêt canadienne s'en va aux presses." Vol. 41, no 10, oct. 1945.
p. 8-11, 19.

"Dans la vallée de l'or." Vol. 41, no 11, nov. 1945. p. 8-10, 51-52.
Le Nord-Ouest québécois.

Dans Le Magazine Maclean:

"Le Manitoba." Vol. 2, no 7, juil. 1962. p. 18-21, 32-38.

Dans La Revue Moderne:

"London à Land's End." Vol. 21, no 7, nov. 1939. p. 13, 40-41.

"Une ménagerie scientifique." Vol. 23, no 1, mai 1941. p. 8-9, 36.
Reportage sur un laboratoire de nutrition à l'Université de
Montréal.

Dans La Revue Populaire:

"La Maison du Canada." 32e année, no 8, août 1939. p. 7, 56.
La Maison du Canada à Londres.

"Où en est Saint-Boniface." 32e année, no 9, sept. 1940. p. 68.

2. Courts reportages

Dans Le Jour (Montréal):

"Chacun sa vérité." 27 mai 1939. p. 7. La liberté d'expression qui
règne en Angleterre.

"Le week-end en Angleterre." 3 juin 1939. p. 7.

"L'heure du thé en Angleterre." 17 juin 1939. p. 7.

"Nous et les ruines." 27 juin 1939. p. 2.

"Strictement pour les monsieurs..." 1er juil. 1939. p. 7.

"Ces chapeaux." 8 juil. 1939. p. 3. La nouvelle mode des chapeaux.

"Les pigeons de Londres." 12 août 1939. p. 4.

- "Douce Angleterre." 5 août 1939. p. 5.
- "Encore sur le sujet de l'hospitalité anglaise." 19 août 1939. p. 2.
- "La cuisine de Mme Smith." 9 sept. 1939. p. 2.
- "Le petit déjeuner parisien." 30 sept. 1939. p. 2.
- "Ceux dont on se passerait volontiers au cinéma." 7 oct. 1939.
Certains acteurs de cinéma.
- "Une trouvaille parisienne." 21 oct. 1939. p. 2.
- "L'Anglaise amoureuse." 4 nov. 1939. p. 2.
- "Si on faisait la même chose au Parc Lafontaine." 11 nov. 1939.
p. 4. Photo de l'auteur en page 7. Si on faisait la même chose
qu'à Hyde Park.
- "En vagabondant dans le midi de la France. Ramatuelle à Hyères." 2 déc. 1939. p. 7.
- "Le théâtre sans femmes." 16 déc. 1939. p. 7.
- "Une messe en Provence." 27 janv. 1940. p. 2.

3. Contes, récits, nouvelles

Dans Amérique Française:

- "La Vallée Houdou." fév. 1945. p. 4-10.
- "Un vagabond frappe à notre porte." janv. 1946. p. 29-51.
- "La Camargue." Mai-juin 1952. p. 8-18.

Dans Le Bulletin des Agriculteurs:

- "Les petits pas de Caroline." Vol. 36, no 10, oct. 1940. p. 11, 45-49.
- "La Grande Berthe." Vol. 39, no 6, juin 1943. p. 4-9, 39-49.
- "La pension de vieillesse." Vol. 39, no 11, nov. 1943. p. 8, 32-33, 36.
- "La source au désert." I. Vol. 42, no 10, oct. 1946. p. 10-11, 30-47.
- "La source au désert." II. Vol. 42, no 11, nov. 1946. p. 13, 42-48.

Dans Le Jour (Montréal):

"Nicolaï Sulez." 3 fév. 1940. p. 7.

"De la triste Loulou à son amie Mimi." 17 fév. 1940. p. 7.

Dans Maclean's Magazine:

"Security." 15 sept. 1947. p. 20-21, 36, 39. Traduction de "Sécurité" parue dans Combat en 1947, et dans La Revue Moderne en mars 1948.

"Dead-Leaves." 1er juin 1947. p. 20, 37-38, 40, 42. Traduction de "Feuilles mortes" parue dans Revue de Paris en janv. 1948.

"Sister Finance." 15 déc. 1962. p. 35, 38-44. Traduction de la nouvelle suivante.

Dans Le Magazine Maclean:

"Ma cousine économe." Vol. 3, no 8, août 1963. p. 26, 41-46.

Dans Nouvelle Revue Canadienne:

"Sainte-Anne-la-Palud." Vol. 1, no 2, avril-mai 1951. p. 12-18.

Dans Les Oeuvres Libres (Paris):

"La justice en Donaca et ailleurs." Nouv. série, no 23, 1948.

Dans Revue de Paris:

"Feuilles mortes." 56e année, no 1, janv. 1948.

Dans La Revue Moderne:

"Le monde à l'envers." Vol. 21, no 6, oct. 1939. p. 6, 34.

"Cendrillon '40." Vol. 21, no 10, fév. 1940. p. 8-9, 41-42.

