

CANADIAN-THESES ON MICROFICHE

THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

UNIVERSITÉ D'OTTAWA

LES DEUX PÔLES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE
CHEZ GABRIELLE ROY

PAR

VINCENT LAWRENCE SCHONBERGER

DÉPARTEMENT DE LETTRES FRANÇAISES
FACULTÉ DES ARTS

THÈSE PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
EN VUE DE L'OBTENTION DU
PHILOSOPHIAE DOCTOR (LETTRES FRANÇAISES)

AOÛT 1984



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciement

Nous remercions sincèrement les personnes qui nous ont aidé à entreprendre ce travail pour le mener à terme, tout particulièrement M. Réjean Robidoux, directeur du département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Nous tenons à lui exprimer notre gratitude pour la très grande qualité et la rigueur de ses conseils et de ses remarques. Sa lecture très attentive et éclairée des différents états du manuscrit nous a permis d'explicitier plusieurs points obscurs et de compléter de nombreux développements. C'est dire que sans lui, cette thèse n'aurait pas sa forme présente.

TABLE DES MATIÈRES

	<u>Page</u>
Préambule	iv
INTRODUCTION	1
<u>PREMIÈRE PARTIE:</u>	
Chapitre I - Bonheur d'occasion	17
Chapitre II - Alexandre Chenevert	60
Chapitre III - La Montagne secrète	103
Chapitre IV - La Rivière sans repos	146
<u>DEUXIÈME PARTIE:</u>	
Chapitre V - La Petite Poule d'Eau	179
<u>TROISIÈME PARTIE:</u>	
Chapitre VI - Rue Deschambault	219
Chapitre VII - La Route d'Altamont	245
Chapitre VIII - Cet été qui chantait	270
Chapitre IX - Ces enfants de ma vie	303
Chapitre X - Un jardin au bout du monde et autres nouvelles	343
CONCLÚSION	387
BIBLIOGRAPHIE	416

LES DEUX PÔLES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE
CHEZ GABRIELLE ROY

Vincent Lawrence Schonberger

(Lettres françaises)

Ce travail repose sur le postulat que: la littérature se différencie du langage ordinaire par certains rapports spécifiques. Entre autres, par un rapport d'indétermination, de polyvalence, de dénégation et d'interrogation. Alors que dans le langage instrumental, le sens est fixé d'avance, dans la communication littéraire, le contenu communiqué n'est pas préalable à l'acte de communication. Forme et contenu ne s'élaborent conjointement, que dans l'actualisation de la forme. L'acte d'écrire, au lieu d'abolir les rapports entre le signe et le sens, rend cette relation symbolisante problématique. La littérature, qui est avant tout un travail sur le langage, prend naissance dans une zone ambiguë et problématique où le discours se referme sur lui-même.

Gabrielle Roy, l'auteur que nous analysons dans ce travail, utilise le langage à "sa" manière. Elle fabrique avec le langage déjà déterminé une réalité fictive individuelle. Entre la forme et le sens, elle établit un décalage, un espace dans lequel elle opère une mutation entre le sens nommé et le sens suggéré. Gabrielle Roy adopte deux positions vis-à-vis du

langage. Comme Christine, narratrice de La Route d'Altamont, la romancière considère les mots "comme des ponts fragiles pour l'exploration ... et, il est vrai, parfois aussi, pour la communication." Par cette technique antagoniste, la romancière prévient l'identification directe du lecteur avec la réalité et elle instaure une distance entre celui-ci et le monde foncièrement tragique de l'isolement et de l'incômmunicabilité. Elle crée un écart dans lequel la réalité ordinaire peut être réfléchie pour ce qu'elle est, fausse, mutilée, incomplète, intolérable.

Chez Gabrielle Roy, la vocation artistique se caractérise par un sentiment d'être à l'écart, par un "appel insistant de l'étranger", par le "commandement de partir". Ce désir d'errer est beaucoup plus qu'un désir de simple déplacement géographique. Ce dépaysement continu constitue une auto-recherche, une auto-découverte, la découverte de l'autre. C'est en quelque sorte un rêve d'altérité, une recherche éternelle d'une identité multiple et virtuelle. L'on pourrait certes en rester au niveau du contenu de ce "voyage" intérieur incessant, mais cela ne rendrait compte que d'une partie de la vérité de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Cet éloignement se manifeste également au niveau de la forme, au niveau du discours narratif. Gabrielle Roy médiatise ses expériences par la création d'un narrateur intermédiaire. La création de cet alter ego lui permet de se distancier par rapport au monde "réel" et de

créer, à partir de ce monde, un nouvel espace ambivalent et mobile, celui de son oeuvre. Se distanciant de la réalité quotidienne, elle tend à s'objectiver, à se déposséder en tant que sujet parlant, à susciter dans le langage des échos multivalents, et des faisceaux à résonances polyvalentes. L'oeuvre magistrale de la grande romancière recèle dans sa visée une intentionnalité double: il y a d'abord une intentionnalité première, littérale, celle de l'anecdote qui, comme toute intentionnalité signifiante, suppose le triomphe du signe conventionnel. Sur cette intentionnalité première, "réaliste", s'édifie une intentionnalité seconde, celle de la recherche et de la révélation de la vérité, à travers le langage. Cette seconde intentionnalité se situe au niveau du "vouloir dire" et fait qu'autre chose se dit dans et par ce qui est dit en première instance.

Si la grande romancière veut nous communiquer ses expériences québécoises et manitobaines, c'est à travers les jeux conjugués de sa mémoire et de son imagination. À l'opposé des textes clos et unidimensionnels de ses reportages journalistiques de sa première période d'apprentissage et de tâtonnement (1939-1945), dont Bonheur d'occasion porte manifestement les traces, les réalisations plus convaincantes et plus significatives de Gabrielle Roy se caractérisent d'une ouverture toujours croissante, d'une épaisseur de significations polyvalentes. Visant à faire ressortir l'écart qui existe entre les mots et les

choses, le discours littéraire de la romancière s'oppose, par son opacité, à tout discours officiel prétendant à un savoir absolu. Il devient un acte de contestation de toute idéologie fermée, de tout discours réducteur; écrans d'abstraction derrière lesquels l'homo politicus cache ses raisonnements les plus illogiques et absurdes. Il se fixe comme objectif l'exploration du sens, le dévoilement de la réalité quotidienne, dérobée sous l'agencement automatique des signes prédéterminés et sclérosés.

L'oeuvre romanesque de Gabrielle Roy se veut un travail sur le langage. Prolongement du langage ordinaire, le langage dissonant et dysfonctionnant de l'oeuvre royienne se caractérise par un espace dialectique ouvert aux interprétations toujours en suspens. Transgressant la linéarité et la monosémie du langage quotidien, l'oeuvre de Gabrielle Roy offre au lecteur une plus grande disponibilité à l'égard de ses signes et, par conséquent, à l'égard du sens de l'existence.

Gabrielle Roy, adopte deux attitudes divergeantes vis-à-vis de la réalité et de son écriture. Elle envisage le monde de deux perspectives antithétiques: une perspective externe et une perspective interne. Ces deux manières opposées de voir donnent naissance respectivement à deux perspectives narratives principales, à deux manières différentes de raconter.

Se fondant sur la classification de la "voix" narrative proposée par Gérard Genette (Figure III), on peut distinguer dans l'oeuvre de Gabrielle Roy deux types narratifs de base:

- a) la narration hétérodiégétique à la troisième personne,
et
- b) la narration homodiégétique à la première personne.

Les romans réalistes de Gabrielle Roy appartiennent au premier type narratif, les recueils de nouvelles au second type. Quant à La Petite Poule d'Eau, oeuvre intra-hétérodiégétique, elle se situe à mi-chemin entre ces deux types narratifs. "Les deux pôles" du titre se réfèrent, métaphoriquement, à ces deux types narratifs de base, à ces deux manières antithétiques utilisées par Gabrielle Roy pour se raconter.

Ce travail cherche donc à montrer comment s'élabore la littérarité de cette oeuvre bi-polaire, lieu polyvalent de contrastes et d'antithèses. Nous espérons examiner de nouvelles facettes de l'oeuvre magistrale de la "grande romancière" et approfondir la manière "d'être en littérature" de Gabrielle Roy.

INTRODUCTION

A. Pertinence et précision du sujet

Les études critiques sur l'oeuvre monumentale de Gabrielle Roy dépassent le millier. On pourrait a priori se demander s'il est justifiable d'ajouter un élément à la liste impressionnante de ces travaux. En examinant de près cette bibliographie considérable¹, nous avons pu constater que dans cette masse énorme d'écrits, l'aspect formel de la structure narrative de l'oeuvre royienne reste très peu étudié. Si nous abordons ce domaine, c'est que, bien qu'offrant un vaste sujet d'analyse, cet aspect n'a pas encore fait l'objet d'une étude systématique d'ensemble.

En effet, la plupart des écrits sur l'oeuvre de la romancière se sont limitées à la thématique. Se penchant essentiellement sur les rapports de l'écrivain à la société, la critique a été emportée par les tentations de l'interprétation autobiographique. La plupart des études considèrent Gabrielle Roy comme chroniqueur mémorialiste, critique perspicace de son époque, rêveuse solitaire à la recherche du paradis à jamais perdu de l'enfance, humaniste solidaire et promotrice infatigable de la fraternité universelle. Même si l'on tient compte dans les études d'ensemble: La création romanesque chez Gabrielle Roy de Monique Genuist (Montréal, Cercle du livre de France, 1966), Marc Gagné, Visages de Gabrielle Roy (Montréal, Beauchemin, 1973), de François Ricard Gabrielle Roy (Montréal, Fides, 1975), il

n'existe pas d'analyse approfondie qui porte sur la structure narrative de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Le rôle et la signification des techniques narratives dans l'oeuvre intégrale de la grande romancière, n'ont pas encore été étudiés alors que ceux-ci en constituent l'un des aspects les plus importants. Quelques travaux dépassent le niveau du compte rendu ou la mention plus ou moins incidente et sommaire de l'importance des techniques romanesques utilisées par Gabrielle Roy.²

C'est cette lacune que notre étude tentera de combler en partie. En examinant de façon détaillée les techniques d'auto-représentation de l'auteur, c'est-à-dire les manières de se dire, nous étudierons Gabrielle Roy écrivain. Nous nous proposons de l'étudier dans ce qui est l'essence de son art, c'est-à-dire la structure narrative de son oeuvre qui est, pour le sujet créateur, un moyen d'auto-recherche et d'auto-révélation, une manière d'être en littérature. Nous chercherons donc à isoler et à déterminer les structures narratives, à les caractériser tout en définissant leurs fonctions.

Deux aspects seront à distinguer: celui du point de vue que nous définirons avec Todorov comme "la façon dont les événements sont perçus par le narrateur et en conséquence par le lecteur"³ et celui de la technique choisie par l'auteur pour le traduire. En scrutant l'énonciation, nous examinerons le surgissement du sujet parlant dans l'énoncé aussi bien que son

attitude à l'égard de son énoncé et la relation que le locuteur entretient par le texte avec son interlocuteur. Comme le souligne Jean Dubois, l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé peut varier entre deux pôles: "une adhésion totale: cela signifie que le sujet parlant assume totalement son énoncé, qu'il y a donc une relative identification entre le "je" sujet de l'énoncé et le "je" sujet de l'énonciation, ou un détachement maximum: c'est l'instant où le sujet considère son énoncé comme partie d'un monde distinct de lui-même."⁴ Ces deux attitudes vis-à-vis de l'énoncé sont démarquées par l'opposition des pronoms personnels (il/je). Cette opposition correspond à la diversité des points de vue des romans avec non-représentation du narrateur et au point de vue unique des nouvelles autobiographiques à narratrice représentée. En rapprochant le problème de la technique narrative (il/je) de celui de l'opposition histoire/discours, l'on pourrait supposer la prédominance de l'histoire dans les récits du "il" et la prédominance du discours dans les récits du "je". L'on pourrait se demander si l'emploi du "je", c'est-à-dire l'intégration du narrateur, représente indéniablement un trait du discours. Gabrielle Roy préfère-t-elle se cacher derrière le récit ou parle-t-elle en son propre nom? Son oeuvre est-elle essentiellement objective, c'est-à-dire neutre, impersonnelle, est-elle fortement marquée par la sensibilité et par le tempérament de l'auteur? Pour répondre à ces questions, rappelons-nous qu'une oeuvre littéraire est toujours subjective, que l'objectivité des romans à la troisième personne, c'est-à-dire la

place restreinte tenue dans le récit par l'auteur, n'est qu'un effort pour faire abstraction de son tempérament personnel.

Se fondant sur l'opposition entre la fonction du narrateur, qui prend en charge l'acte narratif du récit, et la fonction de l'acteur, qui participe au contenu narratif du récit, c'est-à-dire à son histoire, l'on peut distinguer dans l'oeuvre de Gabrielle Roy deux types narratifs principaux: la narration hétérodiégétique à la troisième personne et la narration homodiégétique à la première personne.⁴ Ce choix n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives. Cette dichotomie fonctionnelle est basée sur l'opposition entre la fonction romanesque (narrative) du narrateur qui prend en charge l'acte narratif et la fonction représentative de l'acteur qui, en tant que dramatis persona, participe à l'histoire. Elle est de prime importance, car c'est de cette différence que dépend le centre d'orientation du lecteur, c'est-à-dire la façon dont les événements sont perçus par lui.

B. Quelques remarques de pertinence théorique et méthodologique

L'on ne peut pas entreprendre l'analyse des structures narratives d'un auteur sans tenir compte des recherches théoriques sur les genres narratifs, c'est-à-dire sur les manières de dire en littérature. Une démarche dogmatique est à éviter, car les théoriciens sont loin d'être unanimes sur la

terminologie et le partage des fonctions et des techniques qui gouvernent la narration.⁵

Des critiques anglo-saxons, à la suite de Henri James et de ses disciples⁶, des critiques français et européens à la suite des formalistes russes et tchèques qui opposaient déjà la fable - "ce qui s'est effectivement passé" - et le sujet - "la façon dont le lecteur en a pris connaissance"⁷, ou se situant dans les perspectives ouvertes par la linguistique saussurienne (Benveniste particulièrement) tentent depuis une vingtaine d'années de donner à la critique du genre romanesque l'allure d'une théorie scientifique. Ou mieux, d'élaborer une science de la littérature, comme dirait Jakobson.

Après une analyse systématique des notions théoriques depuis Aristote, notamment des théories de Stanzel, de Friedman, de Warren et Brooks et de Booth, aussi bien que des catégories linguistiques de Saussure, Gérard Genette propose pour l'étude du point de vue une typologie à trois termes.

Il distingue le récit à focalisation zéro où le narrateur "en dit plus que n'en sait aucun des personnages", le récit à focalisation interne où le narrateur "ne dit que ce que sait tel personnage" à partir duquel le récit est raconté ou focalisé et le récit à focalisation externe où le narrateur "en dit moins que n'en sait le personnage"⁸, l'intérêt du récit étant concentré sur ce dernier mais qu'on ne voit que "du dehors"⁹.

dit moins que n'en sait le personnage⁸, l'intérêt du récit étant concentré sur ce dernier mais qu'on ne voit que "du dehors"⁹.

À la suite de W.C. Booth, Gérard Genette reprend la question du point de vue sous le terme un peu plus abstrait de "focalisation". Il sépare les deux aspects (perspective narrative et instance narrative) du problème et appelle "voix" la catégorie dans laquelle il classe les incidences à l'instance de la narration, et "mode" la catégorie où il traite du point de vue.

"Toutefois, souligne-t-il, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffre à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici "mode" et "voix", c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question toute autre: qui est le narrateur? ou, pour parler, plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle?"¹⁰

La typologie narrative de Genette semble suggérer que les deux catégories du discours narratif: le "mode" et la "voix" sont essentiellement indépendantes l'une de l'autre et que les modulations du "point de vue" ne doivent rien à celles de la "voix"¹¹.

Harald Weinreich dans Tempus (1964)¹² aboutit à une dichotomie similaire: celle du temps de la démonstration et celle du temps de la narration. Le critique allemand oppose deux

attitudes antithétiques du narrateur vis-à-vis de la narration qui tantôt s'engage personnellement dans ses paroles (démonstration) - ce qui implique l'envie de convaincre son interlocuteur, ce qui rappelle la définition du discours donnée par Benveniste, - tantôt établit une distance entre son récit et lui-même: il s'agit alors de la narration.

Benveniste, à son tour, critique la tentative d'interpréter une "histoire" en tant que message à l'intérieur du cadre de la théorie communicationnelle de la performance linguistique. À l'intérieur de tout message linguistique, il distingue "deux plans d'énonciation différents": "celui de l'histoire et celui du discours". "L'énonciation classique, dit Benveniste, caractérise le récit des événements passés." Il définit "le récit historique comme mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique" telle: je, tu, ici, maintenant, etc.: "À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire". En revanche, en ce qui concerne le discours, "dans sa plus large extension", Benveniste entend "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière."¹³

D'après cette définition antithétique, qui caractérise l'histoire en termes "négatifs", l'histoire est le mode de

l'énonciation qui exclut la "forme linguistique autobiographique", tandis que "le discours emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien "je/tu" que "il" et "tous les temps (...) sauf un, l'aoriste, banni aujourd'hui de ce plan d'énonciation alors qu'il est la forme typique de l'histoire"¹⁴. Ainsi, le contraste proposé par Benveniste entre histoire et discours se réduit à une opposition du particulier au général. Comme le souligne G. Genette: "(...) le discours n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode naturel du langage, le plus large et le plus universel, accueillant par définition à toutes les formes; le récit (terme employé par Genette et qui correspond grosso modo à l'histoire de Benveniste) au contraire, est un mode particulier, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives."¹⁵

Donc, on ne peut pas soutenir sans réserve la théorie communicationnelle de la narration. La narration est d'une autre catégorie que le discours et ne lui est pas subordonnée. Dans le discours, souligne K. Hamburger, on parle de la réalité (Wirklichkeit), c'est-à-dire de l'"objet" du discours, en relation avec le "sujet" (le donateur), tandis que la narration est une fonction par laquelle se crée ce qui est narré. Le récit de fiction est d'une autre nature et d'une autre structure catégorielles que l'énoncé"¹⁶.

On voit bien que ces deux termes renvoient à deux points de vue différents sur le discours littéraire. Histoire et

discours ne renvoient pas simplement aux deux catégories de la langue, mais au double aspect de tout texte narratif. Toute oeuvre serait le résultat d'un équilibre entre histoire et discours. Cependant, comme Gérard Genette l'a bien montré, "cet équilibre est en train de disparaître et l'écriture "moderne" a tendance à résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire"¹⁷. Le récit "pur" (histoire pure) n'existe plus et on voit alors apparaître une conception du texte comme lieu de conflit d'une tension entre deux forces opposées, l'une tendant à éliminer le sujet du texte et l'autre au contraire à l'y introduire. C'est cette dichotomie discursive de l'oeuvre royenne que nous nous proposons d'examiner.

C. Choix des textes à examiner

En abordant l'oeuvre volumineuse de Gabrielle Roy, on est confronté à une multiplicité de genres littéraires¹⁸. On rencontre au-delà d'une soixantaine de reportages mêlant réalité et fiction; un certain nombre de discours et de textes qu'on pourrait classer dans la catégorie des essais; quatre romans, et un nombre impressionnant de récits et de nouvelles dont la plupart ont été regroupés en recueils.

Ce sont les quatre romans et les nouvelles regroupées en recueils que nous examinerons.

Gabrielle Roy avait passé son enfance et ses années d'institutrice, jusqu'en 1937, dans le milieu sécurisant de son Manitoba natal. Après ses pérégrinations européennes (1937-1939), elle s'installa au Québec à l'aube de l'industrialisation et de l'urbanisation. Ce déplacement géographique donnera naissance respectivement à deux courants majeurs dans sa production romanesque. D'un côté, le séjour européen et le milieu québécois engendreront le premier versant des oeuvres de contestation à caractère plus impersonnel, à narration non assumée, écrites à la troisième personne: Bonheur d'occasion (1945), Alexandre Chenevert (1954), La Montagne secrète (1961) et La Rivière sans repos (1970). Dans ces oeuvres, Gabrielle Roy essaye d'effacer toute trace de subjectivité et de masquer sa présence derrière un narrateur impersonnel. L'écrivain essaye de créer dans l'esprit du lecteur une histoire supposément réelle. En ce sens, il y a une similitude entre la narration et le mensonge. Celui qui ment fait semblant d'être l'alter ego de ce qu'il crée. Il essaye de créer une fausse réalité. Dans la situation narrative, cet alter ego est le narrateur, le donateur du récit. Présentant au lecteur le miroir réfléchissant et déformant de cet imposteur, Gabrielle Roy invite le lecteur à se regarder à son tour. Sous l'apparence illusoire du récit de son narrateur, elle lui offre des aspects jusqu'alors refoulés, masqués ou inouïs du réel. Elle l'invite à percevoir les choses comme elles n'ont pas encore été vues, comme elles existent vraiment, dans leur essence. Ce supplément de sens est engendré par ce qui est raconté, par un jeu sur la structure du langage.

De l'autre côté, ses expériences manitobaines engendreront un nouveau versant, celui de la quête de la réconciliation avec soi-même et avec le monde, la recherche du paradis perdu de l'enfance. Ce deuxième courant plus intimiste, qui fait équilibre de manière presque dialectique au courant tragique sinon désespéré des romans de protestation, est inauguré par un recueil de nouvelles que l'auteur qualifie également de roman, Le Petite Poule d'Eau (1950). Cette oeuvre à narrateur impersonnel non assumé, écrite à la troisième personne constitue la pierre d'angle du deuxième volet de la création littéraire de Gabrielle Roy. Elle inaugure une nouvelle perspective, plus confidentielle, celle du versant autobiographique, perspective qui se précisera davantage dans Rue Deschambault (1955) et dans La Route d'Altamont (1966). Ces deux recueils constituent une étape importante, sinon l'apogée de l'évolution romanesque de Gabrielle Roy. La narratrice intradiégétique de ces oeuvres autobiographiques apparaît encore sous un nom interposé, Christine. La romancière n'assume pas encore totalement la narration. Gabrielle Roy ne retiendra qu'une partie de cet artifice narratif dans De quoi t'ennuies-tu Eveline? (récit datant de la même époque) et l'abandonnera presque complètement dans Cet été qui chantait (1972), Un jardin au bout du monde (1975) et Ces enfants de ma vie (1977). Par sa présence ostensible en tant que narrateur-auteur, la romancière dénonce l'illusion du réel. La présence du sujet parlant se manifeste par la structure linguistique des embrayeurs "je", "ici", "maintenant", qui démarquent

l'identité entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. En se dénonçant, le "je" du narrateur-auteur dénonce également la réalité de ce qu'il raconte. Il assume et la fonction de représentation et la fonction de régie. Ainsi, il proclame sa liberté de conduire le récit comme il l'entend, de l'arrêter, de le ralentir, de l'accélérer, de disposer de ses personnages aussi bien que du lecteur.

Tout en suivant le mouvement progressif vers la contextualisation de l'auteur, nous avons divisé notre travail en trois parties. Dans une première partie, nous avons regroupé les quatre romans: Bonheur d'occasion, Alexandre Chenevert, La Montagne secrète et La rivière sans repos puisque les narrateurs extra-hétérodiégétiques de ces oeuvres maintiennent un maximum de distance vis-à-vis de leur énoncé. Gabrielle Roy, au lieu d'assumer son énoncé, oriente le lecteur par le guidage d'un narrateur-dieu-externe, non-représenté.

Quant à La Petite Poule d'Eau, nous l'avons placée dans une deuxième partie, cette oeuvre de charnière et de transition, quoiqu'elle soit écrite à la troisième personne, constitue une véritable révolution dans l'écriture de Gabrielle Roy. Par son ouverture formelle, cette oeuvre d'imagination l'entrée de Gabrielle Roy dans un nouvel espace de l'écrite, dans la forme la plus haute de la littérature. Inaugurant le courant autobiographique de l'oeuvre royienne, La Petite Poule d'Eau signale une

véritable rupture avec les romans "réalistes" de type balzacien. Dans cette oeuvre à narrateur intra-hétérodiégétique, Gabrielle Roy se cache sous l'anonymat d'un narrateur impersonnel. Elle raconte ses expériences manitobaines par l'intermédiaire d'un narrateur interne qui n'est pas un des personnages mais qui en adopte le point de vue pour raconter le récit d'une perspective externe, à la troisième personne. Cette technique évite la grande distance narrative qu'implique la narration rétrospective à la première personne.

Dans une troisième partie, nous avons classé les recueils de nouvelles à narratrice homo-intradiégétique: Rue Deschambault, La Route d'Altamont, Cet été qui chantait, Ces enfants de ma vie, Un jardin au bout du monde car les narratrices de ses oeuvres autobiographiques ont quelque chose en commun. Elles s'identifient pleinement avec leur énoncé. La narratrice est personnage. Cela signifie que Christine, narratrice intermédiaire, intradiégétique et Gabrielle Roy, narratrice contextualisée considèrent leurs énoncés comme partie de leur monde. Il existe dans ces oeuvres plus intimistes un rapport d'identification entre le sujet de l'énoncé ("je") et l'objet de son énonciation se contextualisant en tant qu'écrivain-personnage. Gabrielle Roy à la subjectivisation de son écriture, à une fusion de l'art et de la vie. Par la découverte de ce mode d'expression personnel et sans masque Gabrielle Roy entre dans ~~un~~ nouvel espace de l'écriture, dans la forme la plus haute de la littérature.

1. Particulièrement, Marc Gagné (Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 299-320).
2. Il convient de signaler l'article éclairant de Gérard Bessette: "Bonheur d'occasion" (Une littérature en ébullition, Montréal, Beauchemin, Éditions du Jour, 1968, p. 219-238), signalant "des fréquents et rapides changements d'optique narrative" dans le roman, oscillation qui "fatigue" le lecteur et "déréalise" les personnages; également l'analyse solide de Bonheur d'occasion: Réjean Robidoux et André Renaud, Le roman canadien français du vingtième siècle, Université d'Ottawa, 1966, p. 25-91); aussi bien que l'article plus récent, mais non moins éclairant, de Guy Laflèche: "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois", Voix et Images, vol. III, n° 1, sept. 1977, p. 96-115.
3. T. Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme?, Paris, Seuil, 1968, p. 114.
4. J. Dubois, "Énoncé et énonciation", Langages, 13, 1969, p. 104.
4. G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 252.
5. Dans une mise au point, Françoise Van Rossum-Guyon passe en revue les principales théories élaborées sur ces problèmes en langue française, anglaise et allemande (cf. "Point de vue ou perspective narrative", Poétique, 4, 1970, p. 476-497).
6. La théorie de la narration basée sur la notion de narrateur et sur la théorie communicationnelle de la performance linguistique peut aussi être illustrée par des citations de source anglo-américaine: "Since the problem of the narrator is adequate transmission of his story to the reader, the question must be something like the following: (1) Who talks to the reader?... (2) From what position (angle) regarding the story does he tell it?... (3) What channels of information does the narrator use to convey the story to the reader?... (4) At what distance does he place the reader from the story? (Norman Friedman, "Point of view": the development of a critical concept, Publications of the Modern Language Association, LXX, 1955, p. 1168 f.)
"The narrator may be more or less distant from the implied author. The narrator also may be more or less distant from the characters in the story he tells. the narrator may be more or less distant from the reader's own norms..." (W.C. Booth, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, 1961, p. 156).

7. T. Todorov, "Catégories du récit littéraire", Communications, 8, 1966, p. 126-127 cite Tomachevski, "Thématique", Théorie de la littérature, 1925, p. 268.
8. G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1982, p. 206.
9. Traitant du point de vue, Jean Pouillon (Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, 280 p.) parle de "vision"; Georges Blin (Stendhal et les problèmes du roman, Paris, José Corti, 1954, 339 p.) de "restriction de champ", T. Todorov ("Les catégories du récit littéraire", Communications, 8, 1966, p. 125-151) d'"aspect".
10. G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 203.
11. L'article de Mike Bal ("Narration et focalisation", Poétique, 29, 1977, p. 107-127) qui critique, précise et complète la théorie de Genette ne dissipe point cette hypothèse essentielle.
12. H. Weinreich, Le Temps, Paris, Seuil, 1973, 334 p.
13. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 238-242.
14. E. Benveniste, op. cit., p. 242.
15. G. Genette, "Frontières du récit", Communications, 8, 1966, p. 152-163.
16. K. Hamburger, "Die Logik der Dichtung, zweite, stark veränderte Auflage, Klètte, Stuttgart, 1968, p. lll.
17. G. Genette, "Frontières du récit", Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, p. 166.
18. Pour une énumération plus détaillée voir Marc Gagné (Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 287-293).

CHAPITRE I

Bonheur d'occasion ou

la prédominance du

discours rhétorico-idéologique.

Si l'on examine le cheminement artistique de Gabrielle Roy, on voit bien que la grande romancière a entrepris assez tard sa carrière d'écrivain. Elle n'avait pas choisi de devenir écrivain que vers 1937-1939, au cours de son premier séjour en Europe, où Je suis partout accepta six de ses articles sur le Canada. Ce n'est qu'après cet accueil favorable et encourageant du journal parisien qu'elle se décide à entreprendre une carrière dans le journalisme et la littérature. Dès son retour au Canada en 1939, elle renonce à l'art dramatique et délaisse définitivement l'enseignement pour se consacrer exclusivement à l'écriture. Installée à Montréal, Gabrielle Roy essaye de vivre de sa plume. Elle s'engage au Jour, journal hebdomadaire, dirigé par Jean-Charles Harvey, où elle racontera (entre mai 1939 et mars 1940) ses expériences londonniennes, parisiennes et provençales dans une série d'articles humoristiques, écrits à la première personne. Durant cette période préliminaire d'apprentissage, Gabrielle Roy cède aux techniques éprouvées des feuilletons et du cinéma américains. Obligée de vivre de ses écrits, elle sacrifie à la mode. Elle pratique un type de littérature artificielle à sujet humoristique, sentimental ou exotique et ne vise qu'à informer, qu'à divertir ses lecteurs. Afin d'atteindre et de retenir ses lecteurs, elle recourt aux procédés utilitaires du montage journalistique, utilisant beaucoup de clichés, d'expressions émotionnellement chargées, de détails réalistes, du cadre spatio-temporel. Gabrielle Roy ne délaissera cette "littérature" légère que durant sa deuxième période journalistique (1940-1945)

où, collaboratrice au Bulletin des agriculteurs, elle pratique le grand reportage engagé sur la Gaspésie, Montréal, l'Abitibi et l'Ouest. Durant cette période engagée, une véritable découverte du Canada et de ses peuples, Gabrielle Roy prêche une sorte d'humanisme marxiste: le respect et la foi en l'homme, la parenté profonde des hommes, la justice sociale parfaite: un optimisme camusien. Elle entrevoit la possibilité d'un monde meilleur, d'un nouvel ordre social, basé sur la dignité du travail et la juste répartition des richesses, la conquête de la misère et de l'insécurité par l'exploitation des richesses naturelles et humaines dans l'intérêt du plus grand nombre.

Bonheur d'occasion appartient à cette période pigiste de Gabrielle Roy. Commencé au printemps de 1942 pour remplir une commande du Bulletin des agriculteurs en vue du tricentenaire de Montréal, le roman engagé de 1945 n'était qu'une nouvelle sur un des quartiers de Montréal (Saint-Henri) que la romancière comptait placer à la revue.¹

Par sa thématique urbaine, Bonheur d'occasion signale une véritable rupture avec le monde agriculturaliste du roman du terroir. Ce plaidoyer de justice (...), de compréhension (...) et de vérité marque le début d'une nouvelle période de contestation au Québec. Par ses tableaux francs et réalistes, ce premier grand classique de notre littérature peint la misère de Saint-Henri, quartier pauvre de Montréal, pendant la seconde

guerre mondiale, soit de la fin février à la fin mai 1940. Aussi, il importe moins d'identifier les données documentaires de cette oeuvre vériste que d'examiner le travail d'intégration de cette matière première dans un univers fictif. Confondre la réalité misérabiliste de Saint-Henri avec la vérité artistique de Bonheur d'occasion nierait toute activité d'organisation et de création de la part de son créateur.²

Même si Gabrielle Roy est motivée par le souci d'exactitude d'un réalisme documentaire, il ne faut pas confondre cette tentative illusionniste du discours-concept, monosémique et informatif avec le discours littéraire singulier qui, tout en impliquant un effet de répétition, tout en se modélant sur un discours préexistant, se double d'un effet de différence. Identifier la conception du monde de la romancière à ses moyens spécifiques de connaissance artistique, c'est-à-dire l'ensemble de ses notions et de ses idées sur la misère du quartier montréalais à sa méthode artistique, à ses procédés de généralisation littéraire de cette réalité tragique, serait erroné. Une telle identification méconnaîtrait la différence réelle qui existe entre la conception du monde de l'écrivain et sa méthode artistique. Elle ne tiendrait pas compte ni de ses différents procédés de synthèse de la réalité montréalaise ni du caractère spécifique de la littérature, c'est-à-dire de la méthode littéraire en tant qu'instrument particulier de l'assimilation esthétique de la vie. Considérer Bonheur d'occasion comme une simple

illustration d'une vérité urbaine, sa prima materia, c'est oublier un moment décisif de la création littéraire: l'assimilation esthétique de la réalité. Afin de parvenir à une vision complète de la réalité, l'écrivain ne doit pas simplement s'efforcer d'atteindre au monumentale à l'aide de nombreuses accumulations. La réalité bien cataloguée, ou mille fois répétée, n'est pas encore de l'art. L'art ne vise pas à la synthèse des faits; il tente de rechercher le fait caractéristique.. Comme le souligne Roland Barthes: "S'il existe un réalisme, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage; l'oeuvre la plus réaliste" ne sera pas celle qui "peint" la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu (...) explorera le plus profondément possible la réalité du langage..."³ En tant qu'extension du langage, la réalité littéraire n'est qu'une parole médiatisée, une énonciation supposant un locuteur et un auditeur⁴.

Pour que le lecteur puisse entrevoir comment la romancière explore et organise le réel, c'est-à-dire puisse reconstituer synthétiquement la réalité racontée dans le roman, il ne lui suffit pas qu'il sache de quoi on parle. Il lui est également important de savoir qui parle, car c'est de son identification à la voix narrative, que dépendent dans une large mesure la crédibilité et la collaboration, c'est-à-dire son acceptation du fait romancé. Tout acte de communication est un drame à trois personnages. Il réunit un émetteur, un récepteur, et le monde dont ils s'entretiennent. Les messages émis au cours du récit de

Bonheur d'occasion se voient reconnaître trois fonctions: la fonction expressive, la fonction référentielle et la fonction conative. Ces trois fonctions sont assurées par des formes signifiantes spécifiques: exprimer l'émetteur, représenter le monde, impliquer le récepteur. En examinant ces trois fonctions, nous nous intéresserons, en particulier, aux effets construits par la fonction d'appel du message, fonction injonctive ou impérative, par laquelle Gabrielle Roy utilise le langage comme un moyen pour conduire son lecteur à adopter un comportement de protestation, une attitude de sympathie et de commisération vis-à-vis du monde misérabiliste de Saint-Henri.