"Une histoire d'amour." Vol. 21, no 11, mars 1940. p. 8-9, 36-39.

"Gérard le pirate." Vol. 22, no 1, mai 1940. p. 5, 37-39.

"Bonne à marier." Vol. 22, no 2, juin 1940. p. 13, 40-42.

- "Avantage pour." Vol. 22, no 6, oct. 1940. p. 5-6, 26.
- "La dernière pêche." Vol. 22, no 7, nov. 1940. p. 8-9, 38.
- "Un Noël en route." Vol. 22, no 8, déc. 1940. p. 8, 32-24.
- "La sonate à l'Aurore." Vol. 22, no 11, mars 1941. p. 9-10, 35-37.
- "A Okko." Vol. 22, no 12, avril 1941. p. 8-9, 41-42.
- "Six pilules par jour." Vol. 23, no 3, juil. 1941. p. 17-18, 32-34.
- "Embobeliné." Vol. 23, no 6, oct. 1941. p. 7-8, 28, 30, 33-34.
- "La grande voyageuse." Vol. 24, no 1, mai 1942. p. 12-13, 27-30.
- "La lune des moissons." Vol. 29, no 5, sept. 1947. p. 12-13, 76-80.
- "Sécurité." Vol. 29, no 11, mars 1948. p. 12-13, 66-68.

Dans La Terre et le Foyer:

(Ecole des arts domestiques, Parlement de Québec). "Ma Vache."
juil.-août 1963.

4. Publications diverses

- "Réponse de Mademoiselle Gabrielle Roy." Dans Société Royale du Canada, Section française, no 5, 1947-1948. p. 35-48. Discours de réception à la Société Royale.
- "Bonheur d'occasion aujourd'hui." Dans Le Bulletin des Agriculteurs, Vol. 44, no 1, janv. 1948. p. 6-7, 20-23. Même texte que le précédent.
- "Chez-nous" (Notes et pensées). Dans Le Devoir, 17 juil. 1948. p. 5.
- "Souvenirs du Manitoba." Dans Mémoires de la Société Royale du Canada, t. 48, 3e série, juin 1954, 1ère section. p. 1-6.
- "Comment j'ai reçu le Femina." Dans Le Devoir, 15 déc. 1956. p. 2 et 7. De ce qui s'est passé en 1947 depuis son arrivée en France jusqu'à l'attribution du prix.
- "Les Terres nouvelles de Jean-Paul Lemieux." Dans La Vie des Arts, no 29, hiver 1962-63. p. 39-43.

"Quelques réflexions sur la littérature canadienne d'expression française." Dans Le Quartier Latin, 27 fév. 1962. p. 7.

"Témoignage." Dans Le roman canadien-français. Archives des Lettres canadiennes, t. III. (Montréal: Fides, 1965), p. 302-306.

Gabrielle Roy a aussi fait paraître plusieurs extraits de ses livres dans des revues. Signalons en particulier:

"Wilhelm" (extrait de Rue Deschambault). Dans Châtelaine, juil. 1959.

"Grand-mère et la poupée" (La Route d'Altamont). Dans Châtelaine, Vol. 1, no 1, oct. 1960. p. 25, 44-46, 48-49.

5. Interviews

Duncan, D., "Triomphe de Gabrielle." Dans Maclean's Magazine, 15 avril 1947. p. 23, 51-54.

Jasmin, J., "Entrevue avec Gabrielle Roy." A l'émission télévisée Premier Plan, 30 janv. 1961. Radio-Canada, canal 2, Montréal.

Parizeau, A., "Gabrielle Roy, la grande romancière canadienne." Dans Châtelaine, Vol. 7, no 4, avril 1966. p. 44, 118-123, 137, 140. Texte des plus intéressants. Gabrielle Roy y parle surtout de la femme canadienne, du mariage, du couple, du bonheur.

Tasso, L., "Bonheur d'occasion est le témoignage d'une époque, d'un endroit et de moi-même." (Gabrielle Roy). Dans La Presse, 17 avril 1965. p. 9.

II. Généralités sur la littérature canadienne-française

Barbeau, V., La Face et l'envers - Essais critiques. (Montréal: Académie canadienne-française, 1966).

Bergeron, G., Le Canada français après deux siècles de patience. (Paris: Seuil, 1967).

Bessette, G., "French Canadian Society As Seen By Contemporary Novelists." Queen's Quarterly (1962), no 2, p. 177-197.

Une Littérature en ébullition. (Montréal: Editions du Jour, 1968).