Dans Bonheur d'occasion, Gabrielle Roy n'établit pas clairement l'identité de son narrateur omniscient, anonyme, hétérodiégétique. Tout ce que le lecteur connaît de lui, c'est qu'il raconte "l'histoire d'un autre" à la troisième personne et qu'il maintient constante la distance qui sépare son point de vue de celui de ses personnages. Le narrateur ne "focalise" jamais son point de vue sur la "vision" de l'un d'entre eux. Le point de vue adopté dans la narration de Bonheur d'occasion n'est jamais celui d'un personnage. Le narrateur de ce récit à focalisation externe et interne n'accepte jamais directement les pensées, les modalités ou les jugements de ses personnages. Possédant les facultés d'ubiquité et d'omniscience, c'est un illusionniste qui réduit l'épaisseur du texte à une transparence ouverte sur un sens institué au préalable. Pour fasciner le lecteur, il recourt à une technique panoramique exhaustive.

Le narrateur externe et non participant de cette optique panoramique se déplace librement dans l'espace et dans le temps. Sans exercer une action directe sur le déroulement du drame ou sur la vie des personnages, il se trouve dans la même position que Dieu: il connaît les événements passés, présents et futurs de tous les personnages simultanément. Ayant une fonction à la fois textuelle et para-textuelle, cette instance narrative démiurgique et arbitraire s'introduit jusque dans les pensées et les émotions les plus intimes des personnages. Il apparaît dès la phrase inaugurale du roman qui, à la manière épique, commence in medias res:

"À cette heure, Florentine s'était prise à guetter la venue du jeune homme qui, la veille, entre tant de propos railleurs, lui avait laissé entendre qu'il la trouvait jolie".⁵

Par cette spectaculaire ruse initiale Gabrielle Roy établit un pacte de fictivité avec le lecteur. Elle lui fournit le programme de lisibilité du roman. Le récit est ainsi projeté vers l'avant à partir du passé. Le lecteur reçoit l'illusion que l'action est en train de se produire. Par l'utilisation de la troisième personne du singulier, en déplaçant le centre d'énonciation en dehors des personnages, la romancière crée une illusion "réaliste" objective. Cette modalité narrative lui permet de distancier le narrateur à la fois des personnages et des événements narrés. Ce n'est pas son histoire qu'elle raconte, mais l'histoire des autres: celle de Florentine et de Rose-Anna en alternance.

Ce procédé d'extériorisation permet au narrateur anonyme, qui ne jouit d'aucune identité référentielle, de changer continuellement de position par rapport aux personnages. Il lui rend également possible la communication au lecteur de certaines vérités sans passer par la conscience du personnage ("Il ne lui arrivait pas de croire que son destin, elle pût le rencontrer ailleurs qu'ici"⁶). Bien qu'utile pour la compréhension de l'état psychologique du personnage (Florentine), ce renseignement constitue une tentative interventionniste dans le récit. Par un déplacement de perspective à l'intérieur de la phrase négative ("Il ne lui arrivait pas de croire..."), le narrateur fait preuve d'une plus grande perspicacité que son personnage.

La présence du narrateur, source, garant et organisateur du récit, analyste, commentateur et interprète, est constante dans Bonheur d'occasion. Gabrielle Roy utilise cette même technique interventionniste lorsqu'elle nous raconte l'histoire de Jean Lévesque. Anticipant l'avenir de son personnage, elle situe son narrateur omniscient et omniprésent à un point ultérieur:

"Quelques années encore, et il aurait son diplôme d'ingénieur. Et alors, le monde trop bête pour reconnaître déjà son mérite en aurait plein les yeux. Ou verrait alors qui était Jean Lévesque. 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 de son succès..."⁷

Dans cette prolepse d'anticipation, qui débute avec la phrase "Il pouvait bien, ce garçon n'être qu'un mécanicien en ce moment"⁸, la romancière superpose deux optiques, une perspective anticipatoire et une optique rétrospective.

Cet entrecroisement d'optiques à l'intérieur d'un même segment narratif engendre une oscillation entre l'immédiateté de la fabrication du roman (en ce moment) et la prédétermination des événements du récit. Par l'emploi des conditionnels le narrateur rompt les rapports temporels de la nappe du récit. Il se substitue au personnage afin de modifier ou mieux d'orienter les événements, afin d'assurer leur compréhension par le lecteur. En parlant à la fois en son propre nom et au nom de son personnage, le narrateur prive le lecteur de son rôle de collaborateur. Il empêche celui-ci de tirer ses propres conclusions.

Ce souci de tout expliquer, de tout interpréter et de tout arranger relègue le récit au degré extrême du telling. Tout en maintenant un maximum de distance vis-à-vis de ses personnages, le narrateur expose d'avance comment le personnage agira et comment le récit se terminera:

"Elle ne viendrait pas et tout finirait ainsi. Oui, tout s'achèverait ainsi, car..."⁹;

ou:

"... c'était ainsi que Jean la distinguerait (...) quand tous les jeunes gens la remarqueraient, elle, Florentine"¹⁰.

ou encore:

"Elle serait si élégante que, s'il la rencontrait un jour par hasard, il regretterait de l'avoir délaissée. Mais ce serait à son tour à elle de se montrer impitoyable"¹¹.

Ces anticipations prédictives, introduites dans la diégèse par des tournures conditionnelles, illustrent bien la mainmise du narrateur sur le destin des personnages. Elles prennent leur autonomie par rapport à l'instance immédiate du récit raconté. Le récit raconté disparaît alors pour ne devenir qu'un discours prophétique. Tout se passe à l'intérieur de l'interprétation narrativisée de la vengeance imaginaire de Florentine comme si elle ne comprenait plus ce qui se passait en son for intérieur et était incapable d'exprimer ses sentiments. C'est comme si Florentine avait besoin d'être interprétée par un discours analytique du narrateur, connaissant d'avance l'avenir et le destin de la jeune fille. Victime de cette technique d'interprétation, le personnage, constamment manipulé, perd son authenticité, sa présence autonome, sa possibilité d'être, sa liberté de devenir. Ainsi, l'évolution du caractère des personnages s'achève bien avant la fin de l'histoire. L'héroïne et le héros passent d'un chapitre à l'autre sans changer le moins du monde, sans acquérir de nouveaux traits. Ils deviennent en fait des "chômeurs" dans le développement général du récit. Ce phénomène d'immobilité est dû non pas au manque de talent de Gabrielle Roy, mais plutôt à son absence d'idée directrice, à un horizon idéologique trop étroit et prédéterminé. Étant étroi-

tement liés, l'univers idéologique, c'est-à-dire la conception du monde de l'écrivain, et sa méthode artistique ne peuvent pas se substituer l'un à l'autre. On remarque une interférence d'optique similaire dans l'analepse, portrait externe de la longue séquence narrativo-descriptive du chapitre XVI. Le narrateur y explique au lecteur, sous forme d'analyse narrée, et la psychologie et l'hérédité mystérieuse de Jean Lévesque:

"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."12

Cette explication en "flashback" apparemment objective se veut neutre. Sémantiquement, elle rapproche deux perspectives à l'intérieur de la conscience du personnage: celle du narrateur hétérodiégétique et celle de Jean Lévesque. Dans le récit, ce dédoublement optique est démarqué par l'opposition de deux registres temporels, celui de l'"histoire" racontée au passé simple (il comprit) et celui du discours explicatif du narrateur. La narration devient une narration analytique de la psychologie du personnage, "toute son enfance malheureuse, toute son adolescence inquiète". Le lecteur fait face, dans le double éclairage de ce segment analeptique à un chevauchement du récit, à un excès de logique, d'analyse et d'interprétation. C'est l'instance narrative même qui est frappée d'instabilité et qui finit par osciller entre une perspective extérieure et intérieure. On retrouve ce même flottement de perspective, ce même brouillage

narratif à l'intérieur du segment expliquant le geste ridicule de Jean ("Il tira son foulard d'un geste qui lui eût paru ridicule, eût-il été en état de s'analyser, et très vivement la rejoignit"¹³). Immédiatement après avoir narré le geste du personnage, le narrateur se place au-dessus de lui pour commenter, interpréter son geste au lecteur.

Cette préoccupation de tout expliquer se manifeste même à l'intérieur du discours des personnages lorsque l'auteur les utilise afin de développer son projet idéologique. C'est le cas du récit du trio des chômeurs au chapitre IV. Cette enclave, imparfaitement intégrée au drame central, finit par devenir un discours polémique sur la société de consommation. Pour mieux se faire entendre, la romancière intervient au niveau de ses personnages. Alors qu'elle feint de respecter l'objectivité et l'impersonnalité du récit, elle utilise Alphonse le chômeur type comme garant du discours auctorial:

"Ah! non, à nous conseille d'acheter aussi. On dirait qu'a peur qu'on soye pas assez tentés. Ça fait donc qu'a nous achale pour qu'on achète ses bebelles. Ouvrez le radio un petit brin; et qu'est-ce que vous entendez? (...) Ils vous disent encore que c'est ben fou, ben bête de ne pas vivre à la mode pis de pas avoir un frigidaire dans votre maison. Ouvrez la gazette à c'te heure. Achetez qu'ils vous disent aussi là-dedans. Achetez des cigarettes, du bon gin hollandais, des petites pilules pour le mal de tête, des manteaux de fourrure. Y a personne qui devrait se priver qu'ils vous chantent du matin au soir. (...) "Toute la saprée basstringue de vie est arrangée pour nous tenter. Et c'est comme ça qu'a nous tient, la gueuse, et qu'a nous tient ben. Faites-vous pas d'idées, vous autres. On finira toutes par y passer."¹⁴

La romancière ne se sert de son personnage chômeur que pour nous parler et pour nous communiquer sa propre Weltanschauung. En témoignent la rhétorique d'Alphonse, au temps présent, avec ses tournures exhortatives ("ouvrez", "achetez") et l'emploi des locutions modalisantes et généralisantes ("toute le monde", "nous", "on", "toutes"). Même si c'est une parole inavouée, puisque l'auteur ne s'adresse au lecteur que par le biais de son personnage, la narration scénique se trouve dédoublée en un discours idéologique, extra-narratif, sous-jacent.

Dans le même chapitre, Emmanuel revendique la justice sociale pour "tous les hommes". Ici Gabrielle Roy cache son projet de manipulation idéologique sous le truchement apparent du dialogue. La polémique marxiste d'Emmanuel semble une réponse à l'invitation à la parole de son ami Pitou: "Non, continue Manuel (...) tu parles vrai, je t'écoute, moi. Va toujours".¹⁵ Alors, on a l'impression que le porte-parole de l'auteur (Emmanuel) ne s'adresse qu'à Pitou: "tu vois, Pitou, c'est l'argent qui nous tient tous au cirque derrière les barreaux."¹⁶ Il n'en est rien. Le narrateur, après avoir rétabli le contact par la fonction phatique à l'adresse de Pitou (Non, continue Manuel, (...) Je t'écoute, moi), se glisse subrepticement dans le discours du personnage. Cette pénétration progressive s'effectue par le passage à la première personne englobante et universelle "nous tient tous". Une fois la situation dialogique établie, le narrateur utilise le récit pour livrer au lecteur son message

idéologique. Sous le masque d'un récit apparemment objectif à la troisième personne, il oppose deux classes sociales. Cette opposition prend la forme de l'emploi disjonctif des pronoms de la troisième et de la deuxième personnes du pluriel "eux autres"/"vous autres":

"Les gars qui ont de l'argent, c'est eux autres qui décident si vous allez travailler, vous autres, oui ou non, selon que ça fait leur affaire ou bien qu'ils s'en fichent."¹⁷

Nous avons affaire, dans ce discours, à la superposition de trois types d'énoncés: celui du discours narratif du personnage (Emmanuel), celui du discours idéologique de l'auteur, transmis par l'intermédiaire du narrateur et celui d'un discours, noyau d'un "génétexte" marxiste. Non seulement derrière Emmanuel, mais même derrière le narrateur, ça parle. La voix de cet infra-discours polémique, c'est une voix de classe, c'est la voix d'une collectivité: celle de la "grande masse". Cette voix collective et anonyme, repérable sous la prolifération des idéologèmes, passe d'une interprétation marxiste du capital ("(...) l'argent, c'est pas la richesse. La richesse c'est le travail, c'est nos bras, c'est nos têtes à nous autres, la grande masse"¹⁸), à une prophétie utopique qui prédit que "c'est c'te richesse-là qui va faire vivre le monde, tous les hommes dans la justice"¹⁹. On pourrait se demander: qui est l'émetteur de ce message idéologique? Quelle part revient au personnage, Emmanuel, dont l'auteur connaît exactement la destinée, et quelle

part revient à l'énonciateur du roman, le narrateur? Quelle est l'attitude de l'auteur par rapport au dire de ses personnages, par rapport à cette idéologie contestataire, militante?²⁰

Tout véritable écrivain n'est pas un diffuseur ni un créateur d'idéologie. Il ne dégage pas la structure complète d'une époque. Plutôt, il en donne une image. Quant à Gabrielle Roy, elle met en scène des situations où les personnages se débattent avec l'idéologie, avec la doxa prolétarienne. Par conséquent, le roman devient la mise en oeuvre, ou mieux, l'élaboration seconde d'un discours idéologique commun, préexistant. En tant que parole de classe, il contribue à la formation de l'horizon idéologique montréalais, d'après guerre.

Toute littérature prolétarienne, et c'est pour elle une nécessité stratégique, est subordonnée au service idéologique de l'auteur. Gabrielle Roy subordonne son roman citadin à un office idéologique. Ainsi, Bonheur d'occasion ne devient compréhensible qu'en tant qu'instrument particulièrement adopté à la rééducation de la classe ouvrière, qu'en tant que mise en place, et élaboration d'un système de valeurs opposées, qu'en tant que contestation des inégalités et des injustices à l'intérieur d'un ordre social établi. Il donne à connaître comme savoir la compétence idéologique propagée (l'ordre de classe) et participe à ce que Marx appelle le "dressage culturel". S'élevant dans la vérité du code commun éprouvé, le discours du roman confirme l'adhésion du lecteur aux explications idéologiques. Le lecteur l'entend comme

une parole seconde, prononcée à propos d'une parole déjà faite, déjà connue. Telle la tournure exhortativo-exclamative désubjectivisée de la citation rhétorico-didactique que nous venons de citer ("Eh ben, tant mieux! Parce que l'argent, c'est pas la richesse. La richesse, c'est le travail, c'est nos têtes à nous autres, la grande masse".)

Ce type de citation, qui s'apparente à la citation-épigraphe, a pour fonction de relier le discours du roman à un ensemble discursif plus vaste. Selon Roman Jakobson, on pourrait dire que la "fonction phatique" y prédomine. La fonction phatique de ces signes de "culture" est essentiellement quête d'une connivence dans la mesure où ils provoquent une adhésion presque automatique. Le statut d'une citation, même si elle n'est pas signée, ou n'a même pas de source assignable, n'est jamais neutre, ni innocent. Il renvoie aux fondements idéologiques du discours citant, à son appartenance à une continuité discursive, garantissant la bonne circulation et l'accueil chaleureux du message.

Le discours citant justifie la vérité de celui qui lit dans l'ordre où il s'y reconnaît. Le texte, ainsi dédoublé, ne devient qu'un objet proposé à la reconnaissance intéressée du lecteur. Le roman n'est plus un assemblage polysémique des signes mais un véhicule idéologique, une façon aimable de représenter un modèle culturel, une matrice fondamentale des productions idéologiques, fonctionnant comme signe de connivence.

On peut facilement repérer les signes de ce modelage culturel à l'intérieur de la parole d'Emmanuel, le porte-parole de l'auteur. Gabrielle Roy y greffe son discours idéologique à un déjà dit:

"À son tour comme tant d'autres il posa cette question: "Nous autres, ceux d'en bas qui s'enrôlent, on donne tout ce qu'on a à donner: peut-être nos deux bras, nos deux jambes" (...) Eux autres, est-ce qu'ils donnent tout ce qu'ils ont à donner?"²¹

Par l'opposition disjonctive des pronoms: "nous autres ... on" à "eux autres... ils", la romancière pose le problème de la justice sociale pour la nième fois. Heureusement, elle évite d'y répondre et oriente son discours vers une parole indéterminée: "... la vie, la vie d'un homme! On n'a jamais calculé ça encore"²². L'agent de la narration momentanément supprimé, le sujet du discours disparaît. À vrai dire, on ne peut pas proprement parler de destinateur dans le cas de la métaphorisation des objets - sujets de la pathetic fallacy. Ainsi, l'auteur est obligé d'intervenir par une courte réplique impersonnelle: "C'est une chose si petite, si éphémère, si docile, la vie d'un homme"²³. À la manière de la pratique théâtrale du souffleur, la voix en coulisse de l'auteur, un deus ex machina, comble la rupture du récit par un discours déssubjectivisé. Le discours narratif ne s'arrête pas. Mais la maladresse de ce brouillage ne passe pas inaperçue aux yeux du lecteur. Cette dépossession de la parole du personnage fractionne le discours narratif.

On rencontre un brouillage similaire du récit dans le portrait descriptivo-narratif d'Emmanuel où la description, subordonnée à la narration²⁴, devient non seulement l'"ancilla narrationis" mais simultanément l'"ancilla dissertationis":

"C'était comme s'il se fût emparé d'une idée belle, généreuse, mais dont il percevait aussi qu'elle pouvait être dangereuse et qu'il hésitait à faire sienne. Certes il aimait lui-même la France. Comme tous les jeunes Canadiens français élevés dans des collèges restés fidèles à la culture française sans toujours la servir pleinement, il avait reçu certaines idées conservatrices: survivance de la race, fidélité aux traditions ancestrales, culte de la fête nationale, expressions figées qui n'avaient rien, songeait-il, pour échauffer ni nourrir les jeunes imaginations ni même exalter vraiment le courage"²⁵.

De prime abord, ce segment de discours nationaliste se présente sous la forme d'un apparent délocutif: "c'était". Délocutif jusqu'à un certain point, car ce délocutif dissimule un locutif virtuel, latent "comme s'il se fût emparé d'une idée belle"²⁶, qui introduit à son tour un jugement sous-jacent: "elle pouvait être dangereuse".²⁷ La romancière de la narration passe au discours par la disjonction engendrée du modalisant "mais" et par le verbum sentiendi: "il percevait". Elle utilise la même technique dans la phrase suivante où le récit passe au discours grâce à la tournure généralisante: "... comme tous les jeunes Canadiens français..."²⁸ Gabriellé Roy essaye de camoufler cette transgression par l'emploi fréquent des verbes de communication: "songeait-il", "Emmanuel croyait", "Il n'ignorait pas",²⁹ etc. Ces faux signaux de guidage, tout en rappelant au

lecteur qu'il suit toujours la perspective du personnage, le désorientent.

Dans ce même discours du chapitre XXVI, où Emmanuel explicite son amour pour l'humanité, les deux modes, le délocutif et le locutif, se rencontrent à l'intérieur d'une même phrase. L'emploi disjonctif du modalisant "mais" produit dans la narration apparemment objective un glissement continué vers le discours:

"Il aimait la France. Il aimait l'humanité, il s'apitoyait sur la détresse des pays conquis, mais il savait que la détresse régnait dans le monde avant la guerre et qu'on la soulage autrement qu'avec les armes."³⁰

Dissimulé sous l'anonymat du sujet neutre "on", le sujet de ce discours pacifiste n'est explicité que par le présent du verbe "soulage" et le modalisant "autrement", ce sont autant d'indices de la manifestation d'un sujet, proférant un discours préconstruit impersonnel, généralisant: "... on la soulage autrement qu'avec les armes."

Le personnage, supprimé et écrasé par le discours du narrateur, le lecteur quitte le texte. Il n'est plus avec le personnage mais s'attarde à discourir avec le narrateur sur la misère humaine, sur l'absurdité de la guerre et sur le salut du monde.

La romancière juxtapose deux systèmes opposés qui se heurtent. Juxtaposant constamment narration et interprétation, non seulement perturbe-t-elle la logique de son récit mais elle détruit également sa fictivité. Elle oblige le lecteur à plonger dans le récit pour en ressortir brusquement, à osciller constamment entre l'événement narré au passé et l'instant de la fabrication de son récit au présent. Cette insertion du discours impersonnel à l'intérieur du récit mène à la confusion des deux niveaux temporels: celui de l'histoire narrée et celui de sa fabrication. Les conséquences de cette transgression sont de prime importance pour la réception du message narratif, car l'opposition du temps narrant et du temps narré constitue la base même de tout récit romanesque.

Dans Bonheur d'occasion, la narration dépasse constamment le temps passé du récit pour prendre pied dans un système omnitemporel et rejoindre le présent du discours du narrateur. Cette alternance d'optique produit un mouvement oscillatoire entre l'oeuvre et son environnement, le discours de la thèse fataliste du roman:

Qu'est-ce que tu veux, Florentine, on ne fait pas comme on veut dans la vie; on fait comme on peut. C'est pas vrai, songeait Florentine. Moi, je ferai comme je voudrais. Moi j'aurais pas de misère comme sa mère".³¹

Il s'agit dans ce segment thématiquement axé de l'exploration d'un jeu d'opposition entre Rose-Anna et Florentine. Cette opposition de base (fille-mère) constitue la thèse (résignation)

et l'antithèse (révolte) du schème argumentatif. Le roman, une véritable fable éducative à valeur exemplaire, répète ce dont il parle par sa manière de dire. L'exclusivement des deux pôles opposés de cet argumentum commune ("... on ne fait pas dans la vie comme on veut; on fait comme on peut".) est soulignée par la rétrospection de la page 221, où Florentine, se rappelant des paroles prémonitoires de sa mère, avoue qu'"elle devait s'être trompée". Cette exclusivité ne sera remplacée que par une positivité douteuse de la clôture du roman, celle du salut par la guerre, de sorte que la disjonction à l'intérieur du schème argumentatif du roman (misère-bonheur) cède la place à une réponse tentative "oui-non", à la non-disjonction.

Derrière le plan apparemment délocutif du discours immédiat de Bonheur d'occasion on découvre le message sous-jacent d'un infra-discours, d'un discours politico-social. Malgré ses apparences de contestation et de révolte, le code idéologique du roman réaffirme les valeurs d'un système préexistant. L'intention directrice de Gabrielle Roy est d'offrir au lecteur non pas l'exemple de Florentine, c'est-à-dire l'accès au bonheur par le court-circuit de la séduction, mais le modèle industriel de Jean Lévesque. Jean Lévesque fera comme il voudra - il n'aura pas la misère comme les autres. Florentine, par contre, sera punie, méprisée, délaissée pour avoir transgressé le code moral prescrit. La romancière veut exercer une action bénéfique sur le lecteur. Elle veut mettre un idéal social à sa portée. Par

conséquent, et c'est là sa valeur, le roman devient une fable éducative à dressage culturel, proposant au lecteur la perfection d'un idéalisme, l'espoir d'un monde meilleur, bâti sur une justice parfaite, sur des sentiments moraux.

Afin de persuader le lecteur de la plausibilité de son idéalisme humaniste, Gabrielle Roy n'hésite pas à recourir aux techniques argumentatives à fonction rhétorico-narrative. Pour convaincre son adversaire virtuelle (le narrataire) le rhéteur dispose de trois domaines discursifs, argumentatifs, nommés par Aristote: l'Ethos, le Pathos, et le Logos.³² Ces domaines correspondent, d'une certaine façon, à la focalisation de l'instance narrative, au choix paradigmatique des personnages et au récit syntagmatique des événements. Selon Aristote, l'Ethos, c'est l'appel à l'autorité de l'orateur. Dans Bonheur d'occasion, le problème de l'Ethos, c'est-à-dire l'établissement de l'autorité et de l'intégrité de l'énonciateur, se pose dès la première page. Gabrielle Roy n'établit pas avec précision l'opposition qui sert à distinguer personnages focalisés et personnages interprètes. Débutant son récit in medias res, elle espère emporter le lecteur dans la dynamique narrative et le persuader de l'autorité d'une instance narrative vraisemblabilisante. Cette désorientation éthique vraisemblabiliste donne à croire que le narrateur s'efface devant l'histoire qu'il raconte et que ce sont les personnages qui la vivent. La focalisation multiple et variable de Bonheur d'occasion crée l'illusion d'une

narration objective par un narrateur extradiégétique qui se contente de rapporter l'histoire telle que la vivent les personnages. Multipliant des effets de réel, par souci de vérisme, le narrateur prétend représenter le réel tel qu'il est. Cela signifie que le narrataire, c'est-à-dire le lecteur visé, ne reçoit pas un pacte de lecture déterminé. Ce manque de délimitation du pacte romanesque se trouve accentué par les tournures rhétorico-interrogatives:

"Oh, tout ce problème de la justice, du salut du monde était au-dessus de lui, impondérable immense. Qui était-il, lui, pour essayer de l'examiner?"³³

Une autre technique discursive que le narrateur utilise amplement est l'appel à l'émotion. Le Pathos, c'est l'appel aux émotions du public, "car, dit Aristote, l'on ne rend pas les jugements de la même façon selon que l'on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine!"³⁴

C'est un fait bien connu que, pour le conteur populaire ou populiste, la valeur affective du récit importe plus que la valeur esthétique ou même le sens du message communiqué. Dans Bonheur d'occasion, l'affectivité apparaît dans la tendance à exagérer les caractéristiques des personnages. L'emploi du Pathos a pour fonction d'expliquer ou d'approfondir un sentiment ou de montrer les conséquences de ce sentiment à travers les réactions qu'il déclenche chez le personnage:

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

Sur ses joues, amaigries coulaient des larmes vertes comme son visage et ses doigts noués qui paraissaient se refuser à l'argent."³⁵

L'emploi des images descriptives et des exclamations à valeur sentimentale rehausse la valeur affective de cette caractérisation. Cette façon de présenter la motivation du personnage (Rose-Anna) et son héroïsme pathétique réduit la distance psychologique entre le lecteur et le personnage.

Cet appel émotionnel sur le mode emphatique suscite la sympathie du lecteur. Leur accumulation, alliée à la rhétorique de la misère, crée une "rhétorique de l'émotion et de la sentimentalité."³⁶

Il serait à-propos de mentionner l'épisode de la petite flûte de métal, qui donnera son titre à la version anglaise du roman, The Tin Flute, épisode où Rose-Anna doit choisir entre la petite flûte qui ferait le bonheur d'occasion (ultime) du petit Daniel et les vivres et vêtements indispensables; la générosité de Florentine qui paye un repas à sa mère et lui donne de plus en plus d'argent; le séjour du petit Daniel à l'hôpital; la visite d'Yvonne, et surtout, le personnage de Rose-Anna, cette mater dolorosa, courageuse et exemplaire face aux malheurs et déboires de la famille Lacasse:

"Il faut que ça soit moi qui m'occupe de toute. Mais comment est-ce que j'aurais pu faire. J'ai passé tout mon temps à l'hôpital... Daniel, qui est à l'hôpital, se crut-elle obligée de rappeler comme si elle eût perdu l'écheveau embrouillé qu'elle dévidait. Daniel, pis Eugène!... Qu'a ce qu'on avait affaire aussi d'aller aux sucres! C'est depuis ce temps-là que Daniel est malade. Nous autres, on est pas né pour la chance. À c'te heure, rendu au mois de mai, les maisons sont quasiment pus trouvables... Où c'est qu'on va se loger? (...). Et d'avoir tant de douleurs secrètes porta Rose-Anna à la compassion."37

Une telle accumulation de situations mélodramatiques affaiblit la qualité esthétique du roman. Cette longue énumération de ses inquiétudes devient le plus sûr moyen d'élaborer ou d'appuyer une rhétorique misérabiliste. Elle communique "la sympathie d'un narrateur larmoyant et sollicite en conséquence la sympathie, l'émotion et la pitié du lecteur."38

Sentimentalisme et misérabilisme sont des lieux communs dans ce mélodrame larmoyant qu'est Bonheur d'occasion. "Certes", écrit Jean-Marc Léger, "Bonheur d'occasion est plein d'une émotion facile, fruit d'un sentimentalisme à fleur de peau - ce qui explique en bonne partie son succès - mais telle émotion n'a rien à voir avec la véritable émotion artistique qui résulte de bien autre chose que la seule commotion du coeur."39 Caveat ergo lector.

Le discours émotif de Bonheur d'occasion suscite l'adhésion du lecteur et crée une attitude réceptive et favorable. Cette technique de l'appel émotionnel dissimule les

intentions didactiques secrètes du narrateur, visant à obtenir l'approbation intellectuelle du lecteur. Le narrateur joint aux appels rationnels, inductifs, des propositions logiques et des maximes socialistes, l'appel à la raison, au Logos. Par conséquent, le roman adopte le ton du prêcheur:

"C'est en aidant ses parents, tu le sais bien, qu'on sert encore mieux le bon Dieu." (...) Et elle lui parlait aussi de la parabole de Marthe et de Marie. Mais comme ce souvenir n'était plus frais dans sa mémoire, il lui arrivait de mêler les deux personnages à tort et à travers et de préciser: "Tu sais bien que Jésus disait que c'était Marthe qui avait choisi la meilleure part".⁴⁰

Considérant la convention comme base nécessaire de la communication romanesque, Gabrielle Roy survalorise la rhétorique traditionnelle des lieux communs, thèmes et motifs repris régulièrement et mémorisés collectivement. Dans Bonheur d'occasion les lieux communs se manifestent non seulement sous forme de Topoi (thèmes récurrents de la misère) mais aussi sous forme de stéréotypes généraux: telles la maxime et les phrases sentencieuses. Par cette manière stéréotypée de s'exprimer, la romancière établit une prévisibilité dans le macrocontexte de son discours. Elle crée une sorte d'accoutumance, une sorte de redondance, dont le but précis est de "vraisemblabiliser" le récit, d'emporter l'adhésion du lecteur, de le convaincre de la vérité du message communiqué. Chez Gabrielle Roy, les citations des lieux communs ne sont pas innocentes. Leur statut discursif n'est jamais neutre.

Ces citations renvoient aux fondements idéologiques et textuels du discours citant ("tu le sais bien"), aux croyances collectives, reposant sur des présuppositions admises sans discussions, sans contestations possibles. Leur fonction phatique est essentiellement quête d'une connivence dans la mesure où ces citations à intention didactique ou moralisatrice provoquent un décodage et une adhésion presque automatiques, une soudaine disparition des dépenses et de l'activité critique du lecteur, réactions corrolaires d'un encodage quelque peu automatique. Un exemple serait la récitation de Notre Père ("la prière que Jésus lui-même nous a apprise") par l'enfant malade, Daniel. Il est vrai que ces effets de réel en forme de citations ne possèdent pas l'agressivité des slogans politiques, propagandistes des romans socialistes de la littérature soviétique d'après-guerre. Néanmoins, ils sont motivés d'un effort de séduction, d'un effort d'éducation morale, d'une exaltation inconsciemment valorisée des idéaux socio-politiques, philosophico-religieux de Gabrielle Roy.

Même si notre "grande romancière" écrit ainsi par besoin intime, en rapport avec un idéalisme humaniste exigeant, parfois même militant, tandis que dans le cas des écrivains soviétiques c'est un Parti qui soumet l'écrivain à son service et entendit toute expression créatrice de l'art, cette manipulation fréquente de l'émotion du lecteur détruit la liberté esthétique et le dynamisme intellectuel du roman.

Tel qu'Aristote l'entend, tout lieu commun est la concrétion d'une idéologie tendant à des visées manipulatrices, voilant son arbitraire sous le masque de l'universel, sans la conception du langage comme expression de l'essence des choses, indicibles par un langage imparfait.

Valorisant le pouvoir de persuasion des lieux communs et des constructions normalisées, la romancière rattache ses raisonnements, si variés et inconciliables qu'ils soient, à des propositions régulatrices universellement acceptables. Basé sur une série d'axiomes vraisemblabilisants, l'accord du lecteur n'est plus aléatoire. Il semble être la réalisation d'une entente préexistante. Au lieu de concevoir individuellement les thèmes qu'on lui propose, le lecteur devient le jouet d'un discours latent.

Ces discours logiques à fonction persuasive sont innombrables dans Bonheur d'occasion. Leur fonctionnement romanesque est basé sur la coexistence des propositions à fonction persuasive combinées aux récits offerts comme preuves. Comme le démontrent bien les scènes dialoguées des chômeurs au Deux Records et les considérations sociales d'Emmanuel au chapitre XXVIII, l'action du roman devient l'artifice de la représentation de l'idée. Ces hypogrammes rhétoriques n'ont pour fonction que de ralentir le déroulement événementiel et par la suite le dynamisme narratif, que pour servir à démonstration idéologique.

L'élaboration logique d'une idéologie libérale d'après-guerre devient aussi, sinon plus importante, que l'affabulation de l'histoire de séduction racontée. Souvent, cette mise en action du récit à buts persuasifs est cachée sous la surface événementielle, sous la superposition des données diégétiques d'un discours à fonction vraisemblabilisante, "documentaire".

W.C. Booth, G. Genette et J. Kristeva ont démontré que la vraisemblabilisation du récit joue dans le roman une fonction conative. Elle offre à l'auteur un moyen très sûr d'atteindre le destinataire.⁴¹ Donner au lecteur l'impression que ses façons de concevoir le monde et ses phénomènes garantit l'acceptation des prises de positions idéologiques implicites qui forment la base axiologique du récit. L'efficacité de cette approche journalistique réside dans l'application à la réalité tragique de Saint-Henri, la prima materia du roman, des procédés associés au roman de reportage, dit "réaliste".

Tels sont l'emploi de la troisième personne; la description minutieuse de la vie physique, sociale et affective des personnages, la préférence donnée à la narration de type panoramique, aussi bien que la préoccupation véridique et la valorisation émotionnelle des épithètes ("Pauvre maman, va! Pauvre maman!")⁴², enfin l'insistance sur le tragique.

Hugo McPherson avait raison d'écrire à propos de la traduction anglaise du roman: "... so implacable is the thrust

of the dark side of Miss Roy's story that the reader occasionally becomes uneasy, he senses in the polite pattern of the "well made" novel a certain inorganic stiffness which conflicts with the sweep of action".⁴³

La romancière, soucieuse de coller le plus fidèlement possible à la réalité misérabiliste de Saint-Henri, ou plutôt à l'idée qu'elle se fait de cette réalité, accorde une grande importance aux fonctions métanarratives du langage: la fonction constatative référentielle, qui présume que le langage puisse d'une certaine manière refléter dans et par sa structure la réalité, et la fonction conative, dont le rôle est d'agir sur le destinataire, de formuler la pensée idéologique d'une collectivité. Aussi la fonction poétique du langage, qui apporte un supplément de sens au message par le jeu de sa structure, se trouve-t-elle reléguée à un plan secondaire. Notre romancière ne tient pas suffisamment compte de la portée esthétique de son roman "réaliste". Elle semble être excessivement préoccupée de son ambition mimétique.

Le mode d'élaboration du récit qui renvoie à la fonction expressive de la littérature reflète cette préoccupation. Un discours hautement codifié, contrôlé, oratoire, réduit l'expression personnelle et spontanée des sentiments à une répétition standardisée de la doxa prolétarienne, à une sorte de dénominateur commun. Cependant, même le discours le plus

réaliste échoue nécessairement à accomplir son ambition mimétique puisque le langage, son instrument, ne représente la réalité que d'une manière imparfaite.

Gabrielle Roy préfère à son activité d'écrivain le rôle d'influenceur, celui d'"écrivain", de "celui qui pose une fin et témoigner, expliquer, enseigner, dont la parole n'est qu'un moyen"⁴⁴, qu'un simple véhicule de pensée, qu'un simple instrument d'intervention dans le monde. Corollairement, le discours du roman se déplace de la parole réflexive vers la constatation définitive, de l'écriture polyphonique à la rhétorique idéologique. Il passe de la dimension diachronique, paradigmatique du langage littéraire, à la structure synchronique, syntagmatique du discours hautement codifié, anti-paradoxaie. Ce choix du langage statique est le résultat d'une fausse conception du langage littéraire qui envisage la littérature comme un système mythique, communiquant à travers une forme déjà pleine de sens (le langage littéraire) une certaine réalité idéologique.

À l'opposé du langage monosémique et utilitaire des slogans, des maximes et des prières, le langage littéraire n'est jamais transparent. Il n'est jamais un pur instrument pour signifier un "contenu", une "réalité", une "pensée", ou encore une "vérité". La littérature, dit Roland Barthes, c'est l'envers même du sens, c'est-à-dire une interrogation. Construit sur une conception fixe et close du langage, le discours monadologique de

Bonheur d'occasion vise non pas la recherche du sens mais la communication d'un sens préétabli, à travers une forme déjà pleine de sens. Il n'y "reste plus aucun sursis entre la dénomination et le juge réflexive, c'est-à-dire l'interprétation du message".⁴⁵

Rempli d'idées toutes faites, le roman devient un vaste discours permanent, adressé au grand public, une mise en oeuvre de la théorie marxiste de la lutte des classes, élaborée à l'intérieur d'un mélodrame sentimental et pathétique, un simulacrum d'un romanesque plus élaboré et plus authentique.

Emportée par la conception statique, journalistique de la littérature, idée basée sur l'efficacité monosémique des signes linguistiques, Gabrielle Roy confond langue et langage. Maladroitement, car la langue n'étant qu'une forme déterminée, d'une part, par un répertoire de signes pourvus de leur signification et, d'autre part, par des règles qui président à leur assemblage, elle ne saurait être ni réaliste ni irréaliste. "Tout ce qu'elle peut être, c'est mythique ou non, ou encore, (...) anti-mythique. Or, il n'y a malheureusement aucune antipathie entre le réalisme et le mythe"⁴⁵. On sait combien la littérature engagée, "réaliste" de "chez-nous" est mythique, jusqu'à quel point notre société et son roman sont mythifiés⁴⁶, voire politisés.

En assimilant la dimension contestatrice de son oeuvre à la réalité contestée, la romancière traduit son idéal en termes conventionnels, en valeur d'échange. Ses images, pratiquement vidées de leur force antagonique, ne proposent plus un ordre d'existence meilleure. Indirectement, elles deviennent l'affirmation plutôt que la négation de l'ordre établi. Si elles s'opposent au statu quo, cette opposition est multipliée par leur forme linguistique qui s'inscrit parfaitement dans le langage concret, univoque, anti-dialectique de l'information. La concrétisation et la fonctionnalisation du langage de Bonheur d'occasion militent contre la différenciation de sens, contre la conscientisation critique, contre la pensée dialectique, contre la véritable recherche de la connaissance.

La problématique de l'écrivain engagé est essentiellement d'ordre idéologique. "Engagement", affirme Gabrielle Roy à Donald Cameron, "is a very important démarche d'esprit, but one must understand what engagement is. If it is political engagement, it's a very dangerous one, because it can obscure your view and lead to a false testimony. The main engagement of the writer is toward truthfulness; therefore he must keep his mind and his judgement free".⁴⁷

Dans son roman "engagé", Gabrielle Roy ne respecte pas toujours cette "démarche" selon laquelle le langage de l'écrivain, en tant que discours littéraire, n'aurait pas à charge

d'exprimer une idée de la réalité mais plutôt de la signifier en l'interrogeant. En littérature, ce n'est pas la langue qui est de prime importance mais l'âme qui s'incarne dedans. En ce sens, toute oeuvre littéraire est une manifestation individuelle du langage, une parole. S'il faut bien distinguer langue et parole, il faut également reconnaître la distinction entre parole et art. L'art, en tant que moyen de communication et d'expression, est toujours une parole, mais toute parole n'est pas nécessairement de l'art. Comme le souligne Jakobson, l'art n'acquiert d'existence qu'à partir du moment où la voix de l'artiste a emprunté les voies du langage poétique.

Bonheur d'occasion ne serait-il qu'un reportage. "fictionnalisé" (...) si l'on y trouve de la sensibilité, c'est d'une plaque photographique (...). Tout est reproduit avec une fidélité minutieuse mais, comme dans une photo, sans troisième dimension. Il semble y manquer l'effort de la création artistique".⁴⁸

Ce roman citadin, loin de représenter le début et la découverte d'un monde et d'une écriture, marque la fin d'une période de tâtonnement, d'expérimentation et de fabrication dans l'évolution littéraire de Gabrielle Roy.⁴⁹ À l'opposé des réalisations ultérieures, plus convaincantes, cette "oeuvre de jeunesse", un véritable terminus a quo, garde visiblement les traces d'une certaine pratique pseudo-objective, quasi-photographique et documentaire de la littérature. Le désir de

succès et la concurrence forcent Gabrielle Roy à rechercher non pas une expression individuelle mais à céder à l'attrait d'une idée conçue de la littérature, celle du réalisme mimétique qui considère le roman comme "une tranche de vie". Visant aux succès populaires,⁵⁰ la romancière rentre dans l'exemplaire et l'immuable du texte, qui n'existe, en général, que par répétition. Elle se meut dans un cercle assez étroit, répétitif et oublie que tout art implique le pouvoir de faire retour sur soi dans un mouvement réflexif. Cette confiance naïve en la transparence du langage, c'est-à-dire en la coïncidence du signifiant et du signifié (les mots et les objets), obligent Gabrielle Roy à sacrifier aux exigences formelles et culturelles du roman réaliste, basées sur une notion absolue et immuable de la réalité, à adopter des procédés éprouvés d'une littérature populiste, didactico-sentimentale. Cette croyance vériste, c'est-à-dire, c'est-à-dire le souci de donner au lecteur une image aussi exacte et exhaustive que possible de la réalité, mène la romancière à l'emploi d'un mode stylistique subordonné, celui de ses descriptions monographiques, à la création d'une série de tableaux statiques, hypertrophiques. L'objectivisme descriptif de cette technique pseudo-objective, quasi-naturaliste risque de se dégénérer en un montage de tableaux isolés, en une accumulation de natura morta, rivalisant avec la photographie.

Le caractère photographique de ce mode direct de représentation empêche toute interaction entre le monde intérieur

et extérieur, tout combat intérieur, toute évolution organique du roman et de ses personnages. Même si cette technique de surprise perturbe le lecteur, elle empêche la possibilité d'une vision plus élaborée, stéréoscopique du monde, une compréhension plus profonde, plus globale de la réalité explorée. Le texte, imposant une représentation aussi exacte que possible du réel, impose la nécessité de son imitation, sa reprise, une lecture linéaire, la répétition inlassable d'un identique "bon sens". Gabrielle Roy arrête la pensée à son modèle, à une conception statique du monde. Par conséquent, le roman risque de tomber dans le didactisme moralisant d'un subjectivisme total. Le langage fermé et univoque de son code idéologique est réduit au service d'un seul sens. La parole idéologique de Bonheur d'occasion "paralyse" ou "bloque" le langage sur un sens unique, entendu, à l'exclusion de toute autre interprétation. Ainsi, l'activité critique retirée, la seule parole idéologique, correcte qui s'y enferme, chasse toute autre voix, toute autre lecture possible.

Loin d'offrir au lecteur une ouverture de perspective ou une libération d'esprit, le code fermé et monosémique du roman enferme son esprit. Fixant sur ce leurre, le code idéologique de Bonheur d'occasion "paralyse" l'esprit du lecteur, il "endort" sa conscience. Faisant voir la "vérité" à travers un écran idéologique, le roman ne devient qu'une "drogue", qu'un "narcotique", qu'un "opium" d'un public à la recherche d'une littérature

d'évasion, une "soporifique esthétique". Saisie d'indignation et même par un idéalisme fervent, la romancière sert de l'appareil romanesque pour communiquer ses préoccupations socialistes et progressistes. Elle propage un humanisme camusien: l'espoir d'un monde meilleur, le respect de toute vie, la foi inébranlable en l'homme, la fraternité et la paix universelles, l'égalité et la justice entre les hommes. Malheureusement, on ne peut pas se servir impunément du discours littéraire à des fins politiques, morales, idéalistes ou théoriques. Sinon, le roman devient du prêchi-prêcha! Mais, où commence l'art et où s'arrête la propagande? Faire oeuvre polémique, c'est profiter de l'appareil romanesque pour la propagation d'un message, caché derrière un écran idéologique. Mais la norme, quelle qu'elle soit, c'est l'absence de la littérature. Emportée par une intention didactico-moraliste, Gabrielle Roy oublie que l'oeuvre la plus parfaite ne serait pas celle qui refléterait le plus fidèlement la réalité, qui la reproduirait le plus mimétiquement possible, ou qui prêcherait la justice la plus parfaite, mais celle qui explorerait, qui dévoilerait les aspects multiples et variés du réel.⁵¹

Bonheur d'occasion marque une période de doute, d'incertitude, d'hésitation et d'imitation dans l'évolution littéraire de Gabrielle Roy. La romancière, elle-même, avait reconnu dans Bonheur d'occasion "des défauts qui tiennent au genre même du roman... Un roman ce n'est pas un essai, ni un théorème"⁵².

Ce n'est certes pas par amitié envers ce livre que Gabrielle Roy reparle de Bonheur d'occasion en 1974 et affirme:

" - imparfait comme il est, je souhaiterais plutôt le voir oublié - "53.

Peu avant sa mort, elle avait "fini par pardonner ses excès à Bonheur d'occasion, comme on pardonne à quelqu'un sa jeunesse en lui tenant compte d'avoir fait alors mieux qu'il pouvait."54

Durant son deuxième séjour européen (1947-1950), Gabrielle Roy découvre que l'exactitude documentaire n'est pas la vérité, que même le roman le plus réaliste échoue à son ambition mimétique, que certains éléments de désordre et d'ambiguïté augmentent l'information du message communiqué, que "l'artiste doit s'éloigner de sa source première d'inspiration et ne la retrouver que plus tard, dans le calme".55 Cette redécouverte de la littérature et de l'indicibilité de la vérité lui font prendre une meilleure conscience d'elle-même et de son art. Elle force l'écrivain à un véritable examen de conscience, à une réévaluation de sa conception de l'art, de sa propre pratique de la littérature. À partir de cette date (1950), Gabrielle Roy se méfiera de cette conception initiale fixe et transparente du langage.

Dans Alexandre Chevenert (1954), elle contestera même ce mode sclérosé et instrumental de communiquer. Pratiquant une nouvelle économie discursive, elle se servira du langage non pas comme un simple instrument de transmission, d'un savoir préétabli mais comme un moyen d'exploration et d'élucidation de celui-ci.

1. Avant de trouver sa pleine réalisation dans Bonheur d'occasion (1945), le thème de la misère urbaine donna lieu à une série d'articles, intitulée Tout Montréal (quatre articles). Ce sont: "Les deux Saint-Laurent", juin 1941, p. 8-9, 37, 40, (le boulevard Saint-Laurent, les rives du fleuve).

"Est-ouest, juillet 1941, p. 9, 25-28 (description de la rue Sainte-Catherine d'un bout à l'autre).

"Du port aux banques", août 1941, p. 11, 32-33 (le port, les industries, le quartier des affaires).

"Après trois cents, septembre 1941, p. 9, 37-39 (synthèse historique).

Les problèmes de l'injustice, de la déshumanisation de l'exploitation de l'aliénation et de la guerre donneront naissance à deux nouvelles antérieures:

"Le joli miracle", Le Bulletin des agriculteurs, vol. 26, n°-12, déc. 1940, p. 8, 29-30. (Écrit de Gabrielle Roy sous le pseudonyme d'Aline Lubao) et

"La Sonate à l'Aurore", la Revue moderne, vol. 22, n° 11, mars 1941, p. 9-10, 35-37.

2. Dans une interview accordée à Judith Jasmin, ("Entrevue avec G. Roy" à l'émission Premier plan, 30 janvier 1961, Radio-Canada) Gabrielle Roy a révélé les circonstances de la conception de Bonheur d'occasion: "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. 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 la 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." Nous citons la transcription de Michel-Lucien Gaulin dans sa thèse de maîtrise "Le thème du bonheur dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, présentée à l'Université de Montréal en 1962, p. 32. Quant à la rédaction des différentes versions de Bonheur d'occasion, voir l'entretien du 8 juillet 1969 de Marc Gagné dans Visages de Gabrielle Roy, p. 178-179. Gabrielle Roy y parle d'une première version de 800 pages et de trois versions ultérieures.
3. Roland Barthes, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, p. 164-165.

4. Gabrielle Roy (Le pays de Bonheur d'occasion, Le Devoir, 18 mai 1974, p. VIII) souligne l'importance du lecteur dans la communication littéraire et écrit: "Etrange! Je n'ai jamais cessé, je pense de m'adresser à ce lecteur inconnu, ... l'essentiel est qu'il existe." Elle reparlera de ce "beau jeu passionnant, le jeu peut-être le plus sérieux de tous les jeux de notre existence", dans "Jeux du romancier et des lecteurs", repris dans Marc Gagné, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 272.
5. Bonheur d'occasion, Montréal, Beauchemin, 1970, p. 9.
6. Ibid., p. 9.
7. Ibid. p. 24. Soulignons également le brouillage du téléscopage proleptique: "Ce n'est que plus tard qu'il devait comprendre ce dont il s'était débarrassé ce soir-là" et l'intrigue de prédestination prédéterminant l'avenir de Jean. "... il obtiendrait sûrement un emploi avantageux. Au besoin, il solliciterait une lettre de recommandation de son patron. Avant une semaine, sans doute, il obtiendrait une réponse satisfaisante." (p. 191) ou encore; la prolepse interne homodiégétique: "Mais tout viendra, tout viendra", se dit-il," (p. 190).
8. Ibid., p. 19.
9. Ibid., p. 34. La technique de prédestination pose un problème d'interférence. Un autre exemple: le message ultime de la petite vieille qui clôt le roman:
"Ça finira. Un jour ça finira, un jour, ça prendra fin" (p. 340).
10. Ibid., p. 102.
11. Ibid., p. 227.
12. Ibid., p. 179.
13. Ibid., p. 67.
14. Ibid., p. 52.
15. Ibid., p. 54.
16. Ibid., p. 54.
17. Ibid., p. 55.
18. Ibid., p. 55.

19. Ibid., p. 55.
20. "Je m'efforce", dit Gabrielle Roy, "de rester dans la neutralité, donnant voix autant que possible à travers mes personnages, à divers courants d'idées qui peuvent les opposer les uns aux autres ou à moi-même. Il est presque inévitable que s'entende de temps à autre, dans le vif de la discussion, la propre voix passionnée de l'auteur." Québec français, n° 36, 1979, p. 34-35.
21. Ibid., p. 286.
22. Ibid., p. 287.
23. Id., Ibid..
24. Ces rapports entre récit et description ont été élucidés par Jean Ricardou dans "Le texte en conflit", Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil, 1978.
25. Bonheur d'occasion, p. 266.
26. Id. Ibid.
27. Id. Ibid.
29. Id. Ibid.
30. Id. Ibid.
31. Ibid., p. 78.
32. Aristote, La Rhétorique, Paris, Les belles Lettres, 1960, I, ch. II, p. 77.
33. Bonheur d'occasion, p. 287.
34. Aristote, La Rhétorique, I, ch. II, p. 77.
35. Bonheur d'occasion, p. 66.
36. Guy Laflèche, "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois", Voix et Images, vol. III, n° 1, sept. 1977, p. 3.

Quant à la réception critique de Bonheur d'occasion, voir Carole Melançon, "Évolution de la réception de BONHEUR D'OCCASION de 1945 à 1983 au Canada français", Études littéraires, vol. 17, n° 3, Hiver 1984, p. 457-468 et Antoine Sirois, "GABRIELLE ROY et le CANADA ANGLAIS" Ibid., p. 469-479.
37. Bonheur d'occasion, p. 230.

38. Guy Laflèche, art. cité, p. 111.
39. Jean-Marc Léger, "Pour l'amour de la littérature: En marge de "Bonheur d'occasion", dans le Quartier latin, Montréal, vol. XXX, n° 28, 3 février 1948, p. 4.
40. Bonheur d'occasion, p. 315.
41. W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, University of Chicago Press, Chicago, 1962. G. Genette, "Vraisemblable et motivation", Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 71-99. J. Kristeva, Semiotikē, Paris, Seuil, 1969, p. 52-86. P. Ricoeur, dans Temps et récit, (Paris, Seuil, 1983, p. 80-81) va jusqu'à identifier le "vraisemblable" au "persuasif".

Gabrielle Roy exprime son souci du vérisme dans De quoi t'ennui-tu, Eveline? (p. 60) et écrit:

"Pour bien raconter, (...) il fallait d'abord être prodigieusement captivé soi-même, et à cela on n'arrivait qu'à force de renouvellement. (...) ce qui faisait une bonne histoire, propre à saisir le coeur, (...) c'était malgré tout la vérité:

vérité des personnages,
vérité des lieux,
vérité des événements."

42. Bonheur d'occasion, p. 315.
43. Hugo McPherson, Gabrielle Roy, Introduction The Tin Flute, Toronto, McClelland and Stewart, 1969, p. VIII-IX.
44. Roland Barthes, "Ecrivains et écrivants", Arguments 4^e année, n° 20, 1960, p. 41.
45. Roland Barthes, Mythologies, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p. 223.
46. Jean-Charles Falardeau, Notre société et son roman, Montréal, H.M.H., 1972, p. 121.
47. Donald Cameron, "Gabrielle Roy, A Bird in a Prison Window", Conversation with Canadian Novelists, tome 2, Toronto, Macmillan, 1973, p. 135-136.
48. Vera Damman, "The Tin Flute", Liaisons, n° 5, mai 1947, p. 294-497!
49. François Ricard, "La métamorphose d'un écrivain Essai biographique", Études littéraires, vol. 17, n° 3, Hiver 1984, p. 441-455.

50. Marie-Anna A. Roy, "Gabrielle et son ambition", Le Miroir du passé, Montréal, Québec, Amérique, 1979, p. 117-145. Également, "Gabrielle et son succès", ibid., p. 169-191.
51. Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier-Denoël, 1965, p. 37-40.
52. Lily Tasso, "Bonheur d'occasion et le témoignage d'une même époque d'un endroit et de moi-même," La Presse, Montréal, 17 avril, 1965, p. 9
53. "Le pays de Bonheur d'occasion", Le Devoir, 18 mai 1974, p. IX.
54. "Gabrielle Roy, Québec français, n° 36, déc. 1979, p. 35.

Ou encore: "Décrire fidèlement une maison telle que sous mes yeux, ou une rue ou un petit bistrot de coin comme je l'ai fait dans Bonheur d'occasion, à présent m'ennuierait mortellement. Je m'y astreignais, alors, par souci de réalisme, il est trop vrai; mais aussi pour retenir une imagination trop débordante et me contraindre à bien examiner toutes choses pour ne pas glisser à la paresse de décrire sans fondements sûrs" (La détresse et l'enchantement, Montréal, Boréal Express, 1984, p. 112).

55. Marc Gagné, op. cit., p. 183. Également, "Jeux du romancier et des lecteurs", op. cit., p. 270.

CHAPITRE II

Alexandre Chenevert:

un discours dichotomisé, paradoxal

Avant de trouver sa pleine réalisation dans le roman Alexandre Chenevert¹, en 1954, le "drame" tragique d'Alexandre donna lieu à trois nouvelles satiriques: "Feuilles mortes"², "Sécurité"³ et "La justice en Danaca et ailleurs"⁴. Ces trois nouvelles contiennent en germe les thèmes essentiels du roman. Le protagoniste de chacune des nouvelles est un petit employé acharné au travail, aliéné des siens, perdu au milieu de la foule anonyme. Ces trois nouvelles ironiques démarquent une période d'essai, d'hésitation et de germination dans la création d'Alexandre Chenevert.

Gabrielle Roy réunira leur trame concentrée par l'optique omnisciente de la trame dispersée du roman où la romancière n'assume pas directement l'instance narrative. Maintenant la distance narrative au maximum, elle considère son énoncé comme partie d'un monde distinct d'elle-même. Ni sujet de l'énonciation, ni sujet de l'énoncé, l'auteur devient dans cette oeuvre à narrateur extra-hétérodiégétique une instance non conceptuelle et non individualisée, une non-instance. Le "je" du locuteur subjectivement transposé dans le "il" de l'énoncé, dans un ipse dixit, l'instance narrative se transforme en instance narrative trans-subjective et trans-pronominale.

Être par excellence synecdochique, c'est-à-dire signe d'un pari fait par un autre narrateur, l'auteur, le

narrateur apparent⁵ de ce récit hétérodiégétique-extradiégétique ne se voit pas imposer une restriction a priori de son champ de vision, qu'elle soit quantitative ou qualitative. Profitant de la situation privilégiée de cette optique arbitraire, il passe à l'intérieur de ses personnages et s'octroie le droit de s'introduire jusque dans leurs pensées et leurs émotions les plus intimes. Il accomplit à la fois l'organisation et l'interprétation du texte. Cette position privilégiée lui permet d'opérer une transition graduelle entre le contexte narratif et celui du para-narratif, de ramener à l'intérieur du récit fictif un discours esthétique fictivement extérieur.

Observons sa pénétration par degré dans la parole d'Alexandre, par un mode d'appréhension du monde à la fois extérieur et intérieur:

"Ca peut me servir, répliqua sèchement Alexandre. 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 se 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 insatiable et dispersé! - Allons, fit-il, s'efforçant de paraître jovial!"⁶.

Ce discours intermédiaire à deux visages laisse transparent et le point de vue d'Alexandre et celui du narrateur extradiegetique. À première vue, rien ne semble interrompre le mouvement du récit. C'est à peine si le lecteur s'aperçoit qu'Alexandre s'est arrêté de parler pendant un bref moment. En fait, le passage débute et se termine sur un dialogue: "Ça peut me servir..." et "Allons, fit-il (...)" "Pourtant, insensiblement, sous prétexte d'amplifier le sentiment de "tristesse encore inconnue et redoutable" d'Alexandre, le narrateur absorbe le sentiment de tristesse du personnage, feignant de le réinterpréter.

Chaque phrase éloigne le lecteur davantage du sujet parlant, Alexandre. Dans la deuxième phrase, le narrateur se distancie de son personnage-locuteur par un jugement hypothétique: "encore inconnue et redoutable". La troisième phrase: "Cet amas de papier", pourrait encore se référer au sentiment de tristesse d'Alexandre. Le lecteur ne perçoit le personnage et son monde que par une présentation objective et extérieure. Puis, mais de façon à peine perceptible, par le simple emploi du plus-que-parfait, ("il avait cru"), le narrateur pénètre dans le monde intérieur du personnage et met le lecteur dans le secret. Par un désignateur démonstratif ("voilà ce qu'il avait demandé aux livres"), explicitant un point de vue distancié, focalisé sur le personnage, il apprend au lecteur ce que ni

Alexandre, ni aucun autre présent dans le roman n'eût pu demander. Après avoir progressivement envahi le récit, sous prétexte de mettre en relief ce qui est un secret pour tout le monde, le narrateur expose ses idées dans une phrase intercallée au passif ("lancé sur cette piste"), pour passer à la troisième personne indéterminée et au présent⁷: "on rencontre des bribes, des aspects de soi partout". Cette phrase au sujet désindividualisé collectif ("on") s'imprime dans l'esprit du lecteur, qui, s'identifiant avec le sujet généralisant, oublie déjà d'où ou de qui elle vient, car le temps ne lui est pas donné de penser. Déjà il est entraîné et replongé dans le récit par une présentation extérieure du personnage en action ("Alexandre avait découpé").

Sous prétexte d'amplification, le narrateur se réintroduit dans le récit par un conditionnel négatif ("jamais il n'en aurait assez pour contenir l'immensité enfermée dans la petite vie d'Alexandre"), pour ensuite donner, par le mode injonctif de la maxime exclamatoire ("Que l'homme était instable et dispersé!"), un coup de grâce au récit d'Alexandre. Au moment où le lecteur vient de percevoir cette voix insolite dans le flux du récit, le narrateur le met lentement en mouvement par la reprise de l'imparfait ("était"). Ainsi, le lecteur est entraîné vers le récit et le personnage reprend la parole avec "allons".

Apparemment, c'est Alexandre qui médite sur l'utilité de la lecture en tant qu'auto-recherche et en tant qu'auto-découverte; mais, en réalité, c'est le narrateur omniscient qui se substitue au personnage pour communiquer au lecteur la conception esthétique de l'auteur. La focalisation (la voix du personnage) est ainsi subordonnée au "mode", c'est-à-dire, à la "vision" du narrateur. Pour détourner le problème de l'impersonnalité du récit, Gabrielle Roy intervient au nom de son actant verbal qui lui sert de couverture.

On remarque la même hybridation du récit, la même équivocité d'accents, le même effacement de frontières entre le discours du narrateur et celui du personnage dans la réflexion intradiégétique de l'échec d'écriture d'Alexandre:

"Une grande désolation lui vint. Comment faisaient-ils donc les autres qui pouvaient parler avec justesse de sentiments vrais pour eux et pour tous ? Comment s'y prenaient-ils ces auteurs de livres dans lesquels il s'était reconnu mieux qu'en lui-même ? Il avait un livre pour calmer le vif chagrin de l'échec..."⁹

Cette réflexion complétive monologique fonctionne comme opérateur d'échange de deux perspectives: celle du personnage et celle du narrateur qui, tout en adhérant le plus étroitement possible aux pensées d'Alexandre, ne lui cède pas la parole. En niant le sujet de l'énonciation, le narrateur se place dans la perspective du personnage et leur

relation prend l'apparence d'une collaboration interprétative. Par conséquent, le sens profond de cette allégorisation de l'écriture réside, non pas dans la description du monde tragique et aliéné de ce Jedermann, Alexandre, mais dans son repliement sur les difficultés et les lois de l'écriture, dans sa réflexion sur le fonctionnement de l'oeuvre.

En ce sens, le "grand projet" d'écriture d'Alexandre au Lac Vert, une véritable pars pro toto, "qui dépasserait de beaucoup sa lettre autrefois publiée dans le Sol"¹⁰, représente le tout de l'oeuvre concentrée. Il n'est "autre chose qu'une écriture au sein de l'Écriture, qu'une écriture du dedans de l'Écriture"¹¹:

Du Lac Vert, il ferait entendre sa voix. Il écrirait. Si possible, il éclairerait. Il devait y avoir un grand nombre d'hommes perplexes, tristes comme il l'avait été lui-même. À ceux-là, Alexandre montrerait le chemin.

(...)

"Rien ne lui venait! C'est-à-dire rien que des bouts de phrases qui avaient l'air de lui arriver en droite ligne de son journal à cinq cents, des slogans répandus dans les tramways. C'était loin de ce qu'il attendait de lui-même, ces banalités, comme par exemple: "Le silence répare les nerfs ... Nos tracasseries disparaissent d'eux-mêmes face à notre mère, la nature... Allez au fond des bois si vous voulez guérir..." Il se faisait l'effet d'écrire dans le ton faux des messages publicitaires, et il était le premier à sentir que cela ne touche personne. Il semblait que le ton faux de la propagande eût mis sa griffe sur lui."¹²

Cette auto-réflexion représente, dans le contenu signifié, la démarche même du lecteur, explorant le sens de l'oeuvre. Elle n'est, en réalité, qu'un aveu déguisé du dialogue de Gabrielle Roy avec son oeuvre. Le roman se constitue en évidence, racontant ses propres lois de symbolisation et de structuration.

On rencontre une contamination discursive similaire dans la mise en abyme concentrante de l'"histoire"¹³ d'Alexandre où la romancière dépasse la dichotomie histoire/discours par la reduplication de l'instance narrative. Diluant son narrateur dans le personnage, elle injecte son discours personnel dans une autre écriture plus scientifique, dans le rapport médical apparemment objectif du docteur Hudon, écrit toujours à la troisième personne:

"Le docteur éleva sa feuille. Voici en résumé comment apparaissait Monsieur Chenevert au bout d'une demi-heure:

"Petit homme maigre, d'aspect maladif, paraît plus âgé qu'il n'est ... avoue avoir déjà, dans le temps, consulté un autre docteur qui ne lui aurait rien trouvé... Se contredit fréquemment. Jongle. Souffre actuellement de l'estomac. Pas de douleur vive à l'épigastre. Céphalée en casque. Souffre de la gorge... de l'indélicatesse et du manque de savoir vivre de notre époque... Souffre des voisins, de leur radio, de la propagande qui règne dans tous les domaines. On ne sait plus, prétend-il, où on va de nos jours..."¹⁴

Comme point culminant d'une objectivité quasi scientifique, cet analogon synecdochique à narration extérieurement focalisée "montre" l'objet focalisé du récit,

(Alexandre), sans le truchement d'un narrateur intermédiaire. Ce proton pseudos constitue un degré maximum d'impartialité, d'impersonnalité et d'illusion mimétique.

En tant que réplique miniaturisée de l'"histoire" d'Alexandre, cet auto-enchâssement en résumé intertextuel, introduit dans la diégèse un facteur de diversification. Située aux confins du dedans et du dehors, cette répétition interne constitue une surface à deux dimensions. Par sa pratique d'auto-référence, elle réactualise les événements antérieurs du texte. Elle exhibe en même temps la loi sous-jacente des modes fondamentaux d'arrangement de son procédé de structuration, consistant à projeter sur l'axe syntagmatique un équivalent paradigmatique quasi mimétique. Ainsi la romancière cache-t-elle la création fictive sous une apparence de reproduction véritable; elle montre au lecteur que le discours qui se veut le plus objectif possible débouche non sur une vérité mais sur un autre discours.

Par cette représentation en abyme de l'ensemble du récit, la romancière tente de refaire l'expérience de la surface du lecteur. Elle le confronte à un univers plat, bi-dimensionnel, où il expérimente, par la lecture du rapport médical, son propre univers dépersonnalisé. Ainsi, la silhouette d'Alexandre à force d'être singulière devient

exemplaire.¹⁵ Il devient objet parmi les objets, coupé de son identité personnelle, "chosifié".

Par ce processus d'identification, la romancière opère un renversement (Umkehrung) dans le récit. Elle éveille chez le lecteur un sentiment de compréhension, de compassion. Le lecteur, qui remonte du fond du texte, se retrouve dans un contact de surface avec Alexandre et avec le texte - c'est-à-dire dans son essentiel pouvoir d'opérer une fiction. Cette illusion creuse et fuyante, rompue par la fracture (Spaltung) du récit, ne laisse au lecteur d'autre recours que d'affronter sa propre réalité, son propre drame face à l'information.

Cette technique de distanciation, qui se donne l'allure d'une étude quasi clinique, aboutit à un jeu baroque du récit sur le récit. On feint d'être objectif afin de devenir subjectif. La figura s'efface au profit du personnage, représenté par un parti-pris d'objectivité apparente. En déléguant le récit à un deuxième narrateur intradiégétique (le docteur Hudon), le narrateur se détache de la représentation illusionniste pour rapprocher le récit du lecteur. Comme la peinture abstraite, cette technique narrativo-descriptive supprime la loi de la perspective. Elle aboutit à une représentation de la surface des choses, d'un monde à deux dimensions, sans perspective, multipliant les factoides¹⁶, les détails et les événements, analogies

dans la vie réelle, qui facilitent l'identification du lecteur. Ce procédé narratif où le narrateur entre dans le champs potentiel de l'intersubjectivité du lecteur, rehausse la plausibilité de l'histoire racontée et la crédibilité de celui qui la raconte:

"Ce North Western Lunch, par l'espace, les colonnes, le faux marbre des tables, par une impression vide malgré la foule, rappelait assez la banque d'Alexandre Chenevert. Il ne s'y trouvait pas trop dépaysé, c'est-à-dire point trop éloigné de son dépaysement familial, de la sensation réconfortante, sous une voûte profonde, d'être petit, insignifiant et peut-être même invisible, parmi les autres, sous le regard de Dieu qu'il imaginait presque toujours mécontent d'Alexandre Chenevert."¹⁷

Visant un moyen très sûr pour atteindre son destinataire, Gabrielle Roy explore la réalité extérieure sur le mode descriptivo-narratif.¹⁸

On remarque également cette motivation réaliste à l'intérieur de la double énonciation du citationnel. Elle consiste, le plus souvent, soit à agglutiner le discours du narrateur à la parole des autres par l'emploi intermédiaire du discours indirect libre, soit à substituer son discours à celui d'un sujet anonyme indéterminé. Le désengagement apparent de cette économie stylistique place le lecteur dans une véritable aporie interprétative:

"Il fut livré aux annonces qui (...) prodiguaient des conseils, des menaces, des avertissements. Le jello yum-yum était incomparable... et le seul isme pour le canadien, exprimait une distillerie, était le Patriotisme..."¹⁹

Ces formules exhortativo-démonstratives orientent l'esprit du lecteur, d'une façon presque simultanée, dans deux directions diamétralement opposées. Elles constituent un instrument efficace d'exploration du sens. Leur contenu est en contradiction avec leur mode d'assertion. Ces tournures injonctives dénoncent la discordance qui existe entre l'être et le paraître. Elles dévoilent le raisonnement illogique et motivé d'un discours réducteur, prétendument objectif et absolu.