- Bosco, M., L'Isolement dans le roman canadien-français. Thèse de doctorat, Faculté des Lettres, Université de Montréal, 1953.
- Brochu, A., "La nouvelle relation écrivain-critique." Parti Pris, janv. 1965. p. 52-62.
- Charbonneau, R., Connaissance du personnage. (Montréal: Ed. de l'Arbre, 1944).
- Cloutier, C., "L'homme dans le roman écrit par les femmes." Incidences, no 5, avril 1964. p. 9-12.
- Collet, P., L'Hiver dans le roman canadien-français. (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1965).
- Dumont, F. et Falardeau, J.-C., "Littérature et société canadiennes-françaises," deuxième colloque de la revue Recherches socio-graphiques. (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1964).
- Ethier-Blais, J., Signets II. (Montréal: Le Cercle du livre de France, 1967).
- Falardeau, J.-C., "Les milieux sociaux dans le roman canadien-français contemporain." Littérature et société canadiennes-françaises. (Québec: Presses de l'Université Laval, 1964), p. 124-144.
- _____ Notre société et son roman. (Montréal: HMH, 1967).
- _____ "L'évolution du héros dans le roman québécois." Dans Littérature canadienne-française. Conférences J.A. de Sève, 1-10. (Presses de l'Université de Montréal, 1969).
- Filiatrault, J., "Le bonheur dans le roman canadien-français." Liberté, 18, vol. 3, no 6, déc. 1961. p. 754.
- Gauthier, J., La Recherche d'un humanisme chez quelques romanciers canadiens contemporains. Thèse de maîtrise, University of British Columbia, 1960.
- Gay, P., "Le roman canadien-français de 1900 à nos jours." L'Enseignement secondaire, vol. 43, no 1, janv. 1964, p. 21-26.
- _____ "L'amour dans le roman canadien-français." L'Enseignement secondaire, vol. 44, no 5, nov.-déc. 1965. p. 233-248.
- Grandpré, P. de, Dix ans de vie littéraire au Canada-français. (Montréal: Beauchemin, 1966).

- Hayne, D.M., "Les grandes options de la littérature canadienne-française." Etudes françaises, 1ère année, no 1, fév. 1965. p. 68-89.
- Hughes, E. C., Rencontre de deux mondes - la crise d'industrialisation du Canada-français. Trad. de l'anglais par J.C. Falardeau. (Montréal: Ed. L. Parizeau, 1964).
- Le Grand, A., "Lettres québécoises: une parole enfin libérée." Maintenant, no 68-69, sept. 1967. p. 267-272.
- Marceau, C., L'Ecrivain canadien face à la réalité. (Montréal: Edition Nocturne, 1962).
- Marcotte, G., Une littérature qui se fait. (Montréal: HMH, 1966; nouv. éd. augm., 1968).
- Paradis, S., Femme fictive, Femme réelle. Le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français. (Québec: Garneau, 1966).
- Parizeau, A., "L'érotisme à la canadienne." Liberté, vol. 9, no 6, nov.-déc. 1967. p. 94-100.
- Rachel-Eveline, Sr., L'hiver dans le roman canadien. Thèse de M.A., Faculté des Lettres, Université de Montréal, 1962.
- Robidoux, R. et Renaud, A., Le Roman canadien-français du XXe siècle. (Ed. de l'Université d'Ottawa, 1966).
- Sainte-Marie-Eleuthère, Sr., La Mère dans le roman canadien-français. (Québec: Presses de l'Université Laval, 1964). Coll. Vie des Lettres canadiennes.
- Sirois, A., Montréal dans le roman canadien. (Montréal et Paris: Didier, 1968).
- Sylvestre, G., Conron, B., Klinck, C., "Gabrielle Roy." Ecrivains canadiens - Canadian Writers. (Montréal: HMH, 1964).
- Tougas, G., Histoire de la littérature canadienne-française, 2e éd. rev. et augm. (Paris: P.U.F., 1964).
- Tuchmaier, H.-S., "L'évolution du roman canadien-français." La Revue de l'Université Laval, vol. 14, no 3, nov. 1959. p. 235-247.
- Vachon, G.A., "L'espace politique et social dans le roman québécois." Recherches Sociographiques, vol. VII, no 3, sept.-déc. 1966. p. 268-273.
- Vanasse, A., "Vers une solitude désespérante (La notion d'étranger dans la littérature canadienne,V)" Action Nationale, vol. 55, no 7, mars 1966. p. 844-851.

Warwick, J., The Long Journey: Literary Themes of French Canada. (Toronto: University of Toronto Press, 1968).

Wyczynski, P., Poésie et symbole: perspectives du symbolisme - Emile Nelligan, Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert, le langage des arbres. (Montréal: Librairie Déom, 1965).

Ouvrages en collaboration, Le Roman canadien-français. Evolution, témoignages, bibliographie. Archives des Lettres canadiennes, t. III (Montréal: Fides, 1965).

_____ "Roman 1960-1965." Liberté 42, nov.-déc. 1965.

III. Etudes sur Gabrielle Roy et son oeuvre

Allard, J., "Le chemin qui mène à La Petite Poule d'eau." Cahiers de Sainte-Marie, no 1, mai 1966. p. 57-69.