Pour dévoiler cette discordance, la romancière applique au domaine des idées-concepts les principes d'une modalité particulière polyphonique, celle de la réflexivité; un mode de réfutation antagonique que Freud appelle Verneinung, c'est-à-dire dénégation. Ce modus operandi par double modalité constitue la véritable vis motrix du roman. Le glissement axiomatique vers la négativité de ce procédé antithétique fait reconnaître au lecteur les incongruités dans l'esprit des personnages - des incompatibilités que ceux-ci s'avèrent, le plus souvent, impuissants à identifier:

"Il faut aimer Dieu; c'est le premier des commandements. Allons, cessez de vous tracasser. Il suffit de penser, de dire: "Mon Dieu, je vous aime..." (...)
Suffisait-il de dire la chose ou ne devait-elle pas jaillir du coeur?"²⁰

On rencontre dans ce discours deux voix incongrues: celle de l'abbé, qui tente d'offrir une explication cohérente de l'amour de Dieu, et celle du narrateur qui, sous forme de commentaire: ("Suffisait-il de dire la chose ou ne devait-elle pas jaillir du coeur?") relève l'absurdité de l'attitude "officielle" de l'abbé. En mêlant ces deux voix, le narrateur cherche d'abord à persuader le lecteur du sérieux de son intention ("Il faut aimer Dieu; c'est le premier des commandements"). Ensuite la voix ambiguë de la persona lui rappelle par l'intonation ironique des propos de l'abbé ("Allons, cessez de vous tracasser. Il suffit de penser, de dire") que son propos n'est pas à prendre au sérieux.

Cette bifurcation du récit invite le lecteur à un renversement de valeurs, à une réinterprétation de la vision incongrue et dissonnante du monde de l'abbé, où s'intègrent, dans une formule harmonieuse, deux conceptions exclusives de Dieu: celle d'un Dieu d'amour et celle d'un Dieu de vengeance:

"Est-ce que c'est du même Dieu qu'il est toujours question?"

- Mais oui, concéda l'aumônier d'un air un peu pincé. Dieu est justice, il doit punir le mal; mais il est aussi amour infini, miséricorde sans limites. Ne soyez donc pas si soupçonneux."²¹

Par le climat d'équivoque de cette tournure ironique, Gabrielle Roy s'adresse autant à la sensibilité

qu'à l'intellect du lecteur. Elle vise à solliciter sa connivence. Opérant une disjonction des catégories mentales du lecteur, elle l'invite à se servir de sa propre clairvoyance, à saisir l'absurdité demi-cachée de cette conception officielle et paradoxale de Dieu. Pour démystifier cette conception paradoxale de l'amour de Dieu, la romancière revalorise rétroactivement un des éléments antithétiques (aimer-perdre) de la logique de l'argumentation dialectique de l'abbé:

"Alexandre considéra ce non-sens, cette effroyable situation: aimer Dieu ou le perdre; ou plutôt l'aimer parce qu'il était à craindre."²²

Nous assistons ici à un jeu discursif subtil sur l'antithèse, à un renversement d'un type de discours à double isotopie. La romancière bouleverse le contexte antithétique initial (aimer-perdre) par le dynamisme supplémentaire du pouvoir subversif du langage parodique ("... ou plutôt l'aimer parce qu'il était à craindre").

Gabrielle Roy utilise cette même technique de démasquage dans la caractérisation parodique de l'abbé Marchand, un de "ces prêtres qui, plutôt qu'en alliés des hommes, se posent comme la police de Dieu: qui paraissent moins être du côté de Dieu qu'avoir Dieu de leur côté."²³ Elle renverse le parallélisme initial entre "alliés des hommes" et "police de Dieu" par un jeu de substitution, pour

créer par l'interversion de ces deux signifiants quasi identiques, deux signifiés très différents, voire opposés. Ce renversement de rapports s'opère par la revalorisation de l'élément différent à l'intérieur de la structure ressemblance/différence: "être du côté de Dieu (...) avoir Dieu de leur côté". Dieu est, pour ainsi dire, remis au service des hommes de la religion. Par cette structuration oppositionnelle (même/autre) parodique, la romancière bouleverse non seulement le monde de l'abbé, mais toute une hiérarchie du monde religieux, dynamisée par la dialectique structurale de l'antithèse.

L'auteur prend ses distances vis-à-vis de ce langage sclérosé, stéréotypé et incongru et discrédite, par une analogie linguistique, tout ce qui est directement "voulu" et sérieusement proposé dans ces discours idéologico-religieux qu'il tient pour conventionnels et faux, pour une réalité fabriquée et inadéquate.

Afin d'échapper au poncif, Gabrielle Roy utilise la technique du collage textuel, un modèle pictural de l'écriture, qui dissocie les stéréotypes par la différenciation (visualisation d'un autre langage, d'une autre écriture):

"Santa Claus se mêlait à l'affaire. C'était à présent un personnage du commerce. Jusqu'à une banque qui annonçait, par la bouche d'un Santa Claus malin:

"JE SUIS PRÊT POUR NOËL. L'ÊTES-VOUS?
AVEZ-VOUS OUVERT UN COMPTE EN BANQUE?"

Les souhaits tombaient pour ainsi dire du ciel,
étalés sur toute la longueur des panneaux -
réclames.

SHELL VOUS SOUHAITE SANTÉ, PROSPÉRITÉ, JOIE.

Paix au ciel et sur la terre, aux hommes de bonne
volonté, rappelait une boulangerie métropoli-
taine. Les lettres étaient énormes, le pain
aussi.

Les pneus, la gazoline, les lubrifiants souhai-
taient également le bonheur aux hommes."²⁴

Ces discours cités n'offrent plus à lire à
l'intérieur du schéma de la communication textuelle mais
dans l'inflexion, dans le "recueillement" des voix qui y
alternent. Le problème est justement de savoir qui parle à
l'intérieur de cette doublure qu'est la citation? Pour y
répondre, il ne faut plus se poser la question: quelle est
la visée locutoire de la citation?, mais s'interroger sur le
type de relation qu'entretiennent entre elles la voix
anonyme à l'intérieur de la réclame et la voix du narrateur
qui la cite, voix médiatrice derrière laquelle se cache
l'auteur. C'est un rapport dissocié, critique, ironique,
voire parodique; l'auteur veut garder une certaine distance
entre son point de vue et le point de vue de ces langages
ossifiés! La narration devient le lieu suspect et équivoque
de deux discours, de deux codés parallèles où l'auteur tâche
d'organiser et de maintenir une séparation radicale entre un
texte et le discours qu'il soutient. Il faut bien distin-
guer dans cette séquence entre le "mode" d'un côté et la

"voix" de l'autre²⁵, car c'est précisément cette opposition qui se trouve fonctionnalisée en situation - signe ironique.

Ce travail de dédoublement d'énoncés mène à l'éclatement de la notion "naturelle" des discours stéréotypés, conventionnels. Disséminés tout au long du roman, ces flots graphiques donnent au lecteur une impression d'étrangeté, un véritable Verfremdungseffekt dans le sens brechtien. Cet effet d'étrangeté est le résultat de l'écart entre le voir et le lire, "une différence qui ouvre l'apparaître de la signification"²⁶. Recommandés à l'attention spéciale du lecteur par l'isolement scriptuaire de la ponctuation narrative des capitales, ces énoncés figés s'affichent plutôt comme reproductions d'un déjà-dit que comme signes à déchiffrer, comme choses plutôt que comme mots.

Gabrielle Roy révèle leur dérisoire inadéquation à la pensée aussi bien que leur pouvoir mystifiant, par la création des isotopies destructrices des anomalies sémantiques. Elle rapproche, par un effet de langage (métaphorisation) des réalités naturellement éloignées dans leur contraste et leur exclusivité: "SHELL" (une entité abstraite, inanimée) et "SOUHAITE" (un verbe performatif). La structure logique du langage même s'en trouve désorganisée. Il y a alors glissement de la dénotation initiale vers la connotation contraire. On retrouve la même confrontation des

structures sémantiques incompatibles à l'intérieur de la phrase: "Les pneus, la gazoline, les lubrifiants, souhaitaient également le bonheur aux hommes." À l'intérieur de cette pathetic fallacy, comme dans la phrase précédente, où une boulangerie métropolitaine rappelle la "paix au ciel et sur terre aux hommes de bonne volonté", un des morphèmes ("pneus, gazoline, lubrifiants"), objets inanimés, possède un axe sémantique antonyme de celui exigé par la combinatoire de l'autre ("souhaitaient" - verbe performatif). Cette incompatibilité sémique renverse le sens des sèmes.

Le narrateur avertit son destinataire de l'inauthenticité de ces discours anthropocentriques à persuasion clandestine ("Les souhaits tombaient pour ainsi dire du ciel"). Cette alerte s'inscrit dans l'incompatibilité sémique de son mode inférentiel: un processus subversif dans lequel le sujet parlant de l'énoncé romanesque (le narrateur) affirme son propre énoncé inféré, à partir d'autres séquences référentielles, donc citationnelles.

Ce mode indirect, une mise en place du code herméneutique, est un instrument d'ambiguïisation de l'instance narrative. Il fonctionne par des principes de retardement du récit, par ce que R. Barthes appelle dans S/Z les leurres: système de fausses pistes, de blocages, d'indices vrais ou truqués, de suspens, d'équivoques, d'effets dila-

toires, de réponses suspendues, etc., qui servent à brouiller ou à retarder l'information véhiculée par le récit.

D'abord, ce processus inférentiel implique une attitude de détachement de la part du locuteur. Dans un deuxième temps, ce mode d'énonciation réflexive fait intervenir la résonance affective, le pathos du lecteur:

"Cependant, ce siècle étonnant n'oubliait pas non plus la publicité du malheureux: ne donnerait-on pas quelque chose pour les orphelins? Des milliers d'indigents resteraient-ils sans réveillon? Pouvaient-ils laisser un seul être, cette nuit, seul et triste?"²⁷

Dans ce discours parodique de Gabrielle Roy, dont la sympathie est une composante majeure, le conformisme joue à cache-cache avec l'esprit contestataire, le sourire avec l'amertume, la confiance avec le scepticisme. La tonalité du discours narratif oscille entre deux polarités dialectiques, l'une positive, l'autre négative. Comme le souligne bien la romancière:

"Ne nier ni la beauté du monde ni l'énigme de la douleur, tout n'est-il pas là, en effet, pour un cœur franc ~~et~~ sincère? Et n'est-ce pas l'attitude exacte qui convient à celui qui écrit comme à celui qui lit? En somme, c'est sur le terrain de la sympathie humaine que se rencontrent le romancier et le lecteur, prêts tous deux à aimer les hommes, non tels qu'on les voudrait, mais bien tels qu'ils sont. La sincérité est aussi indispensable au bon lecteur qu'au romancier".²⁸

Seule la sensibilité rétablit la confiance du lecteur. Aussi, la romancière l'invite-t-elle à sortir de l'absurde des énoncés citationnels pour devenir son complice et partager son attitude de sympathie. Cette stratégie de prise sur l'interlocuteur par l'usage fréquent des annonces publicitaires joue un rôle important dans la circulation des messages du roman. Elle permet à Gabrielle Roy d'objectiver sa parole, de faire semblant de la donner à un autre:

"Une camionnette filait, couverte à l'arrière d'une affiche saisissante:

LISEZ L'AVENIR DU PAYS. IL DIT LA VÉRITÉ

Devant un temple baptiste on annonçait un sermon selon Saint Mathieu... et on disait: Venez à l'église... La prière est toute puissante..."²⁹

Gabrielle Roy intègre sa parole dans le discours d'autrui par les mots-agents inférentiels: "on disait", "on annonçait", "venez", "lisez", etc., autant d'embrayeurs qui fonctionnent à la fois comme jonctifs et translatifs. En tant que jonctifs, ils nouent deux énoncés minimaux, l'un narratif et l'autre citationnel, dans une troisième instance, celle de l'énoncé global du roman. En tant que translatifs, ces mots-agents transfèrent un énoncé idéologique d'un espace vocal ou scriptural (affiché à l'arrière d'une camionnette) dans un espace littéraire.

Tout en conservant le sens premier de l'énoncé référentiel, Gabrielle Roy ne se sert du discours idéo-

logique et séducteur d'autrui que pour y ajouter une charge additionnelle. Étant simultanément destinataire d'un discours politico-économique et destinatrice d'un nouveau discours littéraire, la romancière joint les deux instances de la réception et de l'émission dans une troisième instance, celle de l'inférence romanesque. Souvent, la superposition de ces deux strates de la communication linguistique est démarquée par l'indication formelle des majuscules. C'est le cas des inscriptions appellatives à la Banque d'Économie où, selon la "bonne conscience presbytérienne", "Religion et prospérité" sont placées "sur le même plan honorable":

"DONNONS AU TRAVAIL TOUTE L'ÉNERGIE DE NOS BRAS. APPLIQUONS NOTRE VOLONTÉ À SUIVRE LE CHEMIN QUE NOUS MONTRE LA RELIGION. PUISONS NOTRE FORCE DANS L'ESPRIT DE SACRIFICE ET D'ÉCONOMIE. LA PROSPÉRITÉ ET LE BONHEUR RÉCOMPENSERONT NOS EFFORTS."³⁰

Ce langage exhortativo-autoritaire ("donnons", "appliquons", "puisons"), personnalisé ("nous", "notre" "nos") et univoque de l'administration totale de l'homo-oeconomicus vise à convaincre, à exhorter, à arriver à une sorte de degré zéro d'expressivité, à imposer au monde un sens préétabli, définitif, clos. À l'opposé du discours arbitraire et polyvalent du langage littéraire, ce langage coercitif, utilitaire et motivé est à la fois contraignant et contraint:

"Austucieuse parfois, la réclame, sans préciser davantage, insistait: Ne l'oubliez pas..."³¹

Ce langage "officiel"³², fermé, transparent, anti-dialectique et anti-critique, qui envisage le réel toujours d'un même point de vue, celui de l'exploitation, et qui vise à lui imposer un sens prédéterminé, ne constitue que le cadre de référence d'Alexandre Chenevert. Gabrielle Roy ne se sert de ces formules toutes faites que pour donner au lecteur l'impression que ses façons de voir le monde sont respectées.

Par l'éloignement scripturaire de ces discours idéologiques Gabrielle Roy superpose et oppose deux consciences linguistiques: celle qui est à représenter - le langage des affaires, en image, et celle qui la représente, la conscience du styliste, qui projette sur ce code "étranger" un éclairage nouveau par la réactualisation antithétique de l'énoncé. Elle dégage ces discours familiers de leur contexte social, normatif, pour les investir d'une signification nouvelle implicite mais non formulée. Le discours représenté n'est plus simple signifié, il devient lui-même signifiant de l'intention structurante et contestatrice de l'auteur. La communication narrative n'est plus réglée d'avance par un code donné qui lui préexiste, mais par la modalité d'interaction entre l'explicite et l'implicite, entre l'occultation et le dévoilement du sens. Cette

réactivation du sens, à la lumière de laquelle le message familier est rendu problématique, s'effectue grâce à un procédé de dépragmatisation: celui de l'adjonction, un type d'intervention sous forme de notation inopinément accrochée à la phrase au moment même où celle-ci semble être terminée:

"Tout ici témoignait de l'efficacité de la formule, tout démontrait en effet que l'énergie appelle le succès, sauf peut-être les quelques visages pâles vus à travers les cloisons de verre, sauf surtout le petit homme de la cage no 2."³³

De prime abord, on remarque dans ce brouillage métalogue du même et de l'autre une tentative d'homologation. Le narrateur essaie de réintroduire le discours cité à l'intérieur de son propre discours. Il fait semblant d'accorder quelque vérité à l'adversaire par concession en s'appuyant partiellement sur l'usage quotidien du langage ("... tout ici témoignait... tout démontrait en effet"), simulation vite dénoncée par un changement de mode, démarqué dans le discours par des modalisants disjonctifs "sauf peut-être" et "sauf surtout". Ces modalisateurs introduisent dans la diégèse une dialectique entre l'affirmation de l'énoncé et sa mise en doute par le sujet. Le texte n'est plus objet constitué mais plutôt objet sur lequel réfléchir et reconstituer.

On rencontre le même stratagème de démasquage dans la démystification des "principes fondamentaux" de M. Fontaine, directeur d'Économie de la Cité de l'Île de

Montréal. D'abord, la romancière simule parfaitement le discours du personnage, pour y superposer ensuite son propre discours par une adjonction affirmativo-négative:

"Il était difficile en effet de découvrir quels principes fondamentaux M. Chenevert avait pu négliger: Economisez et vous prospérerez, faites de l'exercice et vous serez en bonne santé... Quant au travail, certainement le pauvre bougre en faisait trop."³⁴

Dans ce jeu non innocent, plutôt ironique, d'intertextualité,³⁵ Gabrielle Roy marque son discours sur le discours préalable d'un savoir préétabli, ce que Gérard Genette désigne comme un discours général et diffus de l'"opinion publique". Le jeu habile de son économie discursive consiste à exploiter aussi bien le faux naturel de la visée "réaliste" de ces maximes que leurs opérations secrètes, à jouer sur leur vraisemblance par un modalisant conjonctif ("en effet") et à défaire leurs vérités accréditées par une adjonction ("Quant au travail, certainement le pauvre bougre en faisait trop"). Cette décontextualisation amène le lecteur à reconnaître et à percevoir de façon neuve, négative, aussi bien la matière verbale des slogans personnalisés du directeur ("vous" - "ez") que le monde représenté à travers eux.

L'anticlimax créé par ces modalisants antithétiques en forme de commentaire, introduits dans la narration

par des points de suspension, conduit le lecteur à forcer le rapprochement de ces éléments personnalisés d'une même fonction, à accentuer les pôles extrêmes de la coordination, afin de mieux les opposer, à s'interroger sur le bien-fondé des principes fondamentaux du directeur:

Play hard... work hard était un de ses slogans. Ne perdez pas une minute de temps, et le temps vous appartiendra; maintenez-vous en bonne santé et la vie vous paraîtra digne d'être vécue. Comment réussir dans la vie et se faire des amis était son livre de chevet. (...) Il n'y avait pas une minute de l'existence de M. Fontaine qui n'eût une valeur de réclame."³⁶

Il ne s'agit pas dans cet hybride intertextuel d'un simple mélange de deux formes de discours (celui de l'opinion publique, adoptée par M. Fontaine comme principe fondamental et celui du narrateur) mais de la superposition en contraste de deux manières de voir le monde, de deux consciences: celle du personnage, qui est à représenter et la conscience linguistique du styliste³⁷, à la lumière de laquelle le discours syllogistique et logocentrique du directeur acquiert une signification nouvelle.

L'exploitation des frontières du récit par ce travail particulier de dédoublement textuel réduit la parole ordinaire à un code figé, vidé de sens, à un pur élément phatique qu'on ne peut plus prendre au sérieux:

"C'était à peu près le ton de la plupart des discours à la radio. Un personnage influent du pays y parla comme suit: "Nous voulons la paix, nous sommes des gens pacifiques et paisibles qui entendons montrer au monde que nous voulons vivre en paix... et voici pourquoi nous construisons des corvettes de guerre. Alexandre fut très irrité de voir son argent ainsi employé par les "dirigeants."³⁸

A l'intérieur de ce cadrage narratif, l'actualisation spécifique de l'énoncé est désignée par l'énoncé introducteur généralisant ("C'était à peu près le ton de la plupart des discours à la radio") et par la désignation entre guillemets, postposée du débrayage ironique de la polysémie sémantique de "dirigeants". A l'intérieur de la prédication pacifiste citée, l'actualisation du message s'effectue par un changement de focalisation, effet de rétroaction qui, mettant l'accent sur la perspective du "personnage influent", signale une prise de distance de la voix narrative par rapport à son énoncé. Cette distanciation narrative est mise en valeur par la fonction disjunctive de la conjonction de coordination "et". Juxtaposant des idées logiquement incompatibles et exclusives, alors que la signification qui lui est normalement donnée dans la langue attend une compatibilité, ce "et" devient le signal d'une transition sémantique. Cette inversion antithétique de la voix et du mode narratif est artistiquement démarquée par l'accrochage conjonctif de la formule de démonstration: "... et voici pourquoi nous construisons des corvettes de guerre."

Ayant l'air de préciser ou d'expliquer la logique syllogistique du discours pacifiste et personnalisé d'un "personnage influent du pays", cette forme syntaxique fait basculer le début de l'énoncé. Cette antiphrase, véritable contre-récit, sape l'information première:

"Nous voulons la paix, nous sommes des gens pacifiques et paisibles..." Il s'agit dans cette subversion sémique d'un glissement progressif du plan de la dénotation à celui de la connotation. L'isotopie dénotative qui coïncide avec le début de l'énonciation ("Nous voulons la paix", etc.) est altérée par une nouvelle isotopie, celle de la connotation contraire. Cette désorganisation sémique apporte un "surplus" de sens à l'énonciation. Elle démasque l'absurdité et la naïveté de la fausse logique de cette argumentation pacifiste, basée sur l'adage: Si vis pacem para bellum.

En reliant par leur causalité ces deux positions antithétiques, qui n'ont entre elles aucun rapport objectif, la romancière espère que le lecteur s'apercevra du ridicule et du tragique de la situation, que le personnage en question est incapable de voir, qu'il découvrira, comme dans une radiographie, la fracture à l'intérieur du discours pacifique de M. Fontaine, "représentatif d'une opinion assez répandue":

- "Oui, dit M. Fontaine, sûr de son fait, je crois qu'on a des chances sérieuses de consolider la paix, mais à condition de mettre toutes nos économies à nous préparer; dans les munitions vous entendez. Il faut être le plus fort, Monsieur Chenevert, si l'on veut la paix."³⁹

Ce discours politico-économique de l'administration totale⁴⁰ - caricature de la raison dialectique - opère par la conjonction linguistique des incongruités irréconciliables dans une structure familière, logique. Autrefois offense contre tout raisonnement logique, ce langage illogique est devenu la logique même de la manipulation de l'homo politicus. Pour démasquer l'absurdité de cette argumentation illogique, Gabrielle Roy recourt à l'économie de la réfutation parodique, un art de la distanciation narrative qui lui permet d'introduire dans le récit son point de vue, sans intervention directe de sa part.

On remarque une mise à distance similaire dans l'attitude de désolidarisation d'Alexandre vis-à-vis de "ces pauvres Trois Grands": Staline, Churchill, Roosevelt.

"Tant pis pour eux autres, se disait Alexandre. Qu'ils s'occupent de leur guerre, de leur paix, de leur sécurité."

Il n'avait pas l'impression pourtant, en se détachant d'eux, d'être pour cela davantage l'ami de Dieu."⁴¹

La valeur de ce point de vue distancié, ironique ne réside pas dans l'énoncé mais dans la situation de l'énonciation où l'on reconnaît les positions du narrateur

face aux "dirigeants". Son rôle principal est de diriger le lecteur vers le point de vue dialectique, négatif que veut lui faire partager l'auteur.

Chacun de ces signifiants, dégagés par des marques disjonctives ("eux autres", "ils" "leur") devient à son tour un nouveau signifiant, engendrant un supplément de sens. Ainsi, la fonction phatique du langage conventionnel est dépassée. Elle est renversée par le fonctionnement poétique du langage jouant le rôle de critique de l'idéologie.

L'ironie de Gabrielle Roy a une fonction plus stratégique que contemplative ou parabasique. Au service de la narration, l'ironie réalise la loi de sa métamorphose, permettant à la romancière de poser de nouvelles isotopies formelles et thématiques. Comme instance dialectique à l'intérieur de la narration, elle sous-tend des stratégies romanesques engagées dans la mise en scène d'une mobilité fonctionnelle de la narration qui transgresse la fixité, l'artifice et la limite des normes du code commun.

En tant qu'acte de parole per negationem, l'ironie de Gabrielle Roy synthétise les éléments disparates d'un acte illocutoire et d'un acte perlocutoire. Dévoilant la disparité entre une image fermée du monde et une conception plus large de sa vérité demi-cachée, ce "miroir" déformant,

que la romancière tend au lecteur, devient un auxiliaire du savoir "objectif" des discours familiers, un indispensable adjuvant de la sagesse. En tant que contestation culturelle, ce réflexe salutaire acquiert une fonction corrective. L'objectif de Gabrielle Roy est non pas de présenter au lecteur un "modèle" de la réalité, mais une combinatoire ouverte d'opérations réflexives par lesquelles la réalité peut être contemplée.

Ces opérations discursives, qu'elles prennent la forme d'une simple polysémie sémantique: ("Pauvres hommes"⁴²), ou celle de la répétition et de l'idéogrammatisation du mot: "Aspirine s'épelle A-S-P-I-R-I-N-E je répète A-S-P-I-R-I-N-E"⁴³) ou celle d'une métaphore in absentia: "Poor old devil!"⁴⁴, ou celle d'une citation-appel: ("Do you want truth?"⁴⁵), ou tout simplement la tournure des "phrases un peu longues et solennelles" de la lettre d'Alexandre ("Votre tout dévoué, Alexandre Chenevert"⁴⁶), produisent un supplément de sens. Suivis d'ellipses lacunaires, ces procédés de condensation et de "traduction" créent des espaces sans signes, des lieux d'écoute, d'interprétation et d'élucidation.

Ces moments d'interrogation et de silence, ces hiatus, ces ruptures elliptiques, ces "places vides"⁴⁷ se présentent toujours comme absence de raccord des sens

concurrentiels. Tout en interrompant la "bonne continuation de la lecture", ces prélèvements de discours remplissent paradoxalement le rôle de charnière, puisque ce sont précisément ces lieux que la lecture doit investir de signification pour jeter des ponts, pour réévaluer rétrospectivement ces segments disjoints, pour opérer leur soudure. En tant que "places libres" et donc de "places" à prendre, ces "membra disjecta" du texte représentent une structure d'appel à l'activité imaginative et créatrice du lecteur. Ils l'invitent à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur. Cette activité de jonction consiste à réduire l'indétermination de ces lacunes, à remplir les vides intentionnels de l'histoire discontinue.

Il n'est pas tellement question dans Alexandre Chenevert de la manifestation d'un autre texte mais de l'intégration de ces discours univoques, monadologiques; d'un jeu subversif inter-discursivité qui cherche à rendre compte d'un ensemble de discours sociaux divers, à les élucider par un travail de décontextualisation. Ce "travail du texte" (Textarbeit) consiste à poser au début le non-sens, afin d'introduire, par suite de son activité même, la plénitude de sens requise. Ce que le roman raconte, l'écriture le réalise à nouveau. Le récit, comme l'écriture, devient différence instauratrice du savoir, mais "instauratrice d'un

savoir déjà su⁴⁸. Se détachant sur un fond de non-sens et d'insuffisance, l'écriture de Gabrielle Roy met en branle le processus perceptif.

Par sa réflexivité, l'écriture auto-référentielle de Gabrielle Roy - une invitation à la réinterprétation de l'acte illocutoire - se libère de l'univers anti-dialectique et étrangement tragique qu'elle exprime. L'énonciation conteste son signifié logique à sens invariable. En se repliant sur lui-même, le signifié narratif fournit au texte son palier signifiant qui devient le nouveau signifié rhétorique rebelle. Logique et rhétorique dans leur concurrence se révèlent donc être les deux faces indissociables d'un seul et même phénomène, le champ transformationnel du signe où le savoir est relié à la sagesse de l'écriture.

Le magnum opus⁴⁹ de Gabrielle Roy, comme la lettre protestatrice d'Alexandre, est "la preuve d'une sorte d'excellence atteinte une fois dans la vie".⁵⁰ En tant qu'oeuvre essentiellement paradoxale, cette oeuvre "est autre chose que son histoire même: elle est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire"⁵¹, un acte de protestation contre le "terrorisme du code" monadologique de tout langage autoritaire. Son opération contestatrice s'effectue à l'intérieur d'un discours pluricodique et polycontextuel où l'acte locutoire se manifeste deux fois.

Une première fois dans l'énoncé mimétique argumentatif du discours social cité. Et une seconde fois dans le fonctionnement de l'énonciation narrative. Ces deux valeurs argumentatives, c'est-à-dire ce que dit l'énoncé de son énonciation et ce que cette dernière dit d'elle-même, se contestent et se contredisent. Cette contradiction crée un paradoxe argumentatif à l'intérieur du récit. L'énoncé commente constamment sur le mode représentationnel son énoncé comme un argument en faveur du récit, alors que l'énonciation se commente sur le mode univoque comme un argument en faveur du non-récit.

Incontestablement, il s'agit dans ce roman existentialiste d'un travail sur le sens. Ce travail contestataire aboutit à une relativisation du sens initial, à un dépassement de l'histoire d'Alexandre par une hybridation des structures discursives dont la fonction principale est l'exploration du sens et de l'existence. Cette recherche du sens se déroule dans la zone ambiguë, problématique et précaire des silences, des réflexions et des interrogations.

La romancière "part de la pénombre puisque (...) son but est d'aller vers la clarté, de faire de la clarté"⁵². Privant le langage ordinaire de son rôle instrumental, la romancière instaure un espace apparemment neutre entre les formules stéréotypées et leur sens, un décalage où

apparaît une mutation entre le sens nommé et le sens suggéré. Cet écart empêche l'identification directe du lecteur avec la réalité foncièrement tragique du monde kafkaësque d'Alexandre.

Fonctionnellement motivé, le discours polymorphe du roman dépasse la clôture monadologique de son objet. Il acquiert une forme non-contrainte, subversive, polyphonique. Cette épiphanisation du savoir collectif s'accomplit par un geste dialectique, par un jeu des structures narratives et discursives afin de déclencher chez le lecteur le processus de cognition. Cette modalisation référentielle par le biais des transformations discursives et narratives sémiotise le référent. Elle fait du référent un prétexte, un signe de renvoi au réel, condamné à être l'objet d'un jeu de références.

Ainsi, le dictum romanesque est stratifié. Il reprend la parole socialisée ou bien il s'en détourne, tout en la citant. Soumis aux distanciations et aux médiations, le référent narrativisé, posé discursivement dans le moule romanesque, devient un simulacre méconnaissable de lui-même. Le référent est alors médiatisé par un certain déplacement des perspectives, par la création d'un espace intercalaire qui sépare l'auteur-narrateur du référent modalisé. Par conséquent, le matériau romanesque d'Alexandre Chenevert

devient une hybridation locutive: Il "n'est ni l'existence de la romancière" (depuis ses sensations jusqu'à ses concepts) "ni l'univers des signes mais un mélange qui repose sur l'opération linguistique (sémiologique) même, dans son double trajet: de la durée insaisissable du référent à la lumière close du discours, et inversement."⁵³

La narration clivée de Gabrielle Roy devient un jeu stratégique, une expression paradoxale d'un dédoublement de discours, orienté sur une modalité aléathique, sur la conviction que la vérité n'est pas dicible, que la vérité reste toujours à dire. À l'intérieur de ce jeu narratif, le discours du roman se double d'un méta-discours discordant qui n'est rien d'autre que la narrativisation de l'étrangeté. Aussi la résolution du discours dédoublé, plutôt que d'emporter le clivage contradictoire, lui superpose un mode narratif intermédiaire entre la vérité exprimée et le caractère indicible de la vérité. Ce jeu de la vérité et de la déception, celui de "l'être VS le paraître"⁵⁴ constituent les deux modes narratifs principaux du roman.

Le discours critique, voire ironique, de Gabrielle Roy apparaît comme un discours "second" dont la fonction principale est de mettre en question, d'explorer, de démasquer ou mieux démythifier les énoncés "primaires" réducteurs, de provoquer l'esprit critique du lecteur. Ce

travail de destructuration discursif recèle dans sa visée une intentionnalité double: il y a d'abord une intentionnalité première, littérale, qui, comme toute intentionnalité signifiante, suppose le triomphe du signe conventionnel. Mais sur cette intentionnalité première s'édifie une intentionnalité seconde, une intention critique, démythificatrice, un dépassement de la dimension phatique du langage idéologique par le fonctionnement poétique du langage. La romancière recourt dans Alexandre Chenevert à une nouvelle économie discursive,⁵⁵ à un mode d'énonciation à double instance narrative où se rejoignent l'énoncé référentiel du discours idéologique cité et l'énoncé inférentiel de l'auteur, implicite par le jeu ironique du contexte narratif. Par l'emploi de ce mode inférentiel à double-isotopie, Gabrielle Roy lance le lecteur dans l'incertitude du sens. Elle l'invite à un travail discursif de décontextualisation et de démythification à un exercice d'exploration et d'élu- cidation du langage qui consiste à dépasser la linéarité et le sens immédiat du texte, à transgresser le décodage automatique des énoncés réducteurs figés, c'est-à-dire la dimension phatique et univoque du macrocontexte afin de faire entrer le lecteur dans l'espace ludique et multidimensionnel du microcontexte de l'espace littéraire du roman.

La reproduction des discours idéologico-pragm- atiques et stéréotypés implique toujours un effet de répé- tition. Cet effet de répétition se double d'un effet de

différence. Si Gabrielle Roy reproduit les discours figés d'un pouvoir monolithique, elle le fait soit pour les dire (autrement, plus radicalement, soit pour les sémantiser, c'est-à-dire pour produire un effet de différence, un contre-sens. Que cette sémantisation de l'énoncé prenne la forme d'une assomption ou d'une mise à distance du discours institutionnalisé, la transformation du discours cité en contre-discours s'effectue toujours à l'intérieur d'une spécificité relationnelle, ou si l'on préfère intertextuelle. Synthétisant les deux modes discursifs antithétiques de son énoncé, la romancière crée un message qui est à la fois discours et représentation, communication et exploration.

En somme, le système narratif d'Alexandre Chenevert se double d'une scène narrative complexe où se joue continuellement le jeu répétitif de l'instance discursive qui va de l'affirmation à la négation. Le paradoxe de ce mode déceptif consiste en ceci que le discours romanesque y apparaît comme l'impossibilité du discours de la vérité. Mais, en même temps, ce discours stéréotypé, automatique est dépassé par ses structures narratives. Il devient signé de la mise à l'épreuve et de la recherche de la vérité; une mise en oeuvre du code d'indicibilité. La négation du récit, son Aufhebung (= nier, supprimer, donc soulever: Hegel), passe par la révision des rapports qu'entretient le

sujet de la narration (même s'il est subsumé par le "il" omniscient) avec son énoncé. Par le jeu subversif de la dénégation, le narrateur déjoue tout discours qui se prétend à un savoir absolu. L'ignorance du savoir complet de la part du narrateur implique la mise en scène d'un savoir relatif et éparpillé, la projection de l'isotopie de l'ignorance sur l'isotopie de la quête du savoir. Par conséquent, le texte joue non seulement sur l'opposition opératoire entre l'énonciation et l'énoncé, mais il constitue également l'espace narratif où s'accomplit la sémantisation de l'énoncé et de l'énonciation. Cette sémantisation constitue une sorte de contrainte référentielle, une opposition fondamentale du rapport entre le narrateur et l'objet de sa narration. Le dire du narrateur entre dans l'espace singulier réflexif de ce même narrateur qui joue avant tout le rôle du modalisateur de son récit narré.

Le résultat de ce mode déceptif et interrogatoire est une forme ouverte qui feint sa clôture, la constitution d'un discours quasi cognitif-épiphanique qui recherche la vérité en la projetant dans le paradoxe. Surdéterminée par un savoir réversible, cette hybridation locutive donne à l'"histoire" d'Alexandre une grande densité sémantique. Elle devient la meilleure forme de l'expression adéquate du référent romanesque.

1. Le roman a été publié chez Beauchemin et la même année chez Flammarion sous le titre d'Alexandre Chenevert, caissier, puis traduit en anglais par Harry L. Binsse (The Cashier, Toronto, McClelland and Stewart, 1955, 251 p.) et en allemand par Theodor Rocholl (Gott Geht Weiter als Wir Menschen, München, Paul List Verlag, 1956, 278 p.), et enfin, réédité chez Beauchemin en 1973.
2. La Revue de Paris, 56^e année, n^o 1, janvier 1948, p. 46-55, trad. "Dead-Leaves", Maclean's, Toronto, 1^{er} juin 1947, p. 20, 37-38, 40-42). Beaucoup plus que "Justice en Danaca et ailleurs" ou "Sécurité", c'est "Feuilles mortes" qui annonce toute l'atmosphère du roman, le caractère tragique d'Alexandre et l'absurdité de son destin. Une référence intertextuelle au protagoniste de la nouvelle, Constantin Simoneau, explicite le rôle de cette nouvelle: "Alors, le visage d'un homme qu'il avait rencontré quelquefois, un visage presque étranger lui apparut. Il songea à cet être humain qu'il connaissait à peine: Constantin Simoneau était un excellent homme".
(Alexandre Chenevert, Montréal, Stanké, 1974, p. 21.) Cette parenté avec la nouvelle sera encore soulignée par le geste d'honnêteté d'un certain Simon Coutru (p. 169) et par la phrase de clôture du roman, exprimant une aspiration de survie dans l'esprit des hommes.
3. La Revue moderne, vol. 29, n^o 11 mars 1948, p. 12-13, trad. "Security", Maclean's, Toronto, 15 sept. 1947, p. 20-21, 36-39.
4. (Les Oeuvres libres, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1948, p. 163-181), récit.
5. "Pour établir une distinction entre l'auteur réel, c'est-à-dire l'auteur de l'oeuvre, et le personnage qui, dans le texte de cette oeuvre, "prononce" le monologue narratif", Jerzy Pelc ("On the concept of narration", Semiotica, 1, 1971, p. 14) appelle "le second narrateur apparent. Ce narrateur apparent est toujours quelqu'un que narre le narrateur réel (l'auteur de l'oeuvre).
6. Alexandre Chenevert, p. 143.
7. W. Kayser ("Qui raconte le roman?" Poétique, 4, 1970, p. 507) décrit ce processus comme suit:
"Il arrive que les événements passionnent tellement le narrateur qu'il abandonne tout recul temporel et qu'il se mette à parler en utilisant ce qu'on appelle le "présent historique", c'est-à-dire en se plaçant dans le présent de l'événement".

8. E.A. Walker ("Gabrielle Roy, 14, Profiles in Canadian Literature 1, ed. Jeffrey M. Heath, Toronto, Dundurn Press, 1980, p. 108) écrit: "in her wish to understand and explain her characters, she shifts the narrative point of view to that of a particular character and sometimes ascribes to him reflections and insights beyond his capacities and present situation. This stylistic dichotomy is gradually resolved as the material of the books becomes more specifically personal and autobiographical. The form becomes less novelistic and more reflective, and the narrative voice begins to speak in the first person."
9. Alexandre Chenevert, p. 255.
10. Ibid., p. 249.
11. J. Derrida, Écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, p. 92.
12. Alexandre Chenevert, p. 250-252.
13. Ibid., p. 155.
14. Ibid., p. 157.
15. Elizabeth Janeway (The New York Times Book Review, oct. 16, 1955, p. 5) décrit ainsi les difficultés techniques confrontées par la romancière: "One of the chief difficulties of the novelist is to prevent the characters he has conceived as individuals from turning, before the bored eyes of the reader, into all too familiar types. Mlle Roy has calmly begun at the other end, with a type who slowly but inevitably becomes and individual... But - and here is Mlle Roy's achievement - (...) though Alexandre suffers from what every man suffers, he is not Everyman. He is not a hollow symbol but a differentiated human being and thus the proper subject of fiction."
16. Mas ud Zavarzadeh, auteur de l'étude encyclopédique la plus cohérente de ce sous-genre, (The Mythopoetic Reality, the Postwar American Nonfiction Novel, Urbana, University of Illinois Press, 1976), élimine la valeur idéologique de la factofde. Il la réduit à ce que R. Barthes appelait un simple "effet de réel": "Factoids - factlike details of empirical reality which help to create a fictional likeness of the real world" (p. 60). Pour une étude plus théoriquement sophistiquée voir Hayden White, "The Fictions of Factual Representation", dans son Topics of Discourse, Essays in Cultural Criticism, Baltimore, The John Hopkins Press, 1978, p. 121-134.

17. Alexandre Chenevert, p. 59.
18. Ph. Hamon, "Un discours contraint", Poétique, 16, 1973, repris dans Littérature et Réalité, Paris, Seuil, coll. "Points", 1982, p. 119-181.
19. Alexandre Chenevert, p. 272.
20. Ibid., p. 328.
21. Ibid., p. 351.
22. Ibid., p. 329.
Le processus perceptif est également signalé par le commentaire du narrateur: "Comment aimer à la pointe de la bayonnette!" (p. 330).
23. Ibid., p. 332.
24. Ibid., p. 304.
25. G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 183-125.
26. J. Derrida, Écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, p. 90.
27. Alexandre Chenevert, p. 304.
28. "Jeux du romancier et des lecteurs", dans Marc Gagné, op. cit., p. 269.
29. Alexandre Chenevert, p. 270.
30. Ibid., p. 39.
31. Ibid., p. 304.
32. Gabrielle Roy ("Terre des Hommes, le thème raconté", repris dans Fragiles lumières de la terre, p. 229) conteste le langage pragmatique et univoque des "tables rondes sur tous les sujets, la parole pour la parole, une explosion verbale universelle, plus que jamais a tale told by an idiot, full of sound and fury."
33. Alexandre Chenevert, p. 39.
34. Ibid., p. 96.
35. Les références intertextuelles sont nombreuses dans le roman: le Sol (p. 28 et 249), Le Pays (p. 72), Clé du Royaume et Rosaire (p. 73), Comment résusir dans la vie et se faire des amis (p. 90), Home Ideal et Perfect Housekeeping (p. 91), L'AVENIR DU PAYS (p. 270), le Digest (p. 293), etc.

36. Ibid., p. 90.
37. Peut-être aussi faudrait-il tenter de ne pas trop l'oublier, de nos jours où nous sommes tellement portés à mettre de côté cette vérité élémentaire: ce n'est pas par la technique, par l'extérieur, par le dehors que se renouvellent essentiellement l'art et les formes. Mais par l'intérieur, par le centre et le coeur, par la vision que suscite une émotion fraîche. En somme, par le contenu d'émotion qui déborde de chaque instant de notre existence et qui donne à nos oeuvres le souffle."
Gabrielle Roy, Discours de réception du prix David (1971), Cité dans Marc Gagné, op. cit. p. 181-182.
38. Alexandre Chenevert, p. 285.
39. Ibid., p. 284.
40. G. Roy proteste contre "ces discours vitrioliques" où le verbe devient marchandise de foire, instrument d'incitation. "Cette foire de parole", explique-t-elle dans "Chacun sa vérité" (Le Jour, 27 mai, 1939, p. 7), "cette exhibition de sentiments et de convictions, m'a toujours semblé triste. J'ai toujours erré avec mélancolie ne comprenant pas que la vérité puisse avoir tant d'apparences décevantes... et je m'en suis toujours éloignée avec un certain dégoût du bruit, un besoin de silence et de solitude. La foire aux paroles désenchante. En décourage en encourageant la parole. Elle est un paradoxe."
41. Alexandre Chenevert, p. 286.
Cette attitude de désolidarisation est soulignée par l'usage disjonctif du pronom: "Ils se disputaient au Palais Chaillot". (p. 294).
42. Ibid., p. 295.
43. Ibid., p. 23.
44. Ibid., p. 97.
45. Ibid., p. 271.
46. Ibid., p. 253.
47. W. Iser, Der Akt des Lesens, Munich, Fink, UTB, 1976, p. 28; qui renvoie aux travaux antérieurs de R. Ingarden qui l'appelle Unbestimmtheitsstelle. C'est-à-dire: "place indéterminée".

48. J. Derrida, Écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, p. 95.
49. Dans une lettre à Monique Genuist (La création romanesque chez Gabrielle Roy, Montréal, Cercle du Livre de France, 1966, p. 116), Gabrielle Roy considère Alexandre Chenevert comme le plus important de ses livres:
"Lequel de mes livres j'estime le plus important? Je ne sais trop en sûreté: à certaines heures c'est peut-être Alexandre Chenevert que je suis le plus contente- ou le moins fâchée - d'avoir écrit, non pas que je le trouve si bien fait mais parce que j'y ai mis, il me semble, beaucoup de la petite angoisse que l'homme moderne se fabrique lui-même ou qu'il est incapable de ne pas subir, et je pense que c'est un livre à la fois très simple et très complexe."
50. Alexandre Chenevert, p. 29.
51. Karel Kosik, Die Dialektik des Konkreten, Frankfurt, 1967, p. 123.
52. Entretien du 8 juillet 1969, dans Marc Gagné, op. cit., p. 185.
"On écrit justement parce qu'on veut donner. Parce qu'on veut partager avec les autres. Parce qu'on a ressenti, ou compris, la vérité de certains êtres et qu'on doit la dire."

Entrevue avec Alice Parizeau, publiée sous le titre "Gabrielle Roy, la grande romancière canadienne", dans Châtelaine, avril 1966, p. 137.
53. M. Zërffa, "Matériau dans le romanesque. Romanesque dans le matériau suivi de deux entretiens sur la poétique de la fiction", dans Recherches poétiques, tome II, Le matériau, Paris, Klincksieck, 1967, p. 35.
54. A.-J. Greimas, Du Sens, Paris, Seuil, 1970, p. 192.
55. Gérard Tougas (Histoire de la Littérature canadienne française, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 174) constate qu'"Alexandre Chenevert, parce qu'il joint l'économie de l'exécution à une interprétation humainement probante de l'homme moderne, n'a pas d'équivalent dans l'histoire du roman canadien-français".

CHAPITRE III

La Montagne secrète:

un récit allégorico-didactique

La Montagne secrète, en tant que Künstlerroman (roman d'artiste) est "une tentative de traduire sur le mode allégorique le sens que Gabrielle Roy attribue à la recherche artistique: celui d'une longue marche vers un idéal inaccessible, mais dont l'artiste ne saurait abandonner la poursuite sans renoncer à tout ce qui fonde la valeur de son entreprise."¹ Ce roman d'apprentissage (Bildungsroman), à la manière de Wilhelm Meister de Goethe, de Der Zauberberg de Thomas Mann, de The Way of All Flesh de Samuel Butler, de Portrait of an Artist as a Young Man de James Joyce, dépeint le drame d'un artiste-peintre, Pierre Cadourai.²

Afin de dépersonnaliser son drame personnel, Gabrielle Roy se sert d'un récit allégorique à narration ultérieure. Elle distancie ses expériences londoniennes et parisiennes par la création d'un être fictif: son narrateur hétérodiégétique, dont la perspective est d'une perception externe et interne illimitées. Cette "intelligence centrale" (pour employer le terme de Henri James), dont la voix narrative est liée à la parole d'un autre (l'auteur), n'est pas un simple couvert de l'impersonnalité. Malgré une certaine dépersonnalisation, le narrateur central de La Montagne secrète reste une instance à multiples résonances médiatrices dont la fonction est à la fois textuelle et para-textuelle. Exécuteur d'un métalangage, puisqu'il est

la persona du discours qui assume la transmission du message narratif, il jouit d'un statut privilégié. Il est celui qui conçoit et règle la performance narrative, c'est-à-dire qui accomplit la dispositio et l'elocutio du texte, et celui qui parachève la méta-production d'une rhétorique fermée afin de guider le déchiffrement et la bonne compréhension du texte par le narrataire-lecteur.

Pour projeter sa situation spécifique dans le monde de l'art, Gabrielle Roy utilise un bon nombre de structures discursives. Afin de transgresser les modalités discursives paralysantes du langage quotidien, la romancière multiplie les structures symboliques à l'intérieur du récit du voyage de Pierre Cadourai³. Elle compare l'acte de créer au mystère de "LA CRÉATION", au "GRAND JEU MAGNIFIQUE ET TRAGIQUE DE LA CRÉATION"⁴:

"L'une et l'autre étaient des prodiges. La montagne, un prodige de Dieu, et ceci, sur le carton, un prodige d'homme. Du reste, un plus grand prodige peut-être que l'oeuvre de Dieu, songea Orok, si l'on considère que Dieu a tous les moyens, et l'homme, peu"⁵.

Métaphoriquement, cette comparaison, en posant des rapports qui existent entre la création du Monde et celle de l'artiste peintre, enchasse le récit allégorique de "L'Homme-au-crayon-magique" dans le grand récit primitif et universel de l'architecte du Monde.

Cette organisation par paradigmes fonctionnels permet à la romancière (et par conséquent au lecteur) de s'identifier avec les éléments de référence fournis par la nature: entre autres, avec "le caribou aux énormes bois, tel un arbre sur sa tête"⁶, avec "l'oiseau captif"⁷; avec "la haute montagne isolée"⁸, avec "le dernier peuplier tremble"⁹, avec "les hautes épinettes malades"¹⁰, etc. Par leur constante personnification, ces éléments (l'arbre finit par murmurer, la mer par chanter, la montagne par parler, le caribou par dialoguer) acquièrent une telle ampleur de vie qu'ils deviennent les porte-paroles de l'auteur.¹¹ En effet, c'est dans l'économie et la plurivalence de ces symboles paradigmatiques que la création artistique de Gabrielle Roy trouve sa concrétisation optimale. Élevés au niveau de métaphores anthropomorphiques, ces éléments de la nature fournissent à la romancière un excellent mode de décharge émotive:

..."Pierre en vint à ressembler à ces hautes épinettes malades qu'il avait si patiemment et tant de fois étudiées; pauvres arbres, sur eux ont passé des feux de forêt; presque toutes leurs branches leur ont été arrachées; si longtemps a soufflé sur eux le même vent, qu'à présent, comme vieilles gens sous l'effet de l'âge, jamais ils ne parviendront à se relever. Pourtant, ce sont des arbres jeunes, et c'est toute leur vie qu'ils auront à vivre courbés"¹².

Chez Gabrielle Roy, la symbolisation va de pair avec la poétisation du discours. Le symbole devient, en

tant que catégorie englobante du récit événementiel, un langage par-delà les significations usuelles, un dépassement du monde déceptif; un langage polysémique qui sait faire signe, un signe épiphanique de la totalité du possible, une actualisation du référent inexprimable dans un récit ouvert, multivalent:

"Il pensait à cette impression qu'il avait maintes fois éprouvée d'avoir en la poitrine un immense oiseau captif - d'être lui-même cet oiseau prisonnier, et, parfois, alors qu'il peignait la lumière ou l'eau courante, ou quelque image de liberté, le captif en lui, pour quelques instants s'évadait volait un peu de ses ailes. (...) Pierre entrevoyait que tout homme avait sans doute en sa poitrine pareil oiseau retenu qui le faisait souffrir. Mais, lorsque lui-même se libérait, pensait Pierre, est-ce que du même coup il ne libérait pas aussi d'autres hommes, leur pensée enchaînée, leur esprit souffrant?"¹³.

Le message de Gabrielle Roy, à la fois privé et universel, opère un déplacement constant vers le symbole (cf. gr. *sumballein* = mettre ensemble), contestant ainsi la linéarité et l'univocité du récit. C'est le cas de la structuration iconique du portrait totémique de Pierre Cadourai:

"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."¹⁴

Cette mise en tableau en icône diagrammatique désigne des relations d'analogie qui existent entre les éléments d'un phénomène de structuration formelle et les éléments divers de la réalité environnante. En se combinant avec la fonction métonymique des tableaux indiciels du récit, cette icône diagrammatique détruit l'isolement apparent des images iconiques du végétal, de l'animal et de l'humain. Ainsi, l'autoportrait de Pierre acquiert une relation de ressemblance avec l'histoire entière de l'oeuvre. Il cesse d'être un élément purement indiciel de la trame événementielle, pour devenir, par sa double ressemblance, une métaphore synecdochique de la structuration iconique de l'oeuvre. Mettant en lumière l'éclatement du récit par la dispersion de ces différentes représentations picturales à l'intérieur de la macro-structure du récit, le montage du tableau final synthétise non seulement la vie du héros, cet "homme-arbre"¹⁵, mais également la problématique de l'oeuvre. Cette tâche consiste à réunir "en un seul tableau, en un seul livre, tout l'objet, tout le sujet, tout de soi: toute son expérience, tout son amour, et combler ainsi l'espérance infinie, l'infinie attente des hommes"¹⁶.

Grâce à cette narrativisation symbolique, la parole se surpasse elle-même. Elle ouvre verbalement un champ verbal où s'inscrit la subjectivité absolue, l'ipséité du sujet parlant et ses rapports avec le monde.

Ainsi, le récit du roman, à la fois singulier et universel, se nourrit d'une permanence et d'une transcendance. Cette communication imagée, symbolique, quoique plus efficace que la manière directe, limitative, court toujours le risque d'être mal comprise par le destinataire. Pour pallier ce danger, Gabrielle Roy dote son récit imagée d'un récit didactique qui, contenant sa propre interprétation interne, limitative, fixe le sens de l'histoire racontée et élimine la possibilité d'interprétations divergentes des sens multiples:

"L'artiste est protestataire; et d'abord contre le sort humain qui est de finir."¹⁷

Ou encore: "Créer, se dit-il, comme s'il ne le découvrirait qu'à l'instant, n'est-ce pas de toute son âme protester? À moins... à moins, ajouta-t-il, songeur, que ce ne soit une secrète collaboration..."¹⁸

L'acte illocutoire de cette hypogramme constitue un prélude à un autre acte perlocutoire, celui du narrateur, qui essaye de persuader le lecteur du bien-fondé de cette vérité existentielle fondamentale. Chaque élément narratif ou discursif du roman contribue à soutenir, directement ou indirectement, cette assertion idéologique, à actualiser cette matrice discursive sentencieuse. L'actualisation de cette matrice discursive se réalise grâce à la rhétorique du récit qui comprend trois composantes: une composante instructive, une composante argumentative et une composante éthique.

a) Le but instructif (docere) vise à informer le lecteur sur un certain nombre de vérités esthétiques. Il est pris en charge par la partie informatrice du discours (narratio).

b) Le but argumentatif (probare) des discours esthétiques du roman vise à rendre plausible l'objet de son message. Ce but (argumentatio) se réalise par l'accumulation des preuves logiques et pseudologiques qui vont du particulier au général (induction), ou alors du général au particulier (déduction).

c) Le but éthique (monere), composante majeure du roman, vise à modifier les attitudes du lecteur vis-à-vis de l'art et des artistes. Il comprend les éléments instructifs et argumentatifs ainsi qu'un bon nombre d'appels à l'émotion du lecteur. Cette rhétorique persuasive prend la forme d'une des figures les plus anciennes de l'inventio: celle de l'exemplum. Discutant les effets de la "persuasion effectuée par l'Exemple", Aristote écrit: "Quant aux preuves qui procèdent par la démonstration réelle ou la démonstration apparente, ce sont ici même dans la dialectique, l'induction, le syllogisme et le syllogisme apparent. Car l'exemple est (...) l'induction de la rhétorique. Tous les orateurs, en effet, pour produire la persuasion démontrent par des exemples ou des enthymèmes."

(...) l'exemple est pareil à une induction, et l'induction est un principe de raisonnement. Il y a deux espèces d'exemples: l'une consiste à citer des faits antérieurs, un autre à inventer soi-même."¹⁹

Cette explication aristotélicienne de l'exemple, employé comme principe de raisonnement, nous aide à comprendre le fonctionnement de ce roman à thèse dont la force illocutoire repose sur la motivation de persuader le lecteur d'une vérité essentielle ("à l'homme tout est vite arraché") et de modifier éventuellement son comportement ("de lutter contre l'anéantissement de chaque instant"²⁰). Selon Aristote, l'exemple possède un caractère anticipatoire qui permet au récepteur de reconnaître sa propre situation, encore ouverte, à la lumière d'une expérience antérieure, et de prendre une décision qui ne procède pas seulement d'un sophisme rhétorique mais qui est basée sur le caractère cyclique répétitif des situations.

Dans La Montagne secrète, cet exemple n'est rien d'autre qu'un autre texte, Hamlet. Le roman de Gabrielle Roy n'en est qu'une variante. Nous avons donc une réduction partielle d'un méta-récit réflexif à l'intérieur même de l'"histoire" de Pierre Cadrai:

"Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take up arms against a sea of troubles..."
[.]

"Whether, 'tis nobler, in the mind..."

[...]

"If thou didst ever bold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story."

Il releva la tête, se répéta à lui-même:

"To tell my story..." Oui, c'était le désir profond de chaque vie, l'appel de toute âme: que quelqu'un se souciât d'elle assez pour s'en ressouvenir quelquefois, et, aux autres, dire un peu ce qu'elle avait été, combien elle avait lutté. Tant d'agitation, de secrets et de tergiversations, pour en finir sur cette douce plainte: to tell my story!"²¹

Cette réflexion complétive intradiégétique, qui ramène à l'intérieur du récit une réalité qui lui est extérieure, fonctionne comme un opérateur d'échanges. Superposant deux sphères discursives, elle permet à l'auteur, qui renonce à se prononcer directement dans son oeuvre, de transmettre cette tâche à son personnage qui, récitant le monologue célèbre de Hamlet, lui sert de couverture.

À l'opposé de l'espace intertextuel dialogique d'Alexandre Chenevert où le discours d'autrui est activement nié par une relation discursive conflictuelle, le monologue célèbre de Hamlet n'est pas en opposition avec le discours dominant du narrateur. Au contraire, ce paradigme de référence fonctionne comme garant. Il s'agit ici d'un espace intertextuel monologique, plus précisément d'un contexte intertextuel²², qui dote le récit allégorique d'une autorité additionnelle. Qu'il soit d'ordre esthétique, éthique ou

didactique, ce procédé narratif constitue une mise en valeur des réseaux imaginaires ou symboliques, ayant pour "objet" la réception du message par le lecteur. Cet appareil intertextuel, basé sur la conviction de l'auteur que ce qu'il raconte au lecteur mérite d'être écouté, n'est rien d'autre, au fond, que la manipulation de la curiosité du lecteur.

Cette manipulation opère par l'insertion dans le texte des paradigmes de référence communs à l'auteur et au lecteur: la citation des oeuvres d'art en tant qu'organes de vérité ("The Complete Works of William Shakespeare"²³, "La Noce de Village" de Breughel²⁴, "L'Homme à la verrue"²⁵ de Ghirlandajo, "Les Pèlerins d'Emmaüs"²⁶ de Rembrandt), ou le rappel du nom de leurs auteurs ("Cependant des noms, pour lui hier encore inconnus; l'attiraient (...) Titien, le Greco, Renoir, Gauguin, il se sentait appelé"²⁷), ou des éléments qui dépassent l'expérience immédiate du lecteur; la lettre du Père Missionnaire, par exemple:

"Tu iras voir La Vierge au Rochers, lui avait écrit le Père Le Bonniec, et tu sentiras ton âme s'élever à des hauteurs comme tu ne le pourrais toi-même concevoir. "Nous connaîtrions-nous seulement un peu nous-mêmes, sans les arts?"²⁸

Cette technique impressionniste par métaphores expressives mène à l'éclatement du récit, à l'atomisation de l'oeuvre, à la négligence de sa structure narrative. Elle donne l'impression d'une composition achevée et artificielle. Comme le souligne Hugo McPherson, la juxtaposition

épisodique des tableaux détruit la cohérence épique de la narration du roman:

"In its superb descriptive passages, its limpid moments of soothsaying, and its tender, understated encounters between people, this novel has flashes of great beauty. Unhappily, however, it lacks the coherence and control - the inevitability - which Miss Roy's great theme demands. (...) The greatest of her formal problems is this: she fears that her episodes of action and conversation will not speak for themselves; instead of simply "rendering" the moment, she is impelled to comment upon its meaning. In addition, she has not found images which grow organically, as they do in Melville and Conrad, to produce a sustained symbolism. There are finely developed rhythms involving trees, rivers and mountains, but these rhythms do not finally, produce a coherent pattern; they comment upon the central theme, but they do not unite with it."²⁹

Pour que l'histoire de Pierre Cadourai se donne à lire comme ayant expressément un sens, Gabrielle Roy l'investit d'une intentionnalité spécifique. Motivée par un souci pédagogique, la romancière multiplie les exempla et leurs interprétations à tous les niveaux du texte. Elle vise ainsi à réduire au maximum les failles qui rendraient possible une lecture multivalente. Ce surplus de communication à élaboration conceptuelle spécifique réduit considérablement la liberté de son écriture. Si cette liberté reste intacte, ce n'est qu'au niveau superficiel de la réalisation stylistique, qu'au niveau de l'articulation binaire d'une syntaxe inverse. Elle n'opère qu'au niveau de la transformation négative du message logique de l'énoncé didactique où elle boucle dans le jeu discursif du narrateur les deux modes de l'énoncé: narration et citation.

Par conséquent, le récit de la quête artistique aboutit à une répétition démonstrative. Tout paraît comme si le récit ne voulait que souligner son propre sens, comme si la fonction principale de la narration n'était que de produire une glose supplémentaire et redondante³⁰ par rapport à l'histoire, afin de renforcer encore plus son sens, éliminant ainsi toute possibilité d'une lecture ambiguë:

"Il ne s'agissait donc pas simplement pour peindre de donner sa vie à la peinture. Sans doute eût-ce été trop facile. Il fallait (...) de temps en temps la reprendre. Être ou ne pas être! La pensée de Hamlet n'était pas très claire au fond."³¹

Dans la thèse doctrinale du roman, le narrateur essaye de mettre à nu l'ineffable, ou mieux, l'inénarrable de son récit... À l'instar de l'essai, ou d'un Mischgedicht (poème mêlé), il donne le texte comme son propre commentaire; gestation et gestualité, présence et absence, texte et méta-texte.

On peut distinguer dans la structure fonctionnelle de cette parabole deux manières de penser: l'art de penser défini et un art de penser imparfait, celui de la réflexion. Ces deux manières de parler se distinguent non seulement par leur contenu de pensée, mais également par la forme même de leur réalisation: le passé simple, le temps

par excellence de l'art de la pensée constituée, de l'information purement factuelle et l'imparfait, celui de la pensée à constituer, d'une impression mentale en cours de déroulement. Avec le "défini", le regard du lecteur s'oriente vers l'extérieur, vers le monde des objets et des événements déjà saisis; avec l'imparfait, le mouvement va vers le monde intérieur de la pensée en cours de constitution:

"De pitié, Pierre s'était arrêté, laissant s'abreuvoir le caribou dont il connaissait, par sa propre soif, la soif intolérable. Puis, il se ressaisit, bondit, frappa le coup ployé."³²

Dans le récit intercalé de la chasse au caribou, une métaphorisation de la création artistique par destruction, le narrateur hétérodiégétique délaisse sa perspective supérieure. Au lieu de considérer son personnage comme accompli, il l'envisage de l'extérieur, en combat, en état de se créer. Le narrateur se retire du récit. Il se rend quasiment invisible. Pierre Cadrai, personnage sur lequel l'intérêt du récit est concentré, devient objet de la vision. Il cesse d'être objet de la manipulation du narrateur. Le lecteur, à son tour, réoriente son point d'observation vers l'action, vers le spectacle qui se déroule devant ses yeux. Il est quasiment emporté par le spectacle dramatisé, car il en reçoit une impression directe, ad oculos. Cet heureux rapprochement lui permet d'enjamber la distance artificielle trop grande entre lui et les personnages.

Cette distance narrative est également maintenue dans les exemples du discours narrativisé, "l'état le plus distant et en général (...) le plus réducteur"³³ du discours:

"Il (Pierre) avait dit qu'il entendait donner la parole aux bêtes comme aux hommes, à tout ce qui connaissait la souffrance de vivre."³⁴

Dans cette imitation absolue, le discours narrativisé de Pierre n'est plus discours; il est repris en main par le narrateur pour être complètement intégré dans le récit. Le discours est donc devenu un événement comme les autres. Il est inséré dans le discours narratif et il ne se distingue en rien du récit d'événements du voyage de l'artiste peintre.³⁵ L'amalgamation de ces deux instances élocutives s'effectue par l'emploi de l'imparfait, qui, en tant qu'indice de l'instance locutive "marque" la communication narrative comme fictive. Si l'imparfait actualise, ici la fonction "appellative", cet appel au lecteur ne se manifeste que par la tonalité émotionnelle de: "à tout ce qui connaissait la souffrance de vivre", stimulant la sensibilité sympathisante (Einführung) du lecteur, plus précisément le Pathos.

Dans l'énoncé mixte de cette oeuvre semi-didactique Gabrielle Roy combine l'énoncé direct du narrateur et celui de son personnage inventé et focalisé. Cette contamination de l'instance narrative a une fonction rhétorique.

Il a pour résultat chez le récepteur, de provoquer la confusion entre la voix du personnage qui voit et dont la perspective oriente le discours et celle du narrateur qui en parle. Le narrateur apparemment absent de ce discours didactique, essaye de faire croire au lecteur que c'est la position esthétique du personnage qu'il lui communique. Par cette technique extrêmement artificielle et flottante il désoriente le narrataire, qui ne sachant plus qui lui adresse la parole, reçoit le discours pédagogique du narrateur-auteur sous l'autorité et sous la perspective du personnage. Il se pose, dans cette contamination narrative, le problème de l'Ethos de l'énonciateur: opposition formulée par Gérard Genette entre celui qui voit et celui qui parle; opposition qui sert à distinguer personnages focalisés et personnages interprètes (narrateur). Le personnage, qui est la personification aspectuelle ou modale de l'instance narrative est censé transmettre directement ses idées esthétiques.

Cette intégration du discours d'autrui dans le récit du narrateur n'est pas totale. Souvent, le narrateur confie à un de ses personnages la responsabilité de son discours interprétatif. Il insère son discours esthétique dans le discours d'un autre moyennant un signe de transition, le plus souvent un verbe déclaratif, inquit:

"De vivre en solitaire ne donnait rien, insistait Stanislas; il fallait se rapprocher, se fondre en colonie; au talent des autres, activer le sien; et encore, à ce feu étrange des inlassables parlottes, de principes constamment brassés, apercevoir, trouver enfin sa voie propre."³⁶

Ou encore:

"L'objet n'est rien en peinture", disait Meyrand. Stanislas disait de même. "L'objet n'est que prétexte. Prétexte à définir une sorte de résonance intérieure avec l'univers - elle-même au reste indéfinissable..."³⁷

Le narrateur, organisateur et stratège textuel, profite de l'apparence rhétorique des personnages. Le lecteur naïf peut croire à tort que ce changement de technique persuasive en indique un abandon de sa part. En vérité, la fonction oratoire de cette forme intermédiaire du discours devient plus persuasive dans la mesure où le lecteur trouve impossible de l'attribuer soit au seul personnage (à Stanislas ou à Meyrand), soit au seul narrateur.

L'économie du discours didactique de Gabrielle Roy annonce davantage qu'il ne dénote. L'énoncé discursif présente des marques ("disait Meyrand. Stanislas disait de même", "insistait Stanislas) qui constituent une redondance tout à fait évidente par rapport aux renseignements qu'il est censé de communiquer, mais parfaitement justifiables par rapport à la visée qui organise leur représentation dans l'énoncé, c'est-à-dire par rapport à la stratégie discursive qui en gouverne l'énonciation. L'énoncé esthético-

didactique comporte des éléments qui sont en trop par rapport à sa référence, c'est-à-dire qui ne renvoient pas comme tels, aux faits constitutifs de l'idée rapportée.

Ainsi, dans l'énoncé: "L'objet n'est rien en peinture "Gabrielle Roy ne décrit pas simplement un fait dénoté dans sa nature d'objectivité, indépendant de toute intervention subjective, comme semble vouloir le faire croire la stratégie énonciative initiale de son discours cité. Elle le qualifie en fonction d'un autre événement, celui-là parfaitement subjectif, qui consiste à placer le discours esthétique sous la portée d'un méta-discours qui le légitime. Par l'intermédiaire de son personnage actant (maître Meyrand ou Stanislas) elle localise le discours sur (ce que Ducrot appelle) une échelle argumentative. Cette localisation donne au discours didactico-esthétique un poids, une force spécifique. Le programme discursif ne consiste plus tant à rapporter un événement ("disait Meyrand") qu'à convaincre l'interlocuteur de l'indiscutabilité de l'assertion esthétique: "L'objet n'est que prétexte". Cette légitimation en forme d'incise confère au discours didactique une force supplémentaire dans le programme discursif de conviction du narrateur, auquel est subordonné le programme de narration des éléments. Sans cette légitimation, sans cette localisation de l'énonciation sur l'échelle argumentative, l'énoncé laisserait place à un

contre-énoncé possible, qui pourrait contester la validité de la déclaration esthétique: "L'objet n'est rien en peinture". Cette valeur véridictrice légitimante, surajoutée à la référence de l'énoncé, constitue donc une réponse à un contre-énoncé possible. Comme le poids d'un argument se mesure au nombre de contre-arguments, l'on peut dire que ce luxe apparent et redondant que représente la phrase intercalée: "disait Meyrand" -- qui n'ajoute rien au discours esthétique cité -- joue un rôle essentiel dans la stratégie argumentative qui gouverne l'énoncé. Sa présence est une réponse au contre argument du narrataire qui invaliderait le raisonnement apodictique, la base sur laquelle repose l'énoncé persuasif cité. Cet acte de langage, de type assertif, sous-jacent à l'énoncé philosophico-esthétique, a pour enjeu ou effet recherché la ré-énonciation de ce dernier par son co-énonciateur. Il ne vise pas simplement à dire mais encore à re-dire ce qu'il dit. La visée esthétique de ces discours légitimeurs n'est pas simplement guidée par la quête des connaissances mais aussi par le besoin d'une reconnaissance de celles-ci de la part de ceux à qui elles s'adressent, c'est-à-dire de la part des lecteurs visés. Et faire re-connaître par le narrataire des connaissances que le narrateur a produites, c'est lui faire re-dire ce que l'énonciateur veut lui communiquer. Ainsi, le discours persuasif du roman, fondé sur des prémisses indiscutables d'un raisonnement apodictique et sur le

discours légitimeur d'un co-énonciateur (Meyrand), n'est plus soumis à la discussion. Il s'impose par l'autorité même de ses arguments syllogistiques.

L'énonciateur (le narrateur) place son co-énonciateur (le personnage) dans une position où il peut être pris à signataire, où il peut se porter garant ou endosseur de ce qui est asserté par le narrateur:

"Et il faut bien vendre, dit-il doucement, (...) et surtout communiquer avec votre prochain, mon enfant ... ne l'aimez-vous donc pas?"