Bertrand, M., "La Montagne secrète et l'esthétique de Gabrielle Roy. Mémoire en vue du D.E.S., Faculté des Lettres, Université de Montréal, 1965.

Bessette, G., "Bonheur d'occasion." Action Universitaire, t. 18, no 4, juil. 1952. p. 53-74.

_____ "La Route d'Altamont, clef de La Montagne secrète." Livres et Auteurs canadiens, 1966. p. 19-24.

_____ "Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy." Etudes Littéraires, vol. 2, no 2, 1969. p. 177-202.

Brochu, A., "Un aperçu sur l'oeuvre de Gabrielle Roy." Le Quartier Latin, 20, 22, 27 fév. 1962. p. 8, 4, 11.

_____ "Thèmes et structures de Bonheur d'occasion." Ecrits du Canada français, t. 22, Montréal 1966. p. 163-208.

Brown, A., "Gabrielle Roy and the Temporary Provincial." The Tamarack Review, no 1, automne 1956. p. 61-70.

Charland, R. et Samson, J.-N., Gabrielle Roy. (Montréal: Fides, 1967).

- Collin, W.E., "La Petite Poule d'eau." University of Toronto Quarterly, vol. 20, no 4, juil. 1951. p. 395-396.
- _____
"Rue Deschambault." University of Toronto Quarterly, vol. 25, no 3, avril 1956. p. 394-395.
- Desrochers, J.-P., La Famille dans l'oeuvre de Gabrielle Roy.
Thèse de M.A., Université Laval, Québec, 1965.
- Duhamel, R., "La destinée d'un anonyme." L'Action Universitaire, 20e année, no 4, juil. 1954. p. 50-52.
- Ethier-Blais, J., "La Montagne secrète de Gabrielle Roy." Le Devoir, 28 octobre 1961. p. 11.
- Gaulin, M.-L., Le Thème du bonheur dans l'oeuvre de Gabrielle Roy.
Thèse de M.A. Université de Montréal, Faculté des Lettres, 1961.
- _____
"Le monde romanesque de Roger Lemelin et de Gabrielle Roy." Le roman canadien-français, Archives des Lettres canadiennes, t. III (Montréal: Fides, 1965), p. 133-151.
- _____
"La Route d'Altamont." Incidences, no 10, août 1966. p. 27-38.
- Genuist, M., La Création romanesque chez Gabrielle Roy. (Montréal: Le Cercle du livre de France, 1966).
- Grosskurth, P., "Gabrielle Roy." Canadian Literature, automne 1969. p. 6-13.
- Hayne, D.M., "Gabrielle Roy." The Canadian Modern Language Review, vol. 21, no 1, oct. 1964. p. 20-26.
- Hornyansky, M., "Countries Of The Mind." Tamarack Review, no 27, printemps 1963. p. 80-89.
- Lapointe, J., "Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination." Cité libre, no 10, oct. 1954. p. 17-36.
- Lauzieres, A.-E., "Bonheur d'occasion, La Petite Poule d'eau, Alexandre Chenevert (Coups de sonde dans le roman canadien)." Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 26, no 3, juil.-sept. 1956. p. 312-313.
- Le Grand, A., "Gabrielle Roy ou l'être partagé." Etudes françaises, 1ère année, no 2, juin 1965. p. 39-65.

- Lemire, M., "Bonheur d'occasion ou le salut par la guerre." Recherches sociographiques, vol. 10, no 1, 1969. p. 23-35.
- Lombard, B., "La Petite Poule d'eau." Revue de l'Université Laval, vol. 5, no 5, janv. 1951. p. 467-471.
- _____, "La Route d'Altamont." Revue de l'Université Laval, vol. 21, no 2, oct. 1966. p. 196-198.
- Lougheed, W.C., "Introduction to The Cashier." (Toronto: McClelland and Stewart, 1963), New Canadian Library, no 40. p. vii-xiii.
- McPherson, H., "The Garden And The Cage." Canadian Literature, no 1, été 1959. p. 46-57.
- _____, "The Hidden Mountain." Canadian Literature, no 15, hiver 1963. p. 74-76.
- McPherson, H., Introduction to The Tin Flute. (Toronto: McClelland and Stewart, 1958), New Canadian Library, no 5. p. v-xi.
- Major, A., "La Route d'Altamont." Le Petit-Journal, 17 avril 1966. p. 42.
- Marcotte, G., "Rose-Anna retrouvée." Action Nationale, vol. 38, no 1, janv. 1951. p. 50-52.
- _____, "Vie et mort de quelqu'un." Le Devoir, 13 mars 1954. p. 6.
- _____, "Toute les routes vont par Altamont." La Presse, 16 avril 1966. Supp. "Arts et Lettres", p. 4.
- Menard, J., "La Montagne secrète." (Bilan littéraire de l'année 1961). Archives des Lettres canadiennes, t. II, (Montréal: Fides, 1963), p. 335-337.
- Murphy, J.J., "Alexandre Chenevert: Gabrielle Roy's Crucified Canadian." Queen's Quarterly, (1965), no 2. p. 334-346.
- O'Leary, D., "Le Roman canadien-français." (Montréal: Le Cercle du livre de France, 1954).
- Pallascio-Morin, E., "Gabrielle Roy sur la route d'Altamont." L'Action, 9 sept. 1966. p. 21.
- Pinsonneault, J.-P., "Alexandre Chenevert." Lectures, t. 10, avril 1954. p. 356-358.