Puis emporté d'inspiration, il s'écria: -- Ne le voyez-vous pas, enfant opiniâtre: il y a le coeur de celui qui donne, et le coeur de celui qui reçoit; il arrive que l'un et l'autre communiquent; ce qui vient de l'un emplit l'autre de joie; et c'est alors seulement peut-être que jaillit cette chose qu'on nomme la beauté. Je ne sais pas, mais pensez-y: il se peut que je dise vrai."³⁸

Le pacte fictif entre narrateur et narrataire n'implique pas toujours une relation de complémentarité ou de partnership. Il implique également une relation d'adversité, de mise en doute, de rivalité. Pour que cet antagonisme énonciatif du "je" narrateur-véridicteur et du "tu" narrataire-vérificateur se résolve dans une relation d'adjuvance énonciative, c'est-à-dire en une instance de coopération, il faut que l'énonciateur fasse d'emblée porter la responsabilité de ce qu'il dit non pas sur lui-même en tant que "je", mais sur un autre. Il faut que la véridicité de ce

qu'il dit ne repose pas uniquement sur son honnêteté ou sa bonne foi, comme c'est le cas du discours ordinaire, mais sur une instance légitimante, qui certifie la validité de ce qu'il dit en même temps qu'elle atteste son statut énonciateur légitime. Pour passer de cette relation de rivalité à une relation de complémentarité entre énonciateur et énonciataire Gabrielle Roy localise les énoncés de son narrateur sur une échelle de valeurs de type argumentatif. Elle se sert d'un énonciateur seconde, le Père le Bonnic, pour faire - croire vrai ce que dit son narrateur extradidactique. Par ce contrat de véridiction elle réussit l'acte de la communication esthétique qui consiste à faire coïncider le faire persuasif de l'instance véridictrice (le faire croire) et le faire interprétatif de l'instance vérificatrice (le croire vrai) dans une même proposition universellement rénonçable: "il y a le coeur de celui qui donne et le coeur de celui qui reçoit; il arrive que l'un et l'autre communiquent". Cette collectivisation de l'instance énonciative est la condition sine qua non de la communication esthétique, le fondement principal de son contrat de véridiction. Le programme narrativo-argumentatif du discours esthético-didactique de Gabrielle Roy consiste donc à faire passer son narrataire de la position première d'opposant possible à celle de l'adjuvant compatible. Cette échange, porte à la fois sur l'actant énonciataire du discours et sur le contenu discursif lui-même. Il consiste

pour le narrateur à troquer une "connaissance" contre une "reconnaissance" de la part de son co-énonciateur, le Père Le Bonniec. Pour rendre la communication efficace, le narrateur fait "signer" son énoncé par son co-énonciateur (le personnage) endossement qui constitue un acte de vérification, un contre-argument aux contre énoncés possibles du narrataire, l'invitant à adopter son point de vue: "Je ne sais pas, mais pensez-y: il se peut que je dise vrai".

Cette modalité persuasive, visant à faire accepter le contrat énonciatif proposé, réside sur un type de convention fiduciaire portant sur le statut véridictoire (sur le dire-vrai) du discours-énoncé. Le contrat énonciatif des discours esthético-didactiques de La Montagne secrète relève donc du "faire-croire" (de la persuasion) au dire-vrai" (à la véridicité universelle et omnitemporelle) de l'énoncé.

Cette contamination discursive, qui opère par la dilution du narrateur dans ses personnages, crée une espèce d'unanimité, un discours doctrinal d'un magister dixit, où participent un témoin intradiégétique (le personnage) et l'instance narrative. La force d'attraction de ces deux pôles discursifs s'exerce pour convaincre le lecteur. Paradoxalement, le fait que la citation ("L'objet n'est que prétexte") ou la collectivisation de l'instance énonciative ("il y a le coeur de celui qui donne et le coeur de celui

qui reçoit") proviennent d'un narrateur nullement "objectif" mais "omniscient" échappe au lecteur qui se laisse facilement emporter par la mise entre guillemets de l'énoncé supposément assumé par le personnage.

Cette intention pédagogique atteint son point culminant dans les considérations de Pierre et de Stanislas sur "la nature de l'art", digression qui devient un moyen de vulgarisation de l'esthétique de Gabrielle Roy:

"Ils en vinrent à discuter la nature de l'art. D'habitude Pierre ne le voulait pas. Il ne voyait pas qu'on pût en parler. Il lui semblait préférable vis-à-vis de l'art d'agir et de se taire. L'art n'était-il pas un peu comme l'amour. Quand on était dedans on ne pouvait à la fois y rester et analyser. Ceux qui en étaient sortis, seuls, lui semblait-il, avaient licence d'examiner le phénomène, mais ceux qui étaient dans le feu souffraient, c'est tout.

Pourtant, sans cesse Stanislas insistait sur ce point: l'art c'est de couler de la vie dans un moule, au détriment, il est vrai, d'une part de la vie, et, du reste, chacun selon son moule.

(...)

Le secret, disait ce soir Stanislas, est dans la mesure: dans l'équilibre de la vie et de la forme. Si tu sacrifies trop à la forme, tu n'auras qu'une oeuvre desséchée; par ailleurs, à vouloir conserver trop de détails, tu restes dans l'instant."³⁹

Cette mise en texte du discours esthétique constitue une substitution à l'activité créatrice. On remarque dans ce passage une prolifération du récit de paroles; un

accroissement de la mimésis du verbe, qui enfonce le récit dans un verbalisme terminal, aussi bien qu'une fluctuation de la distance qui "sépare" celui qui raconte (le narrateur) de ce qu'il raconte (le récit). Cette variation modale de diégésis/mimésis est caractérisée par une réduction de la distance narrative. On passe d'un récit d'événements d'une grande distance narrative (diégésis): "Ils en vinrent à discuter la nature de l'art", à une réduction de cette distance par un discours narrativisé: "Il lui semblait préférable vis-à-vis de l'art d'agir et de se taire" pour se trouver à l'intérieur d'un récit de paroles d'une tournure interrogativo-comparative: "L'art n'était-il pas un peu comme l'amour". La durée du récit et la distance entre celui qui raconte et ce qu'on raconte sont réduites à un minimum (mimésis) pour véhiculer une plus grande quantité possible d'information. Cette simultanéité feinte de l'acte narratif et de la diégèse, entache le récit d'une subjectivité. Cette transgression du récit a pour résultat la dislocation de l'information narrative, la fragmentation du récit par une force centripète. La diégèse cède le pas à la présence envahissante du discours du narrateur. L'histoire se trouve constamment amputée par le didactisme de cet être étranger au récit, premier responsable d'une "voix à thèse". À ces moments d'interrogation et de blocage, le récit s'arrête. Il se retourne sur lui-même pour s'interroger. Apparaît alors "un type de parole qui lui est

étranger, et comme réfractaire"⁴⁰. Cette invasion du récit par le discours est signalé par de nombreux signaux: tels la répétition du verbe modalisant ("il lui semblait") suivi de l'adverbe de mode ("préférable"), signalant une attitude de locution de la part du narrateur, la comparaison généralisante interrogative: "L'art n'était-il pas un peu comme l'amour", l'articulation logique avec sujet indéfini englobant "on" de "Quand on était dedans...", aussi bien que la répétition des indicateurs "ceux" et la tournure modalisante finale au présent "c'est tout".

Le narrateur, caché sous une série de modalisants ("pourtant", "il est vrai", "du reste"), arrête le récit pour communiquer au narrataire un message polémique: "l'art c'est de couler de la vie dans un moule ..." Tout en freinant l'histoire, ce commentaire situe la communication dans le présent, dans le hic et nunc du narrateur et du narrataire.

Dans le dessein didactique du secret de la mesure dans l'art, le rapport narrateur-narrataire semble être médiatisé par le verbe performatif "disait", ayant pour sujet Stanislas. "Semble" seulement, car l'indicateur "ce" de "ce soir", le présent de la déclaration esthétique: "Le secret, ... est dans la mesure: dans l'équilibre de la vie et de la forme", aussi bien le présent de l'articulation

logique: "si tu sacrifies trop à la forme...", orientée vers le "tu" de l'allocutaire, mettent en relief un message particulier.

Dominée par une visée didactico-esthétique, la narration de La Montagne secrète perd constamment son autonomie. Elle disparaît au profit d'un discours réflexif où le sens n'est plus engendré par l'énoncé mais par l'acte polémique de son énonciation. Cette démarche polémique par argumentations logiques ou rhétoriques réduit la narration à un simple instrument de la pensée esthétique de l'auteur:

"Sans doute toutes les rivières sont-elles de la même nature; c'est une folie des hommes que de croire qu'elles participent à l'histoire et sont d'âme ambitieuse. Toutes les rivières du monde ne sont-elles pas à tous, et pour tout confondre, tout réunir?"⁴¹

On remarque dans la succession linéaire de cette série d'énoncés méthodiquement reliés une méthode d'enchaînement d'ordre rationnel. Ce type d'argumentation, qu'Aristote appelle "enthymème", est une forme de raisonnement par déduction, donc de démonstration par le recours aux procédés de la rhétorique. La démarche du raisonnement y est de nature métonymique. Elle passe sans transition de l'individualité du sujet à la collectivité du récepteur ("tous"), pour arriver à l'affirmation d'une vérité générale: "Toutes les rivières du monde ne sont-elles pas à tous, et pour tout confondre, tout réunir?"

Dans ce discours enthymématique, - la succession rigoureuse des idées (preuves intrinsèques) est rompue par des interférences d'ordre rhétorique: processus de déduction ("sans doute toutes les rivières"...), affirmation-négative (c'est une folie des hommes...); tournures interrogativo-rhétoriques, etc. Ces preuves extrinsèques visent à promouvoir la crédibilité du locuteur, à réduire la parole ou la pensée antagonique du récepteur, à agir ainsi sur l'allocutaire pour le persuader de la vérité du message. Cette méthode d'argumentation enthymématique par démonstrations rhétoriques modifie la structure langagière de l'ensemble du roman. Le langage n'est plus seulement instrument de communication; il devient un acte de parole didactique, un outil de persuasion. ●

Cette modification fréquente de l'optique et du code langagier, par le passage du constatatif au performatif, détruit le pacte fictif entre le lecteur et le narrateur. L'écriture devient la mimésis d'une individualité interrogeant directement la vie, une substitution à la médiation symbolique de l'activité littéraire, activité fictionnelle qui procède de l'imagination. Observons cette transformation du code langagier dans le discours "linguistique générale" du narrateur hétérodiégétique au Louvre:

"C'était là sans doute ce qu'on appelle un chef-d'oeuvre, et qu'était-ce au fond un chef-d'oeuvre? Les grandes choses de la vie ont aussi un nom, pensait-il on dit l'océan, l'amour, l'art, l'oeuvre mais ces mots cachent peut-être plus qu'ils ne disent. Y a-t-il seulement deux personnes sur terre à ne pas différer quelque peu d'avis sur le sens de ces mots: amour, vie, oeuvre?"⁴²

Dans ce discours linguistico-esthétique, l'énonciateur s'adonne à une communication réflexive intellectuelle. Basé sur le principe dialectique de la contradiction, ce discours interrogativo-interprétatif fait appel à l'activité cérébrale, conceptuelle du lecteur. Le narrateur délaisse la médiation symbolique pour recourir aux concepts philosophico-esthétiques, aux "pensée-mots." Cette mise en texte du discours métalinguistique s'effectue par un passage de l'affirmatif au performatif. Par l'emploi de l'adverbe "là", la locution adverbiale "sans doute", le désignateur "ce", le sujet indéfini et englobant "on", (qui peut inclure toutes les personnes: le locuteur, le personnage et l'allocutaire) et la tournure interrogative, orientée vers le destinataire la narration passe d'un récit constatatif ("C'était") à un discours esthétique ("... qu'était-ce au fond un chef-d'oeuvre").

Gabrielle Roy utilise la même technique dans le discours métalinguistique des "idée-mots": "amour, vie, oeuvre". Le discours réflexive révèle ici une vérité ("Les grandes choses de la vie ont aussi un nom") qui se passe

dans la pensée du personnage ("Pierre"). Le discours qui suit est introduit dans la diégèse par le sujet général et indéfini ("on"), par le verbe performatif ("dit"), par un tiret suivi d'une négation axée sur un principe de contradiction ("mais"), par le désignateur ("ces") de "ces mots", pour se terminer par le dubitatif d'une locution adverbiale ("peut-être") et une tournure interrogative, orientée vers l'intellection de l'allocutaire. Cette prise en charge de la parole par le narrateur détourne le langage de sa fonction poétique pour l'orienter vers sa fonction métalinguistique et référentielle, destinées à façonner l'intellection du lecteur.

Ce hors-texte rhétorique, où le récit disparaît dès qu'il est mis au service du lecteur, est régi par un besoin de clarté et de compréhension. Le rhéteur, motivé par une intention didactique, cherche à rendre saisissable sa pensée philosophico-esthétique. Il essaye de la mettre à la portée du lecteur profane par un langage qui tend vers la formalisation. Cette motivation esthétique-didactique appauvrit la qualité d'information véhiculée par des "idées-formes" du roman:

"Et comme il regardait soucieusement le haut mont solitaire, il sut clairement tout à coup - de même manière que si quelqu'un le lui eût soufflé à l'oreille - il sut comment faire: non pas un seul grand tableau ainsi que son ambition trop avide l'avait d'abord voulu, mais une série de petits tableaux, chacun envisageant un biais particulier, arrachant à la montagne un peu de sa réalité; et cela, réuni, ce serait la Resplendissante."⁴³

Par l'emploi de ce procédé analytique, presque argumentatif, dont la fonction essentielle est d'éviter toute confusion entre le message et sa réalité romanesque, la romancière essaie de transmettre une information vraie, logique et objective. Cette codification philosophico-rhétorique monosémique, un système d'interprétation logique et hautement codifié, basé sur un accord conventionnel monosémique et efficace des signes, assure la compréhension du message du roman. En même temps, ce mode esthétique-discursif dessert la narration. Les nombreuses exclamations, les fausses négations visant à la création des nuances d'autorité ainsi que l'emploi répété du conditionnel et du subjonctif, les nombreuses phrases interrogativo-rhétoriques, accordant une certaine période de temps au récepteur pour décoder le message, créent dans la Montagne secrète un nombre de moments vides et transparents. Ces communications in praesentia fragmentent la durée temporelle de la trame dramatique. La fictivité du récit est constamment détruite par ce procédé d'économie narrative artificielle et le roman perd son dynamisme, sa "vie". Il acquiert un air fractionné, statique, intellectuel, théorique et finit par devenir un discours sans histoire, un métadiscours esthétique de l'auteur.

Cet art du raisonnement antithétique, qui implique la successivité logique et rationnelle (Le Logos) d'une

série de raisonnements rigoureusement articulés, fonctionne par l'opposition d'un énoncé (A) à l'énoncé (B), définie comme énoncé (A) plus sa négation:

"Mais laissez-moi dire, fit-il, ayant saisi un geste de protestation. Car, après tout, pourquoi pensez-vous vous épuiser à peindre? Pour vous? Pour moi? Mais non, voyons, vous travaillez pour des inconnus, le public. C'est étrange mais vrai: les plus grands parmi nous travaillent pour des inconnus qui, bien souvent, du reste, ne les comprendront qu'imparfaitement."⁴⁴

Pour convaincre le destinataire de la véracité de son message, le narrateur donne dans le genre oratoire dialogué de la controverse doxastique des rhétoriciens: quaestio, disputatio ou quaestiones - doctrina. Tantôt sa question: "...pourquoi pensez-vous vous épuiser à peindre?", provoque l'énoncé. Tantôt ses questions: "Pour vous? Pour moi?", apportent une réponse négative: "Mais non, voyons ...", pour aboutir à une brève conclusion: "vous travaillez pour des inconnus, le public". Cette réponse est confirmée par le discours véridique et englobant: "C'est étrange mais vrai: les plus grand parmi nous travaillent pour des inconnus...".

D'habitude, Gabrielle Roy essaye de camoufler la fonction conative de ces tournures oratoires. Pour amener le lecteur de façon "raisonnable" à accepter les bases argumentatives de son message pragmatique, la romancière emploie

souvent des procédés détournés, voire subliminaux⁴⁵. Recherchant des voies et des procédés pour incarner ses idées et ses images de manière à les rendre communicatives et proches du lecteur, elle lève les barrières qui séparent narrateur et narrataire. Pour effectuer ce rapprochement, elle se sert des procédés détournés: de fausses négations, des embrayeurs indéterminés ("on", "nous"), du présent omnitemporel des maximes, du mode exhortativo-narratif des tournures exclamatives et interrogatives, etc.

Par exemple:

"Était-ce la manière de traiter cet enfant rare entre les hommes, celui qui ouvre leurs yeux, celui qui ouvre aussi entre eux de grandes portes soudaines de communications."⁴⁶

Cette oeuvre paradigmatique est un montage de formes simples; un ensemble d'espaces où se superposent et se croisent les voix du mythe, de l'allégorie, des exempla, des symboles iconiques et discours rhétorico-didactiques de la connaissance esthétique de son auteur. Elle est à la fois une oeuvre poético-lyrique et gnoséologique.

La démarche de Gabrielle Roy est paradoxale: elle est à la fois dé-sémantisation et re-sémantisation d'une forme littéraire en fonction d'une structure architecturale hybride, expressive et méta-textuelle. L'intérêt de ce roman baroque, anti-moderne⁴⁷ réside précisément (et paradoxalement) dans le fait qu'il incarne, comme tout récit

exemplaire, la tendance contraire à l'éclatement et à la multiplication du sens, visant le sens unique, la clôture absolue. Il existe concurremment dans La Montagne secrète deux types de codages, deux modalités narratives, deux types de variations stylistiques. Un code poétique, expressif et émotif, orienté vers l'affectivité du lecteur et un autre code cognitif, objectif et neutre, s'adressant à son intelligence. L'auteur semble avoir deux objectifs: l'un plus général-universel - fictif et l'autre plus spécifique-particulier - rhétorique. Il semble écrire pour deux auditoires en même temps. Les résultats: une allégorie symbolique et un tractatus aestheticus, déguisé en fiction. L'auteur n'arrive pas toujours à combiner ou plutôt à subordonner la fonction rhétorique à la fonction littéraire de son oeuvre.

Gabrielle Roy se sert de deux esthétiques contradictoires, de deux modes opposés de signification. Dans la première partie, comme Pierre, elle peint par images. Dans le code poétique de cette partie, qui ne vise pas à une efficacité mais plutôt à une multiplicité de significations, le message est très peu codifié. Les signes presque iconiques des "pauvres arbres", des "épinettes malades", "du peuplier-tremble", du vison, des "pauvres chiens", du caribou, de la montagne resplendissante ou de l'oiseau captif, motivés par une relation d'analogie, de métaphore ou de

métonymie, acquièrent une grande puissance d'expressivité. Ces signes polysémiques et ouverts, libérés de leur signification conventionnelle, permettent à la romancière d'investir le récit d'une multiplicité de significations. Cette pluralisation du sens se réalise grâce à l'emploi synthétique et simultané des deux fonctions du langage: la fonction référentielle et objective et la fonction connotative, poétique.

Dans les deuxième et troisième parties, la romancière recourt aux fonctions expressives et conatives d'un langage instrumental, rhétorique, univoque dont l'objet est de communiquer au lecteur ses idées esthétiques. Ces deux types de manifestations langagières opposées représentent dans La Montagne secrète deux objectifs consécutifs mais antithétiques. Gabrielle Roy a l'intention d'être à la fois auteur et interprète, romancière et institutrice - esthéticienne et l'oeuvre, roman et essai, création et interprétation.

Interprétation, car cette activité philosophico-esthétique - ce type d'information conceptuelle devient par moment une substitution à l'activité créatrice. Comme le démontre bien la dichotomie antithétique de son système narratif, "l'invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours"⁴⁸, le

roman s'auto-réfère pour parler de lui-même. Cette auto-réflexivité crée un effet esthétique modalisant dans la mesure où elle est présumée par un méta texte, dont la fonction est d'attirer l'attention du lecteur sur la structuration ambiguë et métaphorique de son message.

Cet acte de parole perlocutoire est motivé par un but interprétatif et persuasif, par l'intention du destinataire d'obtenir une réponse positive chez le destinataire.⁴⁹ Comme le souligne J.R. Searle⁵⁰, les verbes illocutoires se définissent par l'effet perlocutoire qu'ils sont censés produire chez le destinataire. Interroger peut donc se définir comme une tentative d'obtenir une réponse du narrataire, de le convaincre de la véracité du message didactico-esthétique, de le faire agir d'une certaine manière, de produire chez lui une conséquence nécessaire: améliorer les conditions de travail des artistes. Ce travail d'argumentation rhétorique est secondé par une motivation réaliste. Pour démontrer avec conviction la vérité et le bien-fondé de son propos, le narrateur utilise le présent omnitemporel, illimité, un mode d'énonciation historique qui convient aux faits accomplis, accompagné d'expressions généralisantes: "... cet enfant rare entre les hommes, celui qui ouvre leurs yeux, celui qui ouvre entre eux de grandes portes soudaines de communications." Cette motivation réaliste par énonciation historique est un

mode de discours par lequel l'auteur introduit son idéologie dans le récit. L'illusion obtenue par cette entrée en jeu, par cet accord tacite avec le destinataire exploite la confiance naïve du lecteur qui croit avoir affaire non pas à une fiction (fingere en latin modeler, façonner) mais à la relation de faits vécus.

Afin de créer une illusion d'immédiateté chez le lecteur, la romancière utilise le style indirect libre, dont l'indice est l'imperfectum des "disait-il", concurremment avec le discours cité au présent:

"Laissons cela aux hommes disait-il, pauvres hommes, ils n'ont que cela."⁵¹

Dans ce mélange de discours (celui du narrateur et de Pierre), la relation normale entre le signe linguistique et sa signification habituelle subit une modification tonale. Le narrateur tempère son attitude de mépris envers "des goûts capricieux des artistes dans le boire, le manger et les vêtements"⁵² et ceux des "pauvres hommes" comme Pierre. Par une tournure exhortative généralisante ("Laissons cela..."), il cherche à faire adhérer le récepteur au sujet de l'énonciation et obtenir ainsi sa collaboration. Ce mode injonctif, principalement centré sur le destinataire, implique - comme le dit Jakobson - une certaine "cajolerie".

On remarque le même désir d'agir sur le destinataire dans des tournures exclamativo-rhétoriques qui n'ont, souvent, d'autre fonction que de concilier en un seul et même discours une multiplicité de voix et d'intonations:

"C'était leur manière de préparer la voie. Il paraît que la publicité était nécessaire. C'était ce qu'on appelait: faire du battage. Bah! Comme si l'art de lui-même ne savait pas mieux que tout le reste parler!"⁵³

À l'intérieur de ce discours critique de la publicité, le narrateur se distancie par rapport à l'opinion publique. Il disjoint deux instances narratives par l'intermédiaire des mots-agents: "Il paraît", "C'était ce qu'on appelait:", "Comme si", mots vides en eux-mêmes, qui fonctionnent à la fois comme jonctifs et translatifs. En tant que jonctifs, ces embrayeurs indéterminés nouent deux énoncés minimaux: l'un narratif et l'autre citationnel, dans un énoncé romanesque global. En tant que translatifs, ils transfèrent un énoncé indéterminé ("on appelait") d'un espace vocal à un espace textuel ("C'était ce qu'on appelait").

Ces agents inférentiels créent un écart entre l'énoncé et le sujet de son énonciation. Ils déplacent le narrateur d'un niveau narratif à un niveau discursif. Cette distanciation lui permettra de livrer au destinataire un message injonctif ("l'art de lui-même" sait "mieux que tout

le reste parler!"), caché sous l'intonation ironique des tournures exhortativo-exclamatives. Il s'agit dans cette stratégie communicationnelle d'une tentative illocutoire, d'une procédure rhétorique à l'aide de laquelle le narrateur entend faire adopter certains comportements au narrataire. Dans le discours persuasif de La Montagne secrète cette prescription implicite est reconnaissable à l'usage du mode injonctif sous la forme impérative.

Cet appel au lecteur est clairement explicité dans l'impératif final du texte: "La haute montagne s'éloignait. Qui, dans les brumes, la retrouvera!"⁵⁴ Cette injonction finale constitue une rupture radicale par rapport au récit du roman. Comme l'indiquent l'impératif prospectif ("retrouvera!") et le sujet pronominal indéterminé ("qui"), on est ici dans le hic et nunc de l'énonciation. L'auteur instaure une relation directe entre lui-même et le lecteur, une relation extra-diégétique⁵⁵ qui se situe "en dehors" de l'histoire de Pierre Cadrai.

Par ce passage à un discours extradiégétique, l'auteur invite le lecteur à comprendre son histoire, à l'interpréter, à la "retrouver". C'est là une indication explicite que l'histoire qui vient d'être racontée, n'est pas ce qu'elle paraît être, qu'elle arbore derrière sa surface événementielle un enseignement, un sens. L'histoire

parabolique est désignée par l'injonction prospective comme ayant besoin d'interprétation, c'est-à-dire comme renvoyant à un sens autre spirituel, que le sens immédiat littéral des événements racontés.

Le caractère abyssal de la métaphorisation de la quête artistique est certes relatif, mais sa fonction esthétique reste indéniable. Cette quête de la forme, qui véhicule une connaissance esthétique par sa structure allégorique, relativise les espaces du narratif par les espaces du para-narratif. Elle donne au lecteur une clé de lecture qui lui permet de mettre ensemble les différentes strates du texte où le voyage allégorique de l'artiste-peintre joue le rôle de connecteur structurel entre l'espace du récit de voyage et l'espace didactique para-narratif qui l'entoure.

1. François Ricard, "Hommage à Gabrielle Roy.", Liberté, 18, janvier-février 1976, p. 75.
2. Marie-Grenier-Francoeur, ("Etude de la structure anaphorique dans La Montagne secrète de Gabrielle Roy", Études québécoises, vol. I, n° 3, 1976, p. 288) découpe la quête mystique de Pierre Cadourai en trois étapes: une première étape préliminaire ou vocation; la quête proprement dite ou l'étape d'accomplissement du processus, et la troisième étape, le but atteint, la mission accomplie.
3. Jack Warwick (L'Appel du nord dans la littérature canadienne-française, trad., Jean Simard, Montréal, H.M.H., 1972 p. 194), tout en réaffirmant "la conception de l'artiste considéré comme héros sacrificiel", place le voyage au centre dynamique de l'alchimie littéraire de Gabrielle Roy. "À l'origine de cette alchimie, écrit-il, il y a le dynamisme de la vision intérieure de l'artiste: dans le cas de Pierre, sa Montagne, et dans celui de Gabrielle Roy, le voyage."
4. "Interview avec Gabrielle Roy", (le 2 sept. 1965), dans Gérard Bessette, Une littérature en ébullition, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 307. "Toute vie", affirme G. Roy, est une tragédie, et celle de l'écrivain l'est encore davantage parce que plus il voit la vie, plus il la comprend et l'éprouve en profondeur, et moins il a de temps pour l'écrire". Donald Cameron, Conversation with Canadian Novelists, Toronto, Macmillan, 1973, vol. I, p. 109.
5. La Montagne secrète, Montréal, Beauchemin, 1971, p. 105.
6. Ibid., p. 115.
7. Ibid., p. 113.
8. Ibid., p. 100.
9. Ibid., p. 24.
10. Ibid., p. 53. Chez Gabrielle Roy, le thème de l'arbre atteint son point culminant dans la longue nouvelle, "L'arbre", publiée dans Cahiers de l'Académie canadienne-française, tome XIII, 1970, p. 5 et suivantes.
11. Gabrielle Roy transforme bien souvent la réalité extérieure, pour y incorporer ses sentiments et les émotions de ses personnages. Gérard Bessette (Une

littérature en ébullition, Montréal, Éditions du Jour, 1968, pp. 267-268) souligne chez Gabrielle Roy la maîtrise de la pathetic fallacy, la personnification illusoire de la nature par laquelle elle réussit à faire correspondre le "moi" et le "non-moi", le sentiment intérieur et le milieu physique de ses personnages.

12. La Montagne secrète, p. 53.

13. Ibid., p. 113

14. Ibid., p. 213

15. Ibid., p. 217

16. Ibid., p. 104.

17. Ibid., p. 148.

18. Ibid., p. 131.

"L'artiste", explique Gabrielle Roy, est un chasseur pourchassé. Un chasseur qui tente d'arracher le plus grand nombre possible d'êtres au temps qui passe. Il est de plus pourchassé par Dieu, le Créateur dont il doit immortaliser la création, et par le temps. En ce sens, l'artiste est un collaborateur. Mais il est aussi protestataire. Contre l'immense douleur du monde pour laquelle il a tendance à demander des comptes." Entretien du 8 juillet 1969, repris dans Marc Gagné, op. cit., p. 131.

19. Aristote, La Rhétorique, Paris, Les Belles Lettres, 1960, livre I, chap. II, p. 78.

20. Ibid., p. 148.

21. La Montagne secrète, p. 146-147.

En 1937, Gabrielle Roy quitte son Manitoba natal avec l'idée d'étudier l'art dramatique à Londres. Après un séjour de six mois à l'école d'art dramatique de Madame Gachet, elle passe la Manche et, avant de parcourir la Provence, elle s'établit à Paris où la revue parisienne: Je suis partout acceptera en 1938-1939 six de ses articles sur le Canada. Cet accueil favorable lui fit entrevoir une carrière possible dans le journalisme et la littérature.

À son retour au Canada en 1939, Gabrielle Roy entreprendra sa carrière journalistique au Jour, où elle racontera, en 1939 et 1940, ses expériences londoniennes, parisiennes et provençales, dans une série de courts articles humoristiques, écrits à la première personne.

22. Nous avons ici un cas spécial d'intertextualité, telle que cette notion a été élaborée par M. Bakhtine et plus récemment par J. Kristeva. M. Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski, trad. I. Kolutcheff, Paris, Seuil, 1970. J. Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", in Semiotikē: Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p. 133-173.
23. La Montagne secrète, p. 145.
24. Ibid., p. 136.
25. Ibid., p. 154.
26. Ibid., p. 155.
27. Ibid., p. 144.
28. Id. Ibid.
29. Hugo McPherson, "Prodigies of God and Men", Canadian Literature, n° 15, winter 1963, p. 74 et 75.
30. Un discours redondant est, selon l'expression de R. Barthes, un discours où "la signification" est excessivement nommée." (S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 85).
31. La Montagne secrète, p. 120.
33. Gérard Genette, Figures III, p. 191.
34. La Montagne secrète, p. 127.
35. Loin d'être une création ex nihilo, l'odyssée de cet "Homme-au-crayon-magique" provient d'abord des pérégrinations et des expériences artistiques d'un modèle emprunté à la réalité, le peintre René Richard de Baie-Saint-Paul, le dédicataire du roman. Pourtant, on ne peut pas parler d'homologation car Gabrielle Roy réorganise ce donné initial et historique afin de lui donner une nouvelle signification.
36. Ibid., p. 192.
37. Ibid., p. 180.
38. Ibid., p. 134.
39. Ibid., p. 206-207.
40. Gérard Genette, "Frontières du récit", dans Communications, n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 162.

41. La Montagne secrète, p. 159.
42. Ibid., p. 180.
43. Ibid., p. 109.
44. Ibid., p. 134.
45. Cet acte pragmatique rappelle la définition du discours donnée par E. Benveniste (Problèmes de linguistique générale, p. 242): "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière".
46. La Montagne secrète, p. 133.
47. Réjean Robidoux (Cours télévisé sur le roman canadien-français, 10^e leçon) (cité dans Gérard Bessette, Une littérature en ébullition, Montréal, Editions Du Jour, 1969, p. 267) affirme que: "L'invention et la création chez Gabrielle Roy, n'a en rien porté sur les moyens d'investigation psychologiques, de construction et de présentation d'une histoire; (...) l'écrivain sous ce rapport, a simplement emprunté ses instruments d'analyse et d'expression au fond commun traditionnel..."
48. G. Genette, Figure III, p. 238-240.
49. Roman Jakobson ("Linguistique et Poétique", Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248), qualifie ce vouloir agir sur le destinataire de phatique et de conative; voir aussi le modèle oppositionnel proposé entre destinataire et destinataire, dans A.J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, Seuil, 1966, p. 177.
50. J.R. Searle, Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge University Press, 1969, p. 69-71; trad. fra., Les Actes de la parole, Paris, Herman, 1972.
51. La Montagne secrète, p. 197.
52. Id. Ibid..
53. Ibid., p. 137.
54. Ibid., p. 222.
55. G. Genette, Figures III, p. 238-240.

• Chapitre IV

La Rivière sans repos:

un récit ironique polyfonctionnel

Les récits de La Rivière sans repos ont comme points de départ certains souvenirs d'un séjour de Gabrielle Roy à Fort-Chimo en 1961 et dont la relation, intitulée "Voyage en Ungava", a été partiellement reproduite par Marc Gagné dans une étude intitulée "La Rivière sans repos de Gabrielle Roy, étude mythocritique incluant "Voyage en Ungava" (Extraits)."¹ Durant son bref séjour, la romancière a rencontré un employé de la Compagnie Bell Canada et un prêtre catholique qui cultivait un petit jardin. Elle a vu décoller un avion emportant une Esquimaude malade vers le Sud. En compagnie d'un policier, elle a traversé la rivière Koksoak pour visiter le vieux Fort-Chimo où, dans une maison pauvre, une Esquimaude faisait soigneusement la toilette de son fils blond qui était de sang mêlé. Ceci est la matière première que la mémoire de la romancière transformera d'abord en trois courtes chroniques tragi-comiques: "Le téléphone", "Le fauteuil roulant", rappelant l'agonie d'un vieux roi dépossédé (le roi Lear de Shakespeare?) et "Les satellites". Elle les joindra ensuite au roman La Rivière sans repos, texte qui donne le titre à l'ensemble de l'oeuvre.

La métamorphose de cette réalité première en récit fictif s'effectue par la superposition de l'"histoire" de la séduction d'Elsa et d'une histoire vue à l'écran.

Cet encadrement cinématographique conduit le lecteur à se départir de son esprit critique, à confondre la réalité du buisson avec l'histoire romanesque du cinéma, à lire le récit comme "synopse", comme totalité achevée, comme image filmique. Par conséquent, "cette histoire²" finit par acquiescer la résonance d'une de ces soirées de cinéma de naguère, où, en revenant par les crépuscules tissés d'or, Elsa, Mary-Jane, Mildred et Lily, encore surexitées, continuaient à chercher si les images d'amour qu'elles avaient vues étaient tirées du réel ou seulement de l'imagination."³ Elle devient la métaphorisation de l'activité créatrice.

Dans La Rivière sans repos la problématique d'écrire prend la forme d'une série de métaphores diégétiques: telles que la composition d'un alphabet en langue esquimaude par le père Eugène, l'apprentissage de l'écriture par Jimmy dans la pierre tendre, la sculpture sur bois des oiseaux par Thaddeus, la confection des poupées esquimaudes, sorties entièrement du sentiment et de la vive imagination d'Elsa, et la tentative difficile d'Elsa de raconter à Mme Beaulieu, par l'écriture des lettres, "les difficultés de leur vie.":

"Elle se sentait lasse d'écrire d'ailleurs. Jamais elle n'aurait cru que cet effort usait autant. Rien qu'à force de tenir son crayon serré entre ses doigts elle en avait des crampes. L'esprit aussi était étrangement fatigué. /Suivre

ses pensées comme on suit la course des nuages, ou encore, indéfiniment, le fil de l'eau, était une chose; courir après, les traquer, les enfermer en des mots, en était une autre."⁴

Gabrielle Roy met en évidence par analogie diégétique et l'agent de la production et la procédure de la fabrication de son récit. La responsabilité du récit est assignée ici à une figure auctoriale, Elsa. Elle devient le substitut qui personnifie et l'être de l'auteur et sa tâche, ce qui est de construire, de raconter et d'écrire. La romancière place cet outil de liaison qu'est Elsa à l'entrecroisement de deux axes, celui de la production et celui de la réception. La mise en spectacle de cette réceptrice idéale, de ce suppléant du lecteur, permet à la romancière de réfléchir sur la survivance de la littérature, de décrire les divers aspects de la responsabilité de la réception des livres, de passer finalement à une méditation générale sur la communication métatextuelle à travers l'écriture de divers types de lecteurs:

"Par ailleurs elle était émue à la moindre trace du passage d'un autre lecteur: un trait pour souligner une phrase, des notations, dans la marge, d'une écriture serrée qu'elle s'arrêtait à déchiffrer."⁵

Comme l'illustre bien l'exemple cité, Gabrielle Roy essaie de se garder, en tant que narrateur externe, à une certaine distance de ses personnages afin de donner à son roman "esquimau" un certain degré d'objectivité.

Pourtant, l'objectivité de cet agent impersonnel, n'est que temporaire car il est muni d'une faculté de vision intérieure. Dans ses réflexions sur la lecture, le narrateur hétérodiégétique aboutit néanmoins à une connaissance presque complète de la littérature et de son personnage, Elizabeth Beaulieu:

"De temps à autre, sans plus y croire, uniquement par bonne volonté, Elizabeth tentait encore des gestes pour se rattacher, comme on disait, à la vie normale. Elle ouvrait un des livres parmi la pile envoyée par des amis dans l'intention de la distraire. Elle lisait quelques lignes. Il s'agissait d'un de ces romans s'attachant à décrire ce qu'il est convenu d'appeler le dégoût ou l'inutilité de vivre. Ou peut-être lisait-elle quelque passage rassurant: mais tout dans les livres était tellement éloigné de ce qui était ici le vrai qu'elle n'arrivait plus à ajouter fois à rien d'autre."⁶

On assiste dans ce segment narratif à un éparpillement du statut ambigu du narrateur. En examinant son insertion dans le récit par l'accumulation des modalisants ("sans plus y croire", "uniquement", "encore", "comme on disait", "d'un de ces romans", "ce qu'il est convenu d'appeler", "peut-être", "tout", "tellement", "ici", "rien"), on voit bien que le narrateur oscille entre une focalisation externe et interne. Non seulement prononce-t-il des commentaires sur le comportement de son personnage ("sans plus y croire", "uniquement par bonne volonté" etc.) mais il porte également un jugement négatif sur toute une "littérature". Cette activité fréquente d'interprétation

dans La Rivière sans repos éveille l'esprit critique du lecteur qui, évaluant la situation à son tour, veut juger de la situation narrative ou du comportement du personnage. Elle l'amène à s'interroger et sur le statut du narrateur et sur son mode d'insertion dans "l'histoire d'Elsa", racontée apparemment "telle qu'on la raconte là-bas."⁷

Cette voix étrangère au récit se caractérise par le recours fréquent au langage quotidien et anonyme de l'opinion publique. Ainsi en est-il des formules du type "comme on disait"⁸, "comme ils disaient"⁹, comme on aurait pu supposer ici"¹⁰, "ce que l'on appelait son bonheur"¹¹, "on eût dit que"¹², etc. On peut voir dans la "forme-sens" de ces stéréotypes verbaux, l'emboîtement d'une première instance d'énonciation figurée ("comme on disait au village"¹³) et la présence d'un discours préconstruit de l'auteur ("comme je dis"). À l'intérieur de ces constructions hybrides se confondent deux perspectives sémantiques, deux manières différentes de parler: le parler anonyme et inadéquat de la communauté esquimaude ("On dit ça, on dit ça"¹⁴, "comme on disait des commodités"¹⁵, ou encore "ce que l'on appelait "son bien"¹⁶) et le parler démystifiant, parodique de l'auteur, qui ne s'exprime dans le récit que par une attitude de désolidarisation du locuteur à l'égard de l'énonciation proposée par ces "effets de réel"¹⁷.

Cette modalité de distanciation par rapport au "langage commun" de l'opinion publique, reflétant le point de vue et l'attitude d'un certain milieu social à l'égard des événements et des êtres, illustre la relation critique mais aussi parfois ambivalente de Gabrielle Roy envers ce langage. Ce rapport de l'auteur au langage pris comme opinion publique est caractérisé par une perspective narrative double, une oscillation qui révèle l'inadéquation de ce langage.

D'habitude, Gabrielle Roy s'écarte du langage de l'opinion générale pour atteindre un certain éloignement de la réalité proposée par ce langage univoque: ("comme ils disaient, incidents diplomatiques, espionnage, querelles, rencontres au sommet... sans être le moindrement affectée"¹⁸). Elle objectivise ce langage général conventionnel en se plaçant en dehors des paroles d'autrui, en réfractant ses intentions critiques à travers la forme dissimulée et superficielle de l'opinion publique¹⁹.

Parfois, cependant, la romancière se solidarise presque avec ce langage commun pour y faire résonner une partie de la vérité:

"On dit que la Compagnie nous exploitait, nous grugeait. Ce n'est qu'un son de la cloche"²⁰.

À l'intérieur de ce langage hybride oscillatoire se confondent la conscience de l'auteur et la conscience de l'opinion publique, répétée par le personnage, Thaddeus. Par conséquent, le discours romanesque devient non seulement bi-accentué (comme le discours rhétorique), mais un hybride bilingue. Il renferme non seulement deux accents, mais également la voix de deux consciences individuelles, se contestant sur le territoire de l'énoncé, le discours du personnage, Thaddeus.

La technique de Gabrielle Roy s'éloigne ici de la logique cartésienne qui repose sur le principe de la non-contradiction. Elle repose sur une conception ambivalente de la réalité, selon laquelle celle-ci ne se présente pas à l'esprit d'une manière simple et univoque, mais par un continuel va-et-vient entre deux univers antagonistes (le monde des Blancs et celui des Esquimaux). Ce mouvement oscillatoire permet à la romancière d'approfondir le caractère divers et complexe de l'antagonisme de ces deux mondes (civilisation - primitivisme). Pourtant, ce n'est pas une argumentation rationnelle où elle nous propose de choisir la civilisation ou le primitivisme. C'est plutôt une pensée dialectique, celle de la résorption de la thèse et de l'antithèse dans la synthèse. C'est une méthode binaire qui affirme que la vérité réside toujours dans l'exploration des contraires. Toute proposition affirmée invite sa contradiction qui, elle aussi, recèle sa part de vérité. Les deux

pôles disparates et opposés de cette recherche constante de la vérité résident dans une attitude de connivence et de sympathie, dans l'acceptation souriante de l'humour du narrateur:

"Il rêva un moment, un lent sourire prenant possession de ses traits.

Mais je me demande si le plus grand bienfait ce ne fut pas le thé! Ce n'était déjà plus tout à fait l'essentiel. C'était peut-être même déjà une extravagance. Mais le réconfort que ce fut au cours de nos voyages au grand froid!"²¹

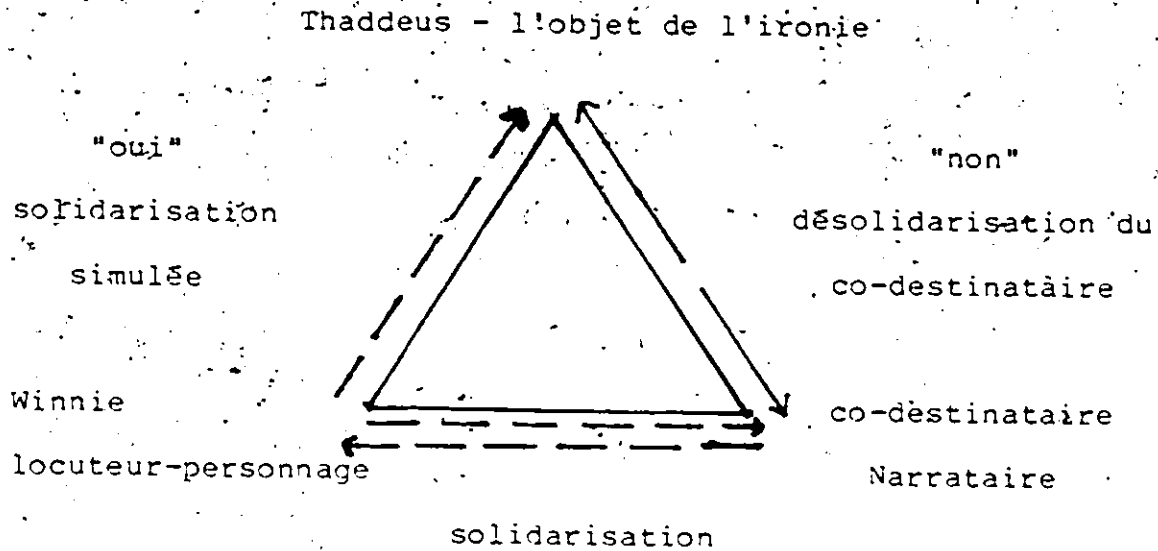
Il s'agit dans La Rivière sans repos d'un récit à modalité polyphonique fusionnant deux points de vue opposés. Cette dialectique des rapports paradoxaux du sujet au monde et à son propre discours est redevable à certains procédés de dépragmatisation et de repragmatisation, signalés par la récurrence des signes ironiques. Le narrateur, tout en gardant une sympathie profonde à l'égard de Thaddeus, se détache de lui. Il s'installe dans l'anti-monde légèrement exagéré de Winnie pour déjouer la conception nostalgique du "bon vieux temps":

"-Parlons-en, grogna-t-elle, de votre belle vie du vieux temps. Vous me faites rire! Savez-vous que dans ce si bon temps deux enfants sur trois mouraient en bas âge. Moi-même, combien j'en ai perdu, je ne le sais plus au juste. Le bon temps, en vérité! Allez-y voir dans le vieux cimetière de l'autre côté. Lisez les épitaphes, ce qui en reste! Le plus vieux enterré là-dedans, c'est David Koliuk mort à cinquante-deux ans. Je m'en souviens, on parlait de lui comme d'un phénomène incroyable. On ne savait à quoi attribuer sa si longue vie. Oh, parlons-en de ce bon temps!"²²

Pour savoir si ces éloges emphatiques sont à prendre au sérieux ou ironiquement, il faut recourir au discours de Winnie, car les signaux d'ironie (des tournures exhortativo-impératives, interrogatives, aussi bien que des adverbess modalisants) fonctionnent au niveau de la parole du personnage et non pas à celui de la langue.

Ces signaux d'ironie ("Parlons-en", "Savez-vous", "Allez-y", "Lisez") ne s'adressent pas seulement à Thaddeus, l'objet de ce discours. Ils sont plutôt dirigés à une tierce personne, le narrataire supposé présent à l'acte de la lecture de la parole ironique. Le message linguistique se dédouble. Il part dans deux directions différentes. Une première chaîne d'information va au destinataire, Thaddeus, et dit "oui", "Parlons-en (...) de votre belle vie du vieux temps"... "Oh, parlons-en de ce bon temps!" Cette première chaîne est accompagnée d'une seconde chaîne ironique qui va au co-destinataire, au narrataire, et dit "non", c'étaient des "durs temps révolus".²³

Gabrielle Roy opère ici par antimétathèse, c'est-à-dire par un renversement de l'énoncé. Le contrarium ei quod dicitur intelligendum est. Le "non" ironique consiste donc à exprimer une dure réalité tout en faisant référence à son contrarium, à poser un système axiologique du parti opposé à la "belle vie du vieux temps".



Le personnage (Winnie) joue devant son auditeur (le lecteur) le jeu d'infériorité par rapport à Thaddeus, la personne visée. Il affirme par là sa prétendue supériorité intellectuelle. Ce jeu de solidarité simulée entre Winnie et Thaddeus, l'objet de l'ironie, opère par l'impératif exhortatif de la première personne du pluriel de "Parlons-en". Il a pour but la solidarisation avec le lecteur, et la désolidarisation avec Thaddeus.

Négativement accentuée, l'ironie devient une méthode de démasquage pour Gabrielle Roy, une mise en doute des fausses certitudes, une dénonciation du langage dogmatique et conventionnel. Le "non" ironique de Gabrielle Roy alerte le lecteur sur l'inadéquation d'un discours monosémique, fermé sur le monde esquimau. Ce procédé consiste à cacher d'abord la focalisation par une mise à distance de la

voix du personnage (Ian) par rapport à son propre énoncé. La romancière utilise ce procédé dans la dénonciation de l'opinion courante de "la pauvreté" des Esquimaux:

"Quant à la pauvreté!"..."

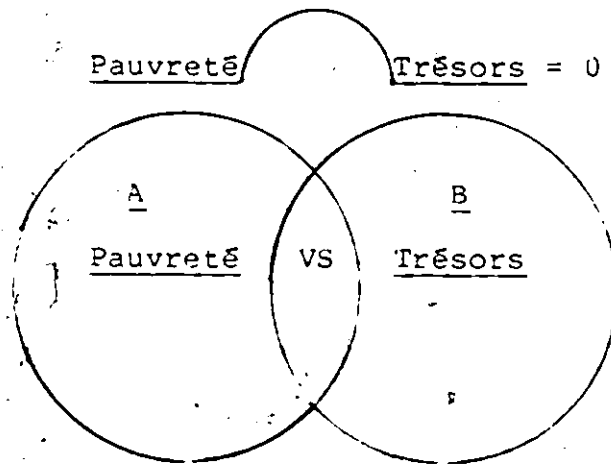
- Son regard (Ian) s'appesantit, lourd d'ironie mélancolique.

- Il paraît que nous ne sommes pas du tout pauvres. Nos mers glacées, notre sous-sol gelé renferment des trésors, dit notre pasteur, et ça ne sera pas long avant qu'on voie arriver des étrangers pour creuser, fouiller, tout mettre sens dessus dessous (...)

- Ah, pauvres nous, finit-il en une sorte de souhait, que Dieu nous garde des trésors!"²⁴

Dans cette réfutation par degrés, non seulement y a-t-il suggestion d'un "non" ironique (démarquée dans le discours du personnage par le point d'exclamation et les points de suspension) mais cette négation se trouve également confirmée sous l'élaboration d'un discours interprétatif ("Son regard s'appesantit, lourd d'ironie mélancolique"), assurant la réception correcte du discours ironique par le lecteur. Cette première étape de dépragmatisation, c'est-à-dire le passage de la perspective de Ian à celle du narrateur, est signalée par un tiret. Elle est suivie d'une opération de repragmatisation; d'une réfutation de l'affirmation initiale à l'intérieur d'un discours indirect libre, fusionnant deux énonciations: celle du personnage ("Il paraît que nous ne sommes pas du tout pauvres") et celle du "pasteur" dont le discours narré est subordonné à la situation narrative englobante par la formule d'inquit: "dit notre pasteur".

Cette opération dialectique de dépragmatisation - repragmatisation s'effectue au niveau de la situation narrative. Au niveau pragmatique de l'acte de la parole, elle s'accomplit en trois étapes: l'identification d'un "non" ironique ("Quant à la pauvreté!..."), la référence à un système axiologique de valeurs d'un parti opposé à l'aide d'un modalisant ("Il paraît que nous ne sommes pas du tout pauvres") et l'affirmation de son contrarium à travers un souhait ("Ah, pauvres nous, (...) que Dieu nous garde des trésors!"). Cette inversion mentale oblige le lecteur à rapprocher deux images disjointes, voire antithétiques, de "la pauvreté" esquimaude.



Ah, pauvres nous, - Il paraît que nous - que Dieux nous
ne sommes pas du garde des
tout pauvres. trésors!

Il s'agit dans cette symétrie artificielle et paradoxale de la coexistence simultanée de deux conceptions

de la réalité, ~~de~~ deux perspectives qui s'opposent mais qui ne s'excluent pas dans une perspective absolue. Cette pratique de réflexivité, au lieu de délivrer un message, oblige le lecteur à mettre en jeu son propre rapport au réel, à se lancer à la poursuite d'une vérité toujours insaisissable, à ne jamais se lasser du dépistage du "disparate" entre une idéologie proposée et les faces multiples de la réalité esquimaude. L'ambition de Gabrielle Roy est de ne pas présenter un "modèle" de la réalité, mais une combinatoire ouverte des opérations par laquelle la réalité peut être appréhendée en une suite infinie de parcours successifs. Le texte de La Rivière sans repos, transgressant la linéarité de son discours ordinaire monosémique, offre au lecteur par son espace ludique et ouvert la possibilité d'interprétations multiples. Par une transition du "modèle" à la combinatoire, il conduit le lecteur à la reconquête du sens, à la redécouverte de la réalité voilée. L'attente du sens et la fatalité de sa déception place le lecteur dans un perpetuum mobile d'interprétations. L'obligeant à rompre la configuration du sens dont il commençait à s'assurer, elle le force à interpréter le texte, à le reconstruire dans un échafaudage incessamment recommencé.

Ce mode de discours, qui repose sur la mobilité du rapport énonciatif du narrateur, devient un mode de protestation silencieuse du sujet parlant contre le discours qu'il

tient dans La Rivière sans repos. Comme dans l'emportement rhétorique à la louange "des dons de la civilisation", cette double énonciation distanciée n'est pas neutre. Le discours ironique de Gabrielle Roy juxtapose dans l'irréconciliabilité de l'antithèse deux états d'esprit contraires. Ce mode tragicomique égale et attriste uno eodemque tempore:

"Lorsque, ayant bu deux trois canettes de bière, fumé tout un paquet de cigarettes, elle (Elsa) passait sur la grève, l'air hagard, les yeux ternes, elle se sentait pourtant délivrée et d'une certaine manière heureuse. Des dons de la civilisation, aucun ne lui paraissait alors égaler le bienfait de ceux qui procurent l'oubli".²⁵

On discerne dans cette dialogisation interne la fusion de deux langages, la représentation de deux consciences: celle du styliste et celle qui est à représenter, à styliser, la conscience d'Elsa. À l'intérieur de cet énoncé, s'amalgament deux attitudes ambivalentes envers le progrès. Un langage positif, présent, énumère les bienfaits de la civilisation et un autre, négatif, invisible, signale le sens opposé par des modalisants ("pourtant", "d'une certaine manière", "paraissait"). Grâce à ces signaux démystificateurs, le récit acquiert une signification et une importance nouvelles. Parfois, comme dans la recherche des causes de la "souffrance" de Mme Beaulieu, cette seconde conscience, qui représente une seconde volonté de représentation, est explicitée par un commentaire du narrateur sur le discours du personnage:

Pourquoi Madame Beaulieu souffrait-elle autant? Elle avait tout: de beaux enfants, une riche maison (...) des images au mur (...) un mari aimant (...) Vaguement le progrès lui en paraissait parfois la cause".²⁶

Ce mode de double énonciation antonymique, une significatio per contrarium, est à la base de la destruction ironique²⁷ de Gabrielle Roy. Cette lex inversa opère à partir de deux discours opposants dont l'un pose le contraire du contenu communiqué. Par exemple:

"... animée, si l'on peut dire, d'une joie triste"²⁸. Dans le cas du paradoxe pragmatique: "Qui parle? "C'est personne"²⁹, la contradiction réside dans le dictum et l'indicatum, entre ce qui est énoncé explicitement et ce qui est implicite dans l'énonciation, c'est-à-dire entre le contenu propositionnel et le mode contextuel de l'énonciation.

On se retrouve face à une situation similaire dans "Le téléphone": "C'est la compagnie? Elle-même? En personne?"³⁰. Ici, l'ironie trouve son fondement dans la relation d'antonymie qui existe entre le signifié intentionnel de l'énoncé ("la compagnie", "en personne") - et le discours implicite, supplémentaire, métadiégétique - (compagnie = personne), une absurdité que l'énoncé ne fait qu'impliquer. Ce système de réfutation illogique, par credo quia absurdum sert à démasquer l'absurdité latente des

contradictions et des incohérences du discours des personnages. Il opère par un dédoublement de la perspective narrative. Pour percevoir cette duplicité ambiguë de l'énoncé, il est nécessaire de se distancier avec l'ironiste, Gabrielle Roy³¹, à un point zéro - à un point d'équidistance entre le positif et le négatif. Il est indispensable d'introduire dans le processus de la lecture, un décalage entre le propos cité: ("Savoir en combien de personnes la Compagnie, elle, se résumait!"³²) et sa reprise dans un discours ultérieur, métadiégétique, de télescoper "la Compagnie" contre "personnes".

Pour présenter la réalité dans une perspective nouvelle, Gabrielle Roy mélange le comique et le tragique³³. Elle se place dans une position d'extériorité vis-à-vis de son énonciation ironique. Ainsi, dans l'exemple cité ("Savoir en combien de personnes la Compagnie, elle, se résumait!"³⁴), l'on peut postuler l'existence de deux signifiants:

$$\frac{\text{Signifiant}^1}{\text{Signifié}^1} \approx \frac{\text{Signifiant}^2}{\text{Signifié}^2}$$

Le SÉ² (absurde - connoté) se greffe sur le SÉ¹ (littéral - dénoté). L'ironie naît de l'attribution au signifiant dénoté, Sa¹ du personnage Barnaby, d'une charge sémantique additionnelle, Sa² connotée, celle de

l'auteur. Le Sa² de l'auteur est, pour ainsi dire, absorbé par le Sa¹ de Barnaby. Ces démonstrations ab absurdo deviennent d'autant plus efficaces que l'auteur parvient à nous faire partager les optiques opposées à l'intérieur du discours de ses personnages.

Gabrielle Roy utilise cette double énonciation dans la technique du discours rapporté "Hé! Hé! Quelqu'un était bien vu ici! Il suffisait apparemment de perdre l'usage de ses deux jambes pour tout recevoir en échange. Il y avait en ce monde des chanceux" - ... "chanceux! (...)" reprit (...) Isaac (...) en guise de protestation"³⁵. La romancière oppose dans le jeu contradictoire du discours deux valeurs antithétiques: "perdre l'usage de ses deux jambes" vs "tout recevoir en échange"; ou encore être "bien vu", "chanceux" vs "protestation".

Dans le propos de Winnie ("Fallait-il être fou - ayant une bonne maison, de la vaisselle, une table, non, mais fallait-il avoir perdu la tête, ayant tout ce confort chez-soi, pour s'en aller manger par terre en quelque coin inconmode et solitaire!"³⁶), l'efficacité du discours ironique vient du fait que sa position supérieure extradiégétique a pouvoir sur l'objet de l'énonciation. L'éthos ironique n'intervient fondamentalement qu'au niveau de la communication entre l'énonciateur et le lecteur. C'est à ce

niveau que se réalise la mise en rapport ironique des pôles antonymiques: "tout ce confort chez-soi" et "quelque coin incommode et solitaire".

Dans les questions "sans rime ni bon sens" des envoyés du gouvernement, enquêtant sur le suicide de la vieille Esquimaude ("Avait-elle l'air découragé? Était-elle encore saine d'esprit? Pourquoi, selon-vous, a-t-elle agi de la sorte?"³⁷) l'ironie échappe aux personnages représentés, les envoyés du gouvernement. Elle ne se joue que dans la relation supérieure de l'acte d'interprétation du discours. C'est seulement à ce niveau d'"équilibre"³⁸ et d'"ambiguïté"³⁹ que le décodeur réussit à saisir la coprésence simultanée de deux signifiés antonymiques.

L'ironie de l'exemple: "De la pénicilline, c'était ce qu'"ils" avaient maintenant, en plus du reste, pour attraper les hommes libres"⁴⁰ comporte une composante illocutoire qui vise une cible - "c'était ce qu'"ils" avaient" - et une composante perlocutoire à deux signifiés, l'une littérale, manifeste, patente, l'autre négative, suggérée, latente et un signal, "attraper", avertissant le décodeur qu'il doit inverser le sens littéral du signifiant. Elle comporte également un indice de détachement ("ils"), démarquant l'attitude de désolidarisation du sujet - locuteur, actant 1, qui tient un discours ironique à l'intention de

l'actant 2, le récepteur, pour se moquer d'un autre, actant 3, "ils", la cible visée de son discours ironique.

L'ironie ici consiste non plus en une contradiction entre ce que dit et pense le personnage (Ian) mais entre ce que dit et pense le locuteur 1, Ian, et ce que pense (sans le dire) le locuteur 2, l'auteur. Décoder le véritable sens proposé par Gabrielle Roy, c'est préserver la coprésence des éléments contradictoires: pénicilline - progrès VS hommes libres, "au grand large", c'est reconnaître la présence des deux niveaux sémantiques superposés.

Ces procédés de désolidarisation ironique dépassent le simple récit de "l'histoire d'Elsa"⁴¹. Ils introduisent dans la narration une conscience extérieure qui dote le récit d'une charge additionnelle. On remarque la présence de cette voix étrangère et dans les figures "interrogatives" ("Est-ce que cela se disait: être coupable d'avoir un enfant"⁴², "Un exemple! est-ce que cela, au fond, ne voulait pas dire: punir"⁴³) et dans les tournures interrogativo-exclamatives ("Quoi! une telle punition pour rien au fond que de si naturel!"⁴⁴ "Savait-elle si oui ou non elle s'était vraiment défendue!"⁴⁵)

Ces affirmations déguisées s'adressent au lecteur. Elles n'énoncent l'idée de leur interrogation qu'en tant que

substance. Qu'elles relèvent du style indirect libre ou du monologue du narrateur, ces interruptions modalisantes dénoncent la présence de l'auteur qui essaie de se dispenser de preuves ou d'argumentations rationnelles par utilisation des stéréotypes disphoriques. La présence de cette voix anonyme se remarque également dans l'accumulation des superlatifs absolus: "Une si belle école! si gaie, si bien éclairée! Qui a coûté si cher au gouvernement qui nous gouverne!"⁴⁶

Cet agencement dichotomisé, cette lex minimi de Gabrielle Roy, s'oppose à la redondance. Il veut non pas tant exprimer que suggérer. Etant de nature qualitative⁴⁷, cette oraison du silence pose les problèmes des deux cultures non pas en les réfutant mais en reposant les questions mal posées. Elle tient compte de la nature non quantitative du sens. Le signifié ne s'applique plus au sens mais à la conscience.

Une autre manifestation récurrente de cette lex minimi dans La Rivière sans repos est l'unius verbi ironia. Son emploi fréquent: "sauver" Isaac,⁴⁸ "garder les gens en vie,"⁴⁹, "le Père emporté dans une sorte de grand "sermon" furieux"⁵⁰, ou "on lui parlait de ce que l'on appelait "son bien"⁵¹ consiste en l'actualisation simultanée de deux niveaux de valeurs, dont l'un relève du littéral et l'autre

est engendré par le contexte. Le sens littéral (Se¹) des signifiants à valeur positive "chanceux", "sauver", "garder", "sermon", "bien" est rendu inconcevable par le contexte. Le lecteur est obligé de poursuivre le cheminement interprétatif en direction d'un Sa² à valeur négative, construit à partir du Se¹.

Ce renversement hiérarchique des niveaux sémantiques, est démarqué dans le texte par des indices contextuels. Les modalisateurs distanciateurs, c'est-à-dire les guillemets (indices ironiques) de ""sauver"", ""garder"", ""sermon"", etc, discréditent la valeur positive du sens littéral.

Une autre figure d'ironie, par laquelle Gabrielle Roy passe de l'explicite au tacite, est l'ironie taciturne - la réticence.

L'aposiopèse, une figure d'interruption expressive, (significatio per abscisionem) est une active collaboration du silence et de la parole. La romancière interrompt le récit par des points de suspension pour communiquer au lecteur une interprétation contraire:⁵³ Souvent, cette figure de silence réflexif est suivie d'un commentaire du narrateur: "Il faut ~~lire~~ à présent..." et courut ~~à~~ vement se mettre au chaud dans la cabane"⁵⁴, "Te voilà guéri. Hors

de danger comme ils disent... et son regard se fit hautain et douloureux"⁵⁵, ou encore: "Les mains aux accoudoirs (...) faisait penser à un vieux roi... mais maintenant dépossédé".⁵⁶ Dans l'exemple: "Il y avait en ce monde des chanceux... - chanceux! reprit (...) Isaac (...) en guise de protestation, peut-être"⁵⁷ l'omission per abscisionem est bien plus suggestive, plus "communicative" que son contenu verbalisé. Le lecteur doit dépasser la surface du texte et passer au plan contextuel.⁵⁸ Par l'acte de lecture, il doit entrer en "communion amicale"⁵⁹ avec le texte, ce lieu de convergence où l'intention de l'auteur et son identification par le lecteur coïncident..

Dans la nouvelle "Les Satellites", il existe une contradiction interne entre la douce réprimande de "la pauvre soeur" et "le léger sourire à la fois timide et un peu malin" de Deborah⁶⁰. Dans cette ironie situationnelle, l'observateur qui est également le sujet de l'énonciation, juge la situation à la fois selon l'aspect qu'elle a pour la victime et selon un point de vue tout à fait supérieur, ironique ("c'était la pauvre soeur qui, en fait de chevelure, était plutôt dépourvue"⁶¹). L'ironie de ce bel artifice, naît de l'ignorance de la victime cible la pauvre soeur, qui ignore que la situation dans laquelle elle se trouve est tout à fait différente de ce qu'elle voit.

Selon le grand ironiste Musil, l'ironie doit effectivement faire ressortir dans toute sa nudité le rapport que les choses elles-mêmes ont entre elles. Dans ce sens, l'ironie spécifiquement littéraire de La Rivière sans repos dépasse de loin la portée des simples remarques ironiques. Elle parvient à donner une coloration ironique de fond (ironische Grundfärbung) à certains textes; notamment à la nouvelle "Le Téléphone"⁶² et à La Rivière sans repos. Cette tonalité de base (Grundstimmung) ironique est évoquée dès le premier chapitre, dès le "Hello, baby!"⁶³ du jeune soldat du Sud, jusqu'au salut moqueur de l'"aviateur américain ami" du dernier chapitre.⁶⁴ Ce mode de vision ironique crée une distance à l'égard du narrateur et sert de dissimulateur (Verstellung)⁶⁵ transparent dans l'oeuvre. En même temps, ce mode ironique ne décrit pas simplement l'attitude subjective de l'auteur. Il n'est pas le jeu d'une subjectivité libre de toute obligation. Le principe organisateur de cette tonalité de base ironique ne devient supportable et opératoire dans La Rivière sans repos que parce qu'il dévoile le tragique du monde esquimau. Cette optique distante et extérieure est largement partagée par le lecteur. Par conséquent, le texte devient dans son existence littéraire non pas tant objet communiqué que moyen de communication; un vecteur de virtualités d'interprétations que doit actualiser la capacité de déchiffrement du lecteur. Il est le résultat de la non-coïncidence qui

existe entre la dimension événementielle et sa couverture verbale. La seconde non seulement véhicule la première, mais aussi "prend ses distances" par rapport à elle.

L'ironie de Gabrielle Roy implique un dédoublement sémantique de la part de l'énonciateur, un statut d'extériorité, une attitude de distance⁶⁶ et de désengagement vis-à-vis du contenu littéral. C'est un véritable Verfremdungseffekt au sens brechtien. L'auteur, souligne François Ricard, "tout en se pliant à ses personnages et en tâchant de se fondre à eux, ne le fait pas si complètement qu'il ne se permette en même temps de les voir du dehors et de garder une certaine distance (têue mais réelle) entre leur point de vue et le sien propre de sorte que les éléments comme les promesses de fraternité du pasteur ou du père Eugène sont interprétés dans le roman de façon ambivalente, ironiques au regard des personnages, ces souhaits conservent tout de même une valeur positive aux yeux de l'auteur, qui tend à y voir pour sa part une réponse possible, quoique idéale, à l'angoisse de ses personnages."⁶⁷

Cette différence, sous forme de dialectique réflexive, met en opposition les deux pôles de la pensée de l'auteur - son déchirement entre le monde des Blancs et celui des Esquimaux, deux univers contraires, qui ne trouvent leur synthèse et leur équilibre que dans la mort,

dans cette grande conciliatrice du "pauvre cimetière", qui parle "comme peu d'endroits au monde de fraternel accord."
("Ici, Esquimaux et Blancs reposaient côte à côte..."⁶⁸)

L'heureuse réussite de ce "point de vue", de ce mode de structuration ironique, se situe dans une dialectique réflexive. Elle ne se réalise que dans une situation intermédiaire, hésitante et encore indécise entre les deux polarités (optimisme-pessimisme) de l'auteur⁶⁹, entre la signification univoque, sérieuse et élémentaire du message littéral et la railleuse moquerie du démasquage des contradictions de l'idéologie des Blancs: celle de "l'ordre, de "la discipline" et de "l'heure".⁷⁰

L'art de cette structuration antithétique consiste donc à tenir cette position intermédiaire et hésitante, à la manière d'un funambule, en évitant de tomber, soit dans l'acceptation sérieuse des formules idéologiques, soit dans la contradiction sans issue des paradoxes. Or, si le lecteur avance dans l'oeuvre "de contradiction" de Gabrielle Roy, c'est "avec le sentiment que cela en fin de compte se résoudra sans doute en certitude."⁷¹

Par cette structuration textuelle polyfonctionnelle, Gabrielle Roy, veut non seulement faire "voir", elle veut également que le lecteur voie plus, qu'il voie différemment. Comme elle le souligne dans "Jeux du romancier et

des lecteurs": "il n'y a rien de plus utile, de plus
magnifique à accomplir en ce monde que de nous éveiller
ainsi à tout ce que l'habitude nous cache... et hélas, plus
nous vivons, et plus il me semble qu'elle nous cache de
choses..." 72.