- Robichaud, R., "Rue Deschambault." Nouvelle Revue Canadienne, vol. 3, no 4, mars-avril 1956, p. 226.
- Robidoux, R. et Renaud, A., "Bonheur d'occasion." Le Roman canadien-français du vingtième siècle. (Ottawa: Ed. de l'Université d'Ottawa, 1966), p. 75-91.
- Roy, J.-J., "Bonheur d'occasion." Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 16, no 2, avril-juin 1946. p. 220-221.
- Roy, P.-E., "Gabrielle Roy ou la difficulté de s'ajuster à la réalité." Lectures, nouvelle série, vol. 11, no 3, nov. 1964. p. 55-61.
- Sirois, A., "Le mythe du Nord." Revue de l'Université de Sherbrooke, vol. 4, no 1, oct. 1963. p. 29-36.
- Soumande, F., "La Montagne secrète." Revue de l'Université Laval, vol. XVI, no 5, janv. 1962. p. 449-451.
- Sylvestre, G., "Réflexions sur notre roman." Culture, t. 12, 1951. p. 227-246.
- _____ "La Petite Poule d'eau. (Où en est notre littérature?)." Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 21, no 4, oct. déc. 1951. p. 445.
- _____ "Alexandre Chenevert." Nouvelle Revue Canadienne, vol. 3, no 3, avril-mai 1954. p. 155-156.
- Thério, A., "Le portrait du père dans Rue Deschambault de Gabrielle Roy." Livres et auteurs québécois (1969), p. 237-243.
- Tougas, G., "Rue Deschambault." The French Review, vol. 30, no 1, oct. 1956. p. 92-93.
- _____ "La Montagne secrète." Livres et auteurs canadiens, (1961), p. 11-12.
- Vachon, G.A., "Chrétien ou Montréalais." Maintenant, no 38, fév. 1965. p. 71-72.
- _____ "Gabrielle Roy: de Saint-Henri à la rue Sainte Catherine." La Presse, 3 avril 1965. Supp. "Arts et Lettres."

IV. Ouvrages critiques fondamentaux

- Albérès, R.-M., Les Hommes traqués. (Paris: La Nouvelle Edition, 1953).
 _____ Histoire du roman moderne. (Paris: Albin Michel, 1962).
 _____ Métamorphoses du roman. (Paris: Albin Michel, 1966).
 _____ Le Roman d'aujourd'hui. 1960-1970. (Paris: Albin Michel, 1970).
- Axthelm, P.M., The Modern Confessional Novel. (New Haven and London: Yale University Press, 1967).
- Barrère, J.-B., La Cure d'amaigrissement du roman. (Paris: Albin Michel, 1964).
- Barrett, W., Irrational Man. (London: Mercury Books, 1964).
- Barrière, P., La Vie intellectuelle en France du XVIIe siècle à l'époque contemporaine. (Paris: Albin Michel, 1961).
- Bataille, G., L'expérience intérieure. (Paris: Gallimard, 1954).
- Baumgart, R., Aussichten des Romans oder hat Literatur Zukunft. (Neuwied-Berlin, 1968).
- Bloch-Michel, J., Le Présent de l'indicatif. (Paris: Gallimard, 1963).
- Braibant, C., = Le Métier d'écrivain. (Paris: Corrêa, 1951).
- Brée, G. and others, Literature and Society. (University of Nebraska Press, 1964).
- Caillois, R., Puissances du roman. (Paris: Gallimard, 1942).
 _____ Le Mythe et l'homme. (Paris: Gallimard, 1938).
 _____ L'Homme et le sacré. (Paris: Gallimard, 1950).
- Cattaui, G., "Esthétiques et Poétiques contemporaines." Critique, fév. 1959.
- Charney, H., "Le héros anonyme: de Monsieur Teste aux Mandarins." The Romanic Review, déc. 1959.
- Cormeau, N., Physiologie du roman. (Bruxelles: La Renaissance du livre, 1947).

- Curtius, E.R., Französischer Geist im 20. Jahrhundert. (Bern : Francke, 1952).
- Daiches, D., The Novel and the Modern World. (University of Chicago Press, 1939).
- Duhamel, G., Essai sur le roman. (Paris: Lesage, 1925).
- Edel, L., The Modern Psychological Novel. (New York: Grosset & Dunlap, 1964).
- Eliade, M., Aspects du mythe. (Paris: Gallimard, 1963).
- Frohock, W.M., Style and Temper - Studies in French Fiction, 1925 - 1960. (Harvard University Press, 1967).
- Girard, R., Mensonge romantique et vérité romanesque. (Paris: Grasset, 1961).
- Haedens, K., Paradoxe sur le roman. (Marseille: Sagittaire, 1941).
- Hartt, J.N., The Lost Image of Man. (Louisiana State University Press, 1963).
- Kayser, W., Entstehung und Krise des modernen Romans. (Stuttgart, 1963).
- Lesser, S.O., Fiction and the Unconscious. (Boston: Beacon Press, 1957).
- Lewis, R.W.B., The Picaresque Saint. (Philadelphia and New York: Lippincott, 1956).
- Magny, C.-E., Les Sandales d'Empédocle. (Neuchâtel: La Baconnière, 1945).
- _____ L'Age du roman américain. (Paris: Seuil, 1948).
- Picon, G., L'écrivain et son ombre. (Paris: Gallimard, 1953).
- Rousset, J.-P., Forme et signification. (Paris: José Corti, 1963).
- Sartre, J.-P., Les mots. (Paris: Gallimard, 1964).

V. Divers

- Bachelard, G., L'Eau et les rêves; essai sur l'imagination de la matière. (Paris: José Corti, 1956).

- Bachelard, G., La Psychanalyse du feu. (Paris: Gallimard, 1958).
- _____ La Terre et les rêveries de la volonté. (Paris: José Corti, 1958).
- _____ L'Air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement. (Paris: José Corti, 1959).
- _____ La Poétique de la rêverie. (Paris: P.U.F., 1960).
- Bergson, H., Essai sur les données immédiates de la conscience. (Paris: F. Alcan, Editeur, 1938).
- Bloch-Michel, J., Le Présent de l'indicatif. (Paris: Gallimard, 1963).
- Bourget, P., Le Disciple. (Paris: Lemerre, 1893).
- Chardon, P., Expliquez-moi... Marcel Proust. (Paris: Foucher, 1948).
- Duhamel, G., La Vie et les aventures de Salavin. (Paris: Mercure de France, 5 vol., 1920-1932).
- _____ Scènes de la vie future. (Paris: Mercure de France, 1930).
- _____ Deux patrons, suivi de Vie et mort d'un héros de roman. (Paris: Hartmann, 1937).
- _____ La Chronique des Pasquier. (Paris: Mercure de France, 10 vol., 1933-1944).
- Eliot, T.S., "Reflections on Contemporary Poetry." The Egoist, July 1919.
- Gérin-Lajoie, A., Jean Rivard, Scènes de la vie réelle. (Montréal: J.-B. Rolland et Fils, 1877).
- Gide, A., L'Immoraliste. Bibliothèque de la Pléiade. (Paris: Gallimard, 1958).
- Goethe Faust I. Editions Montaigne. (Paris: Aubier, 1932).
- Hémon, L., Maria Chapdelaine. (Montréal: Fides, 1959).
- Hoffman, J., L'humanisme de Malraux. (Paris: Klincksieck, 1963).
- James, W., Précis de psychologie. (Paris: Marcel et Cie, Editeurs, 1915). Traduit de l'anglais par E. Baudin et G. Bertier).
- Jung, C. G., Von den Wurzeln des Bewusstseins. (Zurich, 1954).

- Koch, K., Der Baumtest, des Baumweichenversuch als psychodiagnostisches Hilfsmittel. (Bern, 1957)
- Laurette, P., Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry. (Paris: Klincksieck, 1967).
- Malraux, A., Les Voix du silence. (Paris: Gallimard, 1951).
- Mansuy, M., Gaston Bachelard et les éléments. (Paris: José Corti, 1967).
- Matthews, H., The Hard Journey: The Myth of Man's Rebirth. (London: Chatts & Windus, 1968).
- Novalis Heinrich von Ofterdingen. Editions Montaigne (Paris: Aubier) réimpression non datée.
- Onimus, J., "Poétique de l'arbre." Revue des Sciences humaines, fasc. 101, janv.-mars, 1961.
- Praz, M., The Neurotic in Literature. Occasional paper no 9. Melbourne University Press, 1965.
- Proust, M., A la Recherche du temps perdu. Bibliothèque de la Pléiade. (Paris: Gallimard, 1954).
- Ricoeur, P., "Le symbole donne à penser." Revue Esprit, juil.-août 1959. p. 60-76.
- Sylvestre, G., Anthologie de la poésie canadienne-française. (Montréal: Beauchemin, 1963).
- Tison-Braun, M., La Crise de l'humanisme: le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne. T. I, 1890-1914, T. II, 1914-1939. (Paris: Nizet, 1958).
- Valéry, P., Cahiers. (Paris: C.N.R.S., 1957).
- _____ "Dialogue de l'arbre." Oeuvres, Bibliothèque de la Pléiade, (Paris: Gallimard, 1960).
- Woolf, V., L'Art du roman. (Paris: Seuil, 1963).

ANNEXES

A N N E X E I

Je vois trois statues de ma mère. Et le mot de statue n'est pas, je le dis, présomptueux, pour ce que signifiait au monde cette personne humiliée.

La mère de ma petite enfance est, tout entière, assentiment, extase, don et pardon. Parfait don de soi et total pardon de toute offense. Elle est jeune encore, mais courbée vers des travaux sans fin, des douleurs acceptées dans l'enthousiasme et savourées comme les nourritures de l'âme.

S'élève ensuite une figure plus austère. Non pas moins pure, non pas moins tendre, mais roidiée contre le vent. C'est le visage de l'été. Toute la ramure est pesante de fruit. Elle va fléchir, craquer peut-être. Quel effort de chaque fibre pour ne pas laisser périr l'épuisant, le vivant fardeau!

Et c'est plus tard, bien plus tard, que surgit la troisième personne. Elle n'est pas, comme on le pourrait croire, usée par les défaites, ruinée dans sa substance et dans sa foi, mais, au contraire, confirmée dans la majesté des vieilles régences, dans la victoire obstinée des traditions, des mensonges réconfortants, des fables purificatrices.

Que l'éternité choisisse la première ou la dernière de ces images! Pour l'autre, la souffrante, si je la fais revivre ici, c'est peut-être dans l'espoir de la bercer, de l'endormir, de l'ensevelir enfin dans le consolant sommeil.

Construire un pont, discerner une loi de la nature, composer un livre, ordonner une symphonie, voilà de grands et difficileux travaux. Faire une famille la réchauffer sans cesse, l'étreindre jusqu'aux suprêmes démembrements, c'est une oeuvre d'art aussi, la plus fuyante, la plus décevante de toutes. Combien de fois ai-je découvert, dans un visage de femme, cette pensée opiniâtre, cette pensée presque toujours muette et qui travaille à tatons, et qui souvent, demeure ignorante d'elle-même?¹

¹ Georges Duhamel, Le Jardin des bêtes sauvages, p. 138-139.

A N N E X E I I

Vers le bout de la rue du Château, s'élevait salubre, austère, l'encens des trains et des machines. La rue, en ce temps lointain, était interrompue par un passage à niveau. Les charroyeurs et les cochers s'arrêtaient en jurant devant les barrières que la manoeuvre des convois tenait longuement fermées. Plus heureux, les piétons pouvaient, pour gagner la rue du Cotentin et les spacieux déserts du boulevard de Vaugirard, emprunter une passerelle gracile qui sautait d'un bond de chèvre pardessus les voies ferrées.

J'aimais de m'arrêter au milieu de la passerelle. On apercevait, d'un côté, l'espèce de canal fumeux qui fuyait vers des campagnes, des villes, des provinces en vacance. De l'autre côté, le regard atteignait tout de suite les nefs embrumées de la gare, trous d'ombre, terriers à wagons. A droite, à gauche, on découvrait les ateliers, les butoirs, les cabines des aiguilleurs, les rotondes comparables, selon le moment et le jour, tantôt à des temples charbonneux où des ouvriers adoraient les locomotives divines, tantôt à des écuries dont on tirait, d'heure en heure, un cheval d'acier, luisant, piaffant, prêt à la course.

Parfois, comme nous rêvions là, le monde tremblait, tout à coup. Un long train, serpent fabuleux, nous filait entre les jambes. Sa fumée noire, un instant, nous isolait, comme les dieux de l'orage, dans de sulfureuses ténèbres.¹

Il s'arrêta au centre de la place Saint-Henri, une vaste zone sillonnée du chemin de fer et de deux voies de tramways, carrefour planté de poteaux noirs et blancs et de barrières de sûreté, clairière de bitume et de neige salie, ouverte entre les clochers, les dômes, à l'assaut des locomotives hurlantes, aux vollées de bourdons, aux timbres éraillés des trams et à la circulation incessante de la rue Notre-Dame et de la rue Saint-Jacques.

La sonnerie du chemin de fer éclata. Grêle, énervante et soutenue, elle cribla l'air autour de la cabine de l'aiguilleur. Jean crut entendre au loin, dans la neige sifflante, un roulement de tambour. Il y avait maintenant, ajoutée à toute l'angoisse et aux ténèbres du faubourg, presque tous les soirs, la rumeur de pas cloutés et de tambours que l'on entendait parfois rue Notre-Dame et parfois même des hauteurs de Westmount, du côté des casernes, quand le vent soufflait de la montagne.

Puis tous ces bruits furent noyés.

Un long tremblement gagna le faubourg.

A la rue Atwater, à la rue Rose-de-Lima, à la rue du Couvent et maintenant place Saint-Henri, les barrières des passages à niveau tombaient. Ici, au carrefour des deux artères principales, leurs huit bras de noir et de blanc, leurs huit bras de bois où luisaient des fanaux rouges se rejoignaient et arrêtaient la circulation.

A ces quatre intersections rapprochées la foule, matin et soir, piétinait et des rangs pressés d'automobiles y ronronnaient à l'étouffée. Souvent alors des coups de klaxons furieux animaient l'air comme si Saint-Henri eût brusquement exprimé son exaspération contre ces trains hurleurs qui, d'heure en heure, le découpent violemment en deux parties.²

¹Georges Duhamel, Le Notaire du Havre, p. 94-95.

²Bonheur d'occasion, p. 31-32.

A N N E X E I I I

Pouvait-il se douter de l'émoi qui la soulevant, Azarius, cet homme extraordinaire! Encore une fois, n'avait-il pas trouvé le chemin où ses désirs refoulés se cachaient, comme effrayés d'eux-mêmes. "Les sucres!..." Ces deux mots avaient à peine frappé son oreille qu'elle était partie rêvant sur la route dissimulée de ses songeries. Ainsi, c'était donc une joie qu'elle avait pressentie à l'arrivée d'Azarius et qui l'avait bouleversée presque autant qu'un malheur, tant elle en avait perdu l'habitude; une joie venait à elle, lui coupait le souffle. Voyons, elle devait être plus raisonnable, ne pas s'abandonner ainsi. Et pourtant, elle se voyait déjà là-bas, dans les lieux de son enfance; elle avançait à travers l'érablière, dans la neige molle, vers la cabane à sucre et, oh, miraculeusement! elle avançait à longues foulées, avec sa démarche de jeune fille svelte, allant, cassant des branches au passage... Elle aurait pu dire. "Ce vieil arbre a donné du sirop pendant six ans, celui-là beaucoup moins, et tel autre n'a coulé que quelques jours à chaque printemps." Mais ce qu'elle n'aurait pas su dire, c'était encore là ce qui l'éprouvait le plus: les bois montrant de grandes taches ensoleillées où la neige disparue mettait à nue la terre rouille et les feuilles pourries de l'automne; les troncs humides où les gouttes scintillaient comme des perles du matin; la grande avenue qui se creusait, aérée, vaste, percée à jour entre les sommets dégarnis.

Elle ne cessait de voir surgir, se recomposer, s'animer, s'en chaîner les délices de son enfance. Au pied des plus grands arbres, l'ombre et la neige se tassaient encore, mais le soleil, plus haut chaque jour, perçait plus avant entre les érables où des silhouettes affairées vivement couraient; son oncle Alfred activait les chevaux, charroyant du bois coupé pour entretenir le grand feu de la cabane; les enfants en tuniques rouges, jaunes, vertes, sautaient comme des lapins; et le chien Pato les suivait à travers la clairière et dans les sous-bois avec des jappements que les côteaux se renvoyaient. C'était gai, clair, joyeux; et son coeur battait d'aise. Elle voyait les seaux d'étain qui brillaient au pied des érables; elle entendait le son mat de ceux que l'on transportait à bras, débordant de sève, et que parfois l'on heurtait; elle entendait encore un mince murmure, moins qu'un ruissellement, plus doux que le bruit d'une lente pluie de printemps sur les feuilles jeunes et lisses: les érables saignant à plaies ouvertes, c'était le son de mille gouttes jointes une à une qui tombaient. Rose-Anna percevait encore le pétilllement du grand feu de la cabane; elle voyait la sève blonde dans les bassins,

qui, en gros bouillons, se levait et soudain comme des bulles d'air crevait; le goût du sirop était sur ses lèvres, la senteur sucrée dans ses narines; et toute la rumeur de la forêt dans son souvenir. Puis la vision changeait. Elle se trouvait dans la maison des vieux, auprès de ses belles-soeurs, de ses frères, et entourée de leurs enfants qu'elle ne connaissait pas tous, les naissances se multipliant très vite chez eux. Elle parlait avec sa vieille mère qui, dans un coin de la cuisine, se berçait. Jamais démonstrative ni fort aimable, la vieille madame Laplante réservait cependant un accueil chaleureux à sa fille qu'elle n'avait point vue depuis bien des années. La vieille prononçait quelques paroles encourageantes; la pièce les enveloppait toutes deux dans un moment de confidences. Toute la maison gardait de l'érablière comme un lointain murmure. Sur la table reposait un grand baquet de neige; on y jetait du sirop qui durcissait aussitôt et devenait une belle tire odorante et couleur de miel. Rose-Anna frémit. Elle voyait ses enfants se régaler de trempettes et de toques, douceurs toutes nouvelles pour eux. Elle revint d'un long, d'un magnifique voyage, et, ses yeux tombant sur le travail de couture qu'elle tenait à la main, un soupir lui échappa.¹

¹Bonheur d'occasion, p. 151-152.