1. Gabrielle Roy précisera le rôle de ce voyage dans la genèse de son oeuvre en affirmant: "Ce voyage, pas plus d'ailleurs que tous les autres que j'ai eus l'occasion de faire dans ma vie, n'avait pour but d'acquiescer une documentation précise en vue d'un ouvrage. Jamais je n'ai voyagé à seule fin de recueillir les éléments qui composeraient un roman dont le plan aurait déjà été esquissé, au moins dans mon esprit. Ceci est indifféremment valable pour tous mes ouvrages de fiction, y compris Bonheur d'occasion. Journaliste en tournée de reportages seulement, je prenais des notes. À l'époque de mes rencontres avec René Richard, j'écoutais ses récits fascinants du grand Nord sans même que me vienne l'idée de prendre des notes. Pourtant, le souvenir de ces récits a-nourri La montagne secrète. Le temps fait son oeuvre. Il décante les souvenirs laissant tomber ce qui ne doit pas durer. La mémoire est poète." (Entretien avec Gabrielle Roy, 15 mars 1971). La Revue de l'Université d'Ottawa, vol 46, n° 3, juillet-sept. 1976, p. 364.
2. Prenant comme temps de base la phrase: "Pourtant, un an ou deux ayant passé depuis l'arrivée d'un détachement de l'Armée américaine de ce poste perdu de Fort-Chimo" (page 119), Marc Gagné établit une chronologie "assez lâche du roman." Le critique fixe ce fameux "soir de juillet" (page 129), comme date de la conception de Jimmy, en 1945 ou 1946. Marc Gagné, "La Rivière sans repos" de Gabrielle Roy, étude mythocritique incluant "Voyage en Ungava" (Extraits) par Gabrielle Roy", Revue de l'Université d'Ottawa, vol 46, no 2, avril-juin 1976, p.p. 183-184. Egalement vol 46, no 2, janvier-mars 1976, p. 83-107 et vol 46, no 3, juillet-septembre 1976, pp. 364-390.
3. La Rivière sans repos, Montréal, Beauchemin, 1970, p. 314.
4. La Rivière sans repos, p. 222-223.
5. Ibid., p. 216.
6. Ibid., p. 188.
7. Ibid., p. 119.
8. Ibid., p. 86.
9. Ibid., p. 299.
10. Ibid., p. 92.
11. Ibid., p. 136.

12. Ibid., p. 160.
13. Ibid., p. 151 et 156.
15. Ibid., p. 86.
16. Ibid., p. 136.
17. Roland Barthes, "Le discours de l'histoire" Poétique, n° 49, Seuil, février, 1982, p. 20, paru dans Social Science Information/Information sur les sciences sociales, vol. I, 4 août, 1967; et R. Barthes, "L'effet du réel", Communications, n° 11, Paris, Seuil 1968, pp. 84-89.
18. La Rivière sans repos, pp. 299-300.
19. M. Riffaterre, "Fonction du cliché dans la prose littéraire" dans Essai de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, p. 171-181 et L. Jenny, "Structure et fonctions du cliché: A propos de "Impressions d'Afrique", Poétique, n° 12, 1972, p. 495-517.
20. La Rivière sans repos, p. 182-183.
21. Ibid., p. 183.
22. Ibid., p. 185.
23. Id. Ibid..
24. Ibid., p. 220-221.
25. Ibid., p. 301.
26. Ibid., p. 191-192.
27. Catherine Kerbat - Orecchioni, "Problèmes de l'ironie", dans Linguistique et Sémiologie, 1976, 2. p. 19, n° 10. (numéro spécial sur l'ironie).
28. Ibid., p. 149.
29. Ibid., p. 77.
30. "Le Téléphone", La Rivière sans repos, p. 76.
31. Catherine Kerbat - Orecchioni, La Connotation, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, p. 139.
32. "Le Téléphone", La Rivière sans repos, p. 77.

33. Jean Ethier-Blais ("Gabrielle Roy: une lecture émouvante et mélancolique" Le Devoir, 28 novembre 1970, p. 12) qualifie "ce livre québécois!" "une belle histoire tragique, et écrit: ..."Gabrielle Roy fait l'analyse, sur le mode littéraire d'un génocide. Son livre est un ouvrage de compassion... Sa façon de protester contre les mensonges de l'histoire, c'est d'écrire."
34. La Rivière sans repos, p. 77
35. Ibid., p. 95.
36. Ibid., p. 168.
37. "Le Fauteuil-roulant", dans La Rivière sans repos, p. 93.
38. Schaerer, "Les mécanismes de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", Revue de métaphysique et de morale, 1941, p. 192, parle d'"un équilibre ironique", cité par P. Bange, "L'ironie essai d'analyse pragmatique", dans Linguistique et Sémiologie, n° 2, 1976, p. 87.
39. C. Kerbat-Orecchioni, art. cité, p. 15, souligne l'aspect dubitatif de l'ironie: "L'ambiguïté", écrit-elle, est proprement constitutive de l'ironie".
40. La Rivière sans repos, p. 248.
41. Ibid., p. 119.
42. Ibid., p. 133.
43. Ibid., p. 134.
44. Ibid., p. 118.
45. Ibid., p. 132.
46. Ibid., p. 229-230.
47. Pierre-Henri Simon, Le Monde, 25 février 1972, p. 13, considère La Rivière sans repos comme un récit en décor américain où surgit le drame du contact des races et des civilisations. Il affirme également que: "L'excellente romancière canadienne ne se veut précisément que romancière: elle raconte bien, avec une lenteur patiente, où l'humour perce sous la sympathie; et ses évocations des décors naturels, justes, et mesurées, ne visent que la vérité: chez elle, la vision et l'émotion sont discrètes, en deçà de l'épique."

48. La Rivière sans repos, p. 107.
49. Ibid., p. 93.
50. Ibid., p. 84.
51. Ibid., p. 136.
52. Le problème des indices de l'ironie est envisagé de manière systématique dans Catherine Kerbat - Orecchioni dans "Problèmes de l'ironie", Linguistique et sémiologie, Travaux du C.R.L.S. de l'Université de Lyon II, 1976, 2, p. 10-47.
53. François Ricard (op. cit., p. 137) souligne que: "Dans Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert, ce décalage subtil existait aussi, mais c'était au contraire pour noircir davantage le tableau, pour accentuer l'ironie et pour rendre toujours plus négatives et illusives les chances parfois offertes aux personnages."
54. La Rivière sans repos, p. 111.
55. Ibid., p. 246.
56. Ibid., p. 103-104, ou encore page 295: "Un salaire, un emploi, la sécurité! qu'aurait-elle fait de tout cela!"
57. "Le fauteuil roulant",... La Rivière sans repos, p. 95.
58. Tomachevski, "Thématique" dans Tzvetan Todorov, éd., Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965, p. 284.
59. Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 28.
60. "Les Satellites", dans La Rivière sans repos, p. 39.
61. Id., Ibid..
62. Jean-Ethier Blais, "Gabrielle Roy: une lecture émouvante et mélancolique", Le Devoir, 28 novembre 1970, p. 12, considère les trois nouvelles de la première partie de la Rivière sans repos, "une sonate préliminaire". "La première, très "passéiste" la seconde drôle et désabusée, la troisième reprenant le mouvement tragique du début. Sonate du reste inversée où dominent les éléments (ou mouvements) graves et quissants."
63. La Rivière sans repos, p. 126.
64. Ibid., pp 306-308.

65. Fr. Schlegel, Athenäum Fragmente, dans Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801) hsg. von H. Eichner, Zurich, Thomas-Verlag, 1967, p. 182.
66. Dans "Le fauteuil roulant", l'attitude distante du sujet énonçant est signalée par la répétition d'un "ils" accusateur: "Ils sont arrivés...!... Ils ont demandé...pourquoi... Ils nous ont fait honte." La Rivière sans repos, p. 111.
67. François Ricard, op. cit. p. 137.
68. La Rivière sans repos, p. 202.
69. Quant aux bienfaits du progrès technique moderne, Gabrielle Roy semble être partagée entre un espoir lucide et un pessimisme profond: "Tour à tour tirés par les forces ascendantes et descendantes, nous sommes comme celui qui marche avec peine dans la tempête de neige déchaînée; il avance de deux pas et recule d'un pas; il ne sait plus très bien s'il accomplit quelques progrès au milieu des rafales qui le poussent et la retiennent. Tour à tour l'espoir luit, puis s'éteint."

Gabrielle Roy, "Terre des Hommes: le thème raconté", dans Fragiles lumières de la terre, Montréal, Quinze/prose entière 1978, p. 230.
70. La Rivière sans repos, p. 48.
71. Ibid., p. 178.
72. Marc Gagné, op. cit., p. 269.

DEUXIÈME PARTIE:

Oeuvres intra-hétérodiégétiques.

Chapitre V

L'anonymat du narrateur ou la dépersonnalisation
de l'auteur, la primauté du discours
des personnages sur celui de l'auteur-narrateur dans
La Petite Poule d'Eau

La parution de La Petite Poule d'Eau en 1950 marque un point tournant dans l'évolution artistique de Gabrielle Roy. Avec ce recueil de récits¹, où Gabrielle Roy nous transporte dans la nature sauvage d'un Manitoba fraternel et accueillant, la romancière rompt en quelque sorte avec le réalisme social de Bonheur d'occasion et inaugure pour ainsi dire le discours² plus personnel de ses œuvres proustiennes.

Cette oeuvre de charnière à narrateur intra-hétérodiégétique à la troisième personne constitue une véritable révolution dans l'écriture de Gabrielle Roy. Par son ouverture formelle, cette oeuvre d'imagination marque l'entrée de Gabrielle Roy dans un nouvel espace de l'écriture, dans la forme la plus haute de la littérature, la littérature de l'imaginaire. La Petite Poule d'Eau brise la contrainte formelle où l'imagination de Gabrielle Roy a été enfermée à l'époque de Bonheur d'occasion. Elle met le point final à la période initiale d'apprentissage, d'expérimentation et de fabrication de l'écriture de Gabrielle Roy, à la pratique journalistique de la littérature de la romancière - journaliste - qui, ayant une confiance naïve en la transparence du langage, cède au code utilitaire, monosémique, documentaire et artificiel des journaux et de la littérature populaire, sentimentale.


Durant son deuxième séjour en France, de 1947 à 1950, Gabrielle Roy renoue avec son passé. Elle entreprend une recherche du temps perdu de ses années d'institutrice³ de 1929 à 1937. Par cette plongée dans le monde de ses souvenirs du Manitoba, Gabrielle Roy quitte le monde aliéné, pessimiste et protestataire de Bonheur d'occasion afin de le remplacer par un paradis d'amour et de liberté. Dans La Petite Poule d'Eau, Gabrielle Roy appréhende le monde d'une manière plus fraîche, plus limpide et plus poétique.

Le lecteur se retrouve dans cette oeuvre de transition devant un nouveau point de vue, devant une recherche inlassable de nouveaux procédés d'incarnation des souvenirs, devant une méthode de création plus ouverte et plus découpée.⁴ Par les trois récits de ce "roman-nouvelle": "Les voyages de Luzina", "L'école de la Petite Poule d'Eau", et "Le Capucin de Toutes-Aides", épisodes situés dans un décor édénique du nord du Manitoba et dominés également par un personnage protagoniste, nous passons d'une optique extérieure, distante et "de protestation" à une optique intérieure, plus proche et "de collaboration"; d'un bonheur d'occasion quasi pénible à un bonheur idyllique perpétuel.

À la Petite Poule d'Eau, nous sommes loin de la douloureuse réalité prolétarienne, de l'atmosphère polluée et bruyante de Bonheur d'occasion. Dans le paradis perdu

des grands espaces paisibles et vierges de la Petite Poule d'Eau, ce sont le silence, la paix, le froissement des joncs et les battements d'ailes qui règnent. Dans cette atmosphère de solitude, de repos, de recueillement et de sécurité, on se retrouve en communication intime avec la nature familière, en dialogue éternel avec l'humanité entière. Dans ce jardin de délices⁵, dans ce "pays de l'amour"⁶, dans ce magnifique horizon de la solitude, de la douceur des plaines, de la liberté des cerfs, des faons naïfs aux grands yeux innocents, de la danse du "bal de poules des prairies"⁷, de la tranquillité du majestueux orignal qui vient le soir s'abreuver, tout est repos, sérénité, tendresse et félicité.

Pourtant, la valeur artistique de ce roman pastoral et utopique ne réside pas dans la réalité idyllique de ses histoires événementielles. Elle tient plutôt à la vision sympathique et attendrissante⁸ de la romancière vis-à-vis de cette réalité champêtre, à son amour et à sa compréhension des personnages, à sa capacité d'identification avec eux, à sa capacité de les dépeindre avec sincérité.⁹ Par le fait même, on ne peut parler d'autobiographie dans ce "roman-défait", car Gabrielle Roy ne se contente pas d'effectuer une reproduction exacte et mécanique de la réalité géographique de la presqu'île de la Petite Poule d'Eau. Elle n'assume pas pleinement son énoncé. La réalité



physique ne lui sert que de matériau primaire, métamorphosé par le processus d'onirisation¹⁰ à partir duquel naîtra la nouvelle réalité de l'oeuvre.

Si l'on examine attentivement, les données géographiques de La Petite Poule d'Eau et que l'on vérifie la carte géographique de la région, on peut très facilement constater que Gabrielle Roy est romancière plutôt que cartographe. La distance du Portage-des-Prés à Rorketon est de vingt-trois milles et non pas trente-deux; du Portage-des-Prés à la réserve indienne, il y a dix-sept milles, et non pas quinze. Quant à l'île-aux-Marinigouins, elle est longue d'un mille et non pas d'un demi-mille.¹¹

Une déformation analogue se produit au niveau temporel des récits. La sélection et la disposition des événements, aussi bien que la juxtaposition des trois récits du recueil, ne suivent pas un ordre strictement chronologique. En fait, la forme anachronologique du roman, caractérisée par l'abus du procédé rétrospectif, semble indiquer que la structure de La Petite Poule d'Eau se fonde sur "cette technique d'avancer, propre à l'écrivain."¹² Le temps du récit ne suit pas le temps des événements réels décrits dans le roman. La visite du Capucin, par exemple, qui est placée au milieu de la troisième partie de l'oeuvre, coïncide temporellement avec le séjour de Mlle Côté¹³ chez les

Tousignant. Elle se situe donc après le premier tiers du deuxième récit, "L'école de la Petite Poule d'Eau", et continue longtemps après la fin de la deuxième partie du roman. Des événements aussi disparates que les grossesses de Luzina, la construction de l'école, la danse des métis, le sermon et les histoires du Capucin ne sont véritablement que des épisodes insignifiants, assez banals en eux-mêmes et peu dramatiques.

Ces mêmes éléments divers sont à la fois assemblés entre eux et intégrés dans l'œuvre par un principe d'ordre et d'unité internes. Avant de devenir matière romanesque, ces épisodes sont esthétiquement assimilés¹⁴ en une synthèse par l'attitude et le point de vue du "moi" créateur de Gabrielle Roy. L'auteur ne reproduit pas son expérience manitobaine à la manière objective et documentaire d'un appareil photographique. Cette réalité première ne lui fournit qu'une ossature: la romancière l'idéalise et la poétise afin de l'embellir et de l'investir d'une nouvelle signification personnelle et littéraire, afin de la faire passer du monde réel au monde irréel de l'art. Les épisodes passés, enfoncés dans la profondeur de la mémoire de la romancière sont éclairés par le vif éclat de son imagination:

"J'étais songeuse, comme en suspens entre le réel et quelque appel d'imagination du souvenir. Et c'est alors, brusquement que le pays de la Petite Poule d'Eau se réveilla sans bruit au fond de ma

mémoire. (...) Mon-bonheur fut de saisir sa vie à son frémissement le plus joyeux, le plus jeune et - je me dis parfois - peut-être le plus vrai."¹⁵

L'apport personnel de Gabrielle Roy acquiert dans La Petite Poule d'Eau une grande importance. Son art soumet cette réalité aux mouvements de son esprit afin de la refondre en une réalité spirituelle. Sans cette dématérialisation, sans cette transformation, ni le "moi"¹⁶ mille fois répété de Gabrielle Roy, ni les récits par ailleurs assez banals et insignifiants de ce roman-nouvelle, même chargés d'un lyrisme illusoire, ne seraient jamais devenus oeuvre d'art. L'art de Gabrielle Roy n'a pas pour but de nous révéler son "moi" personnel en tant que femme. Il lui importe davantage de donner naissance aux multiples aspects de l'île enchantée par le libre jeu de son imagination, par le raffinement verbal de son lyrisme personnel. C'est pour vérifier sa réalité que la romancière "retourne à l'endroit de son forfait": "Le romancier aussi", écrit-elle dans "Le Manitoba", "a tendance à vouloir revoir les choses et les êtres auxquels, pour les traduire, il a si longtemps pensé! Je n'ai pu en fin de compte échapper à la tentation d'aller voir si le ciel nuageux, si l'horizon humide, si le pays dont j'avais eu à travers les années un tel souvenir avait du moins de la réalité. Je connaissais ce doute affreux: ce que j'ai dit est-ce du moins vrai? Car si l'on fabrique dans le métier, c'est ordinairement pour mieux rendre compte

des aspects multiples de la vérité. (...) Quant à mon île, même plus moyen de s'y rendre. En sorte que ce pays, déjà comme un songe que je l'ai décrit, aujourd'hui semble doublement avoir été rêvé.¹⁷

La Petite Poule d'Eau résulte de l'équilibre de ces deux forces: de la fusion harmonieuse du "moi" personnel et de l'univers fraternel d'un Manitoba accueillant, de la recherche et de la reconquête de ce temps perdu et de la transformation de celui-ci en temps retrouvé et recréé.¹⁸ Elle inaugure pour ainsi dire la série des romans de la parole¹⁹, notamment les récits autodiégétiques de Rue Deschambault, de La Route d'Altamont, de Cet été qui chantait et de Ces enfants de ma vie, oeuvres qui, tout en privilégiant le rapport de la littérature au sujet parlant, font un emploi fréquent de la première personne. Ces oeuvres au récit autodiégétique, à l'exception de La Petite Poule d'Eau, sont centrées sur une focalisation très nette d'un "je" à double instance; d'un "je" narré qui est le sujet de l'histoire et d'un "je" narrant de la narration, ultérieure à l'histoire. Dans La Petite Poule d'Eau, les fréquents changements de temps, de focalisation et de voix ne permettent pas de poser avec netteté ce relativisme romanesque. L'usage de la non-personne, d'un narrateur hétérodiégétique à la troisième personne, nous empêche de délimiter avec précision les flottements du narrateur qui occupe une position externe et interne dans le roman.

Derrière le masquage de ce mode narratif apparemment objectif et impersonnel se dissimule une pratique d'auto-référence narrativisée, une méditation constante sur l'acte d'écrire. Gabrielle Roy, consciente de la littérarité de son oeuvre, occulte son projet d'écriture sous la métaphorisation de son histoire. Cette occultation de la réflexion méditative sur la création artistique s'effectue dans La Petite Poule d'Eau par l'exploitation de la technique du retour constant de l'oeuvre sur elle-même.

Dès la première lettre de Luzina adressée au Gouvernement de l'Instruction et de la réponse du Department of Education", Luzina est condamnée à "écrire jusqu'au bout de ses jours"²⁰:

"Elle aimait naturellement écrire des lettres. Écrire au gouvernement ne l'avait pas trop embarrassée. (...) Les réponses du gouvernement, dactylographiées et en anglais ne l'avaient pas énormément troublée. C'était la lettre de la maîtresse, d'une belle calligraphie absolument droite et sans ratures, qui, lui révélant la perfection que pouvait atteindre une lettre dans la forme et dans le fond, accablait Luzina. Désormais elle ne serait plus tout à fait heureuse en écrivant. Mais le sort en était jeté. Luzina l'avait fixé pour toujours dès le moment où elle avait fait appel à l'instruction. Sa destinée serait maintenant d'écrire. D'écrire sans fin. D'écrire jusqu'au bout de ces jours."

Sur le plan syntagmatique, la mise en abyme de cette prolepse anticipatoire énonce la trame événementielle du recueil. Par son caractère prospectif, cette anticipation déborde temporellement le point de départ du récit.

Elle annonce le programme d'écriture de toute une vie, celle de Luzina, qui "aimait naturellement écrire des lettres" et dont la "destinée serait maintenant d'écrire. D'écrire sans fin. D'écrire jusqu'au bout de ses jours."²¹ Le projet d'écriture s'énonce ici non pas comme une intention ou un devoir au conditionnel, comme dans "La voix des étangs", mais comme une destinée, un alea jacta est; une tâche de Sisyphe, énoncée par la tournure objective des phrases nominales.

Pour illustrer la difficulté de cette tâche, la romancière passe de l'histoire narrée à sa réflexion, de l'énoncé réflexif à l'énoncé réfléchi. Ce passage s'effectue par la projection d'un équivalent métaphorique sur l'axe syntagmatique, par une élaboration paradigmatique qui opère par la superposition contrastive de plusieurs types d'écritures: les lettres de Luzina adressées au gouvernement, les réponses du gouvernement dactylographiées et en anglais, contenant souvent des "fautes d'orthographe" et la belle calligraphie de Mademoiselle Côté.

On remarque une imbrication paradigmatique similaire dans l'auto-enchâssement narratif de la lettre d'Edmond, une réplique miniaturisée de la vie des Tousignant:

"Je suis à la Petite Poule d'Eau. Ma mère est Mme Tousignant. Mon père garde les moutons de Bessette. (...) Ma mère prend les gros chars. Elle achète des bébés. Et comment est-ce que tu aimes le New Zealand, toi, mon petit ami de New Zealand?²²

Gabrielle Roy réunit dans la mise en tableau emblématique de la revue éditée par le Ministère de l'Instruction Publique des réalités apparemment inconciliables: le pays de la Nouvelle-Zélande et celui de la Petite Poule d'Eau, les petits amis, Miss O'Rorké, les habitants de la Petite Poule d'Eau, aussi bien que plusieurs écritures appartenant à des époques différentes. La synthétisation de ces éléments disparates dans une co-réalité nouvelle et instantanée intensifie l'instance de la narration. Cette intensification de l'instance narrative par la superposition des réalités aussi disparates en un seul tableau donne au lecteur l'impression d'un excès de vitesse, d'une accélération sur place du récit. Elle pousse le récit à sortir de son cadre. Cette écriture par montage projette le récit vers le lecteur pour qu'il le contemple synthétiquement en image.

Ayant une fonction matricielle et révélatrice, ce mode de structuration par cumul, cette écriture impressionniste par "petites touches", joue un rôle de structuration formelle dans le recueil. Un exemple révélateur de cette loi de structuration sous-jacente est l'emboîtement citationnel de la lecture de la dernière lettre de Joséphine par

Luzina, reproduisant en miniature la vie de la jeune institutrice et la vie d'autrefois de Luzina:

"Luzina avait dans sa vie lu autant de romans qu'elle avait pu s'en procurer. (...) Mais dans quel roman, raconté par quelle main d'auteur, avait-elle assisté à un dénouement mieux conduit, plus satisfaisant que celui de sa propre vie et qui eût pu la faire pleurer davantage!"

"Un grand merci du fond du coeur... ton dévouement ... ton abnégation... C'est toi qui nous a donné le goût d'apprendre..." Joséphine s'exprimait aussi bien que dans les livres."²³

Dans ce métarécit, le narrateur cède temporairement la place au personnage dégageant ainsi la responsabilité de son récit. Joséphine, qui s'exprime "aussi bien que dans les livres", est promue au niveau d'auteur. Ce changement de perspective, cette prise en charge du récit par une instance différente de celle qui gouverne le récit premier implique également un changement de mode, une variation stylistique qui permet à la romancière d'injecter un récit second, réflexif, métadiégétique, personnel, à l'intérieur d'un récit fictif apparemment impersonnel, écrit à la troisième personne.

Comme dans un miroir rétroviseur, cette modalité d'autoréflexion par enchâssement intertextuel renvoie au lecteur non seulement une réplique miniaturisée de l'"histoire" de Luzina mais il énonce également l'oeuvre comme produit de son produit, comme projection de son passé

dans une image présente, réfléchie. Dans "L'école de la Petite Poule d'Eau", le centrage sur soi de l'oeuvre, qui constitue la condition sine qua non de sa littérarité, s'effectue grâce à la substitution analogique de l'écriture et de la lecture des lettres par l'écriture et la lecture romanesques et aussi par la métaphorisation de l'écriture calligraphique, ambiguïté et double entente, explicitées par le commentaire de Luzina au sujet des lettres d'Edmond qui "n'avait pas une belle écriture."²⁴ La métaphorisation du projet littéraire atteint son point culminant dans une véritable "leçon" d'écriture, celle de Claire-Armelle, dans "une écriture extrêmement appliquée, d'une enfantine rigueur", écrite sur "les lignes tracées au crayon par Luzina pour aider la petite fille à écrire bien droit."²⁵

Gabrielle Roy exerce un rôle de guidage et d'intervention semblable dans la mise en abyme du destinataire. Dans le chapitre VII, où "Armand Dubreuil entame à voix haute le récit romancé d'une expédition au pôle Nord"²⁶, Luzina est bouleversée "par les infortunes que les romanciers excellent à empiler sur le dos de leurs créatures!"²⁷ Emportée par l'illusion référentielle du récit romancé, elle confond le lecteur avec l'auteur et menace le maître pour qu'il intercède auprès de l'auteur pour épargner le héros.

Tout en implorant la collaboration du lecteur, Gabrielle Roy désigne du doigt la fictivité de son oeuvre. Par cette superposition du lecteur et de l'auditrice, elle se joue du lecteur dupé qui prend le faux pour le vrai, le lecteur pour l'auteur, mais qui est sans pouvoir d'intercession auprès de l'auteur. Pour guider son mode de perception et de déchiffrage, la romancière lui propose un programme de double lecture. D'abord, se départir de son esprit critique et tenir les créatures du livre pour aussi réelles que lui-même; et ensuite les considérer comme créations. Elle lui suggère de bénir/ "le talent qu'il devait être nécessaire de posséder pour expliquer tout ce qui était vrai."²⁸

Le même pacte de lecture double est proposé au lecteur dans le chapitre IV de "L'école de la Petite Poule d'Eau" où Luzina, pour oublier le tapage des enfants, se raconte des histoires, "des drames assez sinistres même, (...) uniquement pour le plaisir de voir tout s'arranger dans son coeur."²⁹

Ce système de répétition à variantes, qui ne reproduit le drame qu'imparfaitement, met en évidence le rapport de déformation qui existe entre la réalité extérieure et sa réflexion par la modalité fictive de l'oeuvre. En déclenchant une seconde isotopie, celle de l'imaginaire,

elle complexifie une première lecture monosémique et réalise une pluralisation de sens. Comme le souligne le personnage: "...tout cela n'était inventé qu'en vue de soulagement" et "aucune" de ces histoires "ne tenait debout."³⁰

Dans "Le Capucin de Toutes-Aides", le projet littéraire se réalise par l'insertion des enclaves réflexives; telle la métaphorisation du sermon du capucin polyglotte, Père Joseph-Marie et la réactualisation du sens par une pseudo-identification aux grandes oeuvres d'art injectées dans la diégèse: le beau conte de Gogol, le Manteau, récit pathétique du banal quotidien, d'où, dit Tolstoï, est sortie toute la littérature russe; le Paris Angelicus et l'Ave Maria de Schubert; la grande Toccate et Fugue de Bach; le Largo de Händel; la pétillante chanson du Mûrier et le Repentir de Saint-Pierre de El Greco.

Cette mise en tableau par une projection paradigmatique des oeuvres d'art sur la diégèse réunit deux réalités apparemment inconciliables. L'oeuvre réfléchit des oeuvres comme elle réfléchit la réalité et en même temps elle se réfléchit. Par cette modalité de reduplication, le récit déborde constamment son encadrement représentatif pour aboutir à une réflexion sur la communication artistique, à un discours social sur l'emprisonnement des femmes par "certains maris" ou à un discours moral sur l'alcoolisme des

fidèles, pour ne devenir, bien souvent, qu'un "évangile" profane.

Ce flottement d'optique, correspondant à une vision prise du plafond, réduit le narrateur à un témoin impersonnel. Un tel témoignage neutre et ubiquiste exige que l'auteur comme tel s'éclipse du roman. Il lui interdit également tout usage de la première personne et ne laisse entendre la voix du narrateur que parce qu'il faut bien que quelqu'un énonce les faits ou que quelqu'un raconte des histoires. Gabrielle Roy supprime le narrateur par l'utilisation du discours indirect, procédé qui lui permet de confondre deux voix en une, pour créer un troisième type d'énonciation où le discours est rapporté en termes d'événements et transposé sur le plan historique.³¹

Gabrielle Roy essaye de rendre l'énonciation du narrateur plus neutre et plus originale et par la suppression du "je" et par l'emploi d'un présent atemporel dans les descriptions générales du roman³². La subjectivité du narrateur une fois dépassée, elle brouille la relation temporelle du récit. Elle détruit ainsi l'opposition du présent au passé, un rapport primordial qui est à la base de tout récit. Les descriptions générales et objectives: "ce petit village (...), c'est Le Portage-des-Prés, ou encore: "Au delà, c'est un désert d'herbe et de vent"³³, tendent par

l'usage du présent descriptif vers un non-récit. Elles nous présentent l'existence et la durée de ce monde en dehors de la présence du narrateur.

Cette attitude détachée ramène le lecteur à la position d'un témoin oculaire, d'un reporter qui assiste en direct aux réalités et aux événements de sorte que, très souvent, sa narration donne l'impression d'être contemporaine des scènes qu'elle relate. Conséquence de sa mobilité et de l'emploi du présent dans la narration, le narrateur se fait ubiquiste et, tout en restant en compagnie du lecteur, perçoit et évoque des scènes dispersées dans le temps et dans l'espace. Cette vision simultanéiste, dans La Petite Poule d'Eau, fait osciller le récit entre une narration historique³⁴ au passé et un reportage direct au présent.

Le narrateur assume tantôt le statut du conteur au passé, tantôt celui du reporter de ses observations au présent. Le mixage de ces deux registres est si constant et le passage de l'un à l'autre si imperceptible que le lecteur ne se rend guère compte du ballottement qu'il subit. Ce qu'il perçoit c'est plutôt une extrême vivacité dans le déroulement du récit. Ce qui rend cette alternance si naturelle, c'est l'art avec lequel Gabrielle Roy ménage les transitions en introduisant, entre la narration historique et le reportage en direct, des scènes de dialogue qui, par

leur nature même, restreignent le champ de vision et agissent sur la conscience du lecteur comme de gros plans cinématographiques.

Le passé, lié à la voix du narrateur externe, s'abolit dans l'intemporalité des scènes représentées dont l'expression verbale ne peut prendre que la forme du présent. Même si la narration est au passé, dans la phrase suivante: "Comme toutes les époques heureuses qui passent toujours trop rapidement, celle de l'école paraissait avoir fui incroyablement vite"³⁵, la comparaison rompt le récit au passé par l'emploi de l'adverbe "comme", appartenant au registre du présent. Cette suspension entre les mots du narrateur, dans la première partie de la phrase, et ceux du personnage, dans la deuxième, est l'essence même du style indirect libre de Gabrielle Roy. Aucune interruption donc dans la voix du narrateur qui, un moment confondue avec celle du personnage, reprend son autonomie et déclare: "Elle entendait encore..." Peu importe l'emploi de l'imparfait car l'impression du présent déjà établi annule la valeur des formes verbales et le lecteur perçoit tout comme présent, en image.

Une autre façon chez Gabrielle Roy de faire disparaître la distinction entre histoire est discours et de brouiller ainsi la relation fondamentale en jeu dans tout

récit, c'est de dépasser l'opposition passé/présent par l'utilisation des adverbes de temps, du présent atemporel et de la phase nominale.

Quant à l'utilisation des adverbes de temps, on retrouve dans La Petite Poule d'eau d'une part, des adverbes renvoyant à l'énonciation "présente" et d'autre part, des adverbes référant aux temps et aux lieux "historiques".³⁶ Selon le modèle de Roman Jakobson, on pourrait répartir les adverbes de La Petite Poule d'Eau en deux catégories. Les locutions référant à l'histoire, comme: "le soir", "au matin", "depuis longtemps", "deux heures à l'avance", "avant la fin de l'après-midi", "depuis plus de quatre ans", "quinze ans plus tôt", etc., et les adverbes renvoyant au discours, comme: "désormais", "maintenant", "plus tard", "puis après", "et alors", etc... Au niveau verbal, ce découpage correspondrait à l'opposition histoire/discours telle que décrite par Emile Benveniste dans "Les relations de temps dans le verbe français"³⁷:

passé simple	présent
	passé composé
plus-que-parfait	futur
	imparfait
imparfait	plus-que-parfait

Dans le discours moqueur d'Armand Dubreuil ("Et qu'est-ce qu'ils feront de la grammaire" (...)) "Et puis, après... Ils oublieront peu à peu ce qu'ils auront appris,

et alors à quoi vous aura servi l'école!")³⁸, il se produit dans l'histoire une sorte de téléscopage, car temporellement le discours du maître est en avance sur l'histoire racontée. Le narrateur se situe ici à la fois à l'extérieur des paroles du personnage qu'il raconte comme événement et à l'intérieur de la pensée de Luzina. Un téléscopage similaire se produit dans le dixième chapitre de "L'école de La Petite Poule d'Eau" où le narrateur se projette dans l'avenir de Joséphine afin de nous donner un reportage de son voyage à venir: "C'était en effet ainsi que Joséphine procéderait. Elle monterait à côté du facteur (...) Elle voyagerait des milles et des milles. (...) Elle arriverait au settlement (...) Mais elle irait plus loin. Attendez! Joséphine ira jusqu'à Rorketon. Là, c'était dix mille fois plus grand qu'à Portage-des-Prés. Il y avait le chemin de fer à Rorketon. Joséphine se cala au fond d'une chaise ..."³⁹

Selon le pacte romanesque, le narrateur est obligé de choisir entre ces deux types de discours, entre ces deux types de références temporelles et de se situer clairement dans le temps. Ce n'est pas le cas ici. Par l'emploi de l'adverbe "là", qui appartient au registre du présent, il se produit dans le paragraphe cité un glissement de point de vue. Le narrateur, se situant dans l'avenir de son personnage par l'impératif "Attendez!", arrête pour ainsi

dire son discours pour passer, par l'emploi de l'adverbe "là", d'une courte description au présent au temps passé de la narration. Par cette transition (car l'emploi de l'adverbe "là", cette expression gestuelle, arrache le récit au passé), le narrateur bouscule le champ visuel du lecteur afin que l'histoire ("Joséphine se cala au fond d'une chaise") rejoigne temporellement son discours. Un glissement semblable se produit dans La Petite Poule d'Eau par l'emploi du présent de la description.

Le narrateur décrit "ce petit village" qui "est le Portage-des-Près", au présent pour suggérer au lecteur que tout ce paysage existe indépendamment de ses expériences. Il se cache derrière le présent atemporel pour donner l'impression que le roman se raconte lui-même et qu'il n'occupe lui, que la position d'un simple reporter. On pourrait en dire autant des considérations morales, philosophiques ou pédagogiques qui sont, en grande partie, racontées au présent.

Une parole anonyme qui renvoie à un discours autre que celui de l'énonciation première du roman transparait dans l'emploi du présent des maximes et des sentences.

Dans ces simulacres de récit à effet de vérité et d'immédiateté: "Avec les Romains, vivez comme des

Romains⁴¹, "Il n'y a rien comme la liberté, disait-il"⁴², ou encore "Et l'espèce est en train de disparaître à ce que l'on dit"⁴³, il s'agit d'une parole qui ne s'avoue pas comme telle. C'est une parole étrangère au récit, une voix anonyme, émanant d'un "on" impersonnel, appelant la connivence du lecteur. En passant d'un présent actuel à un présent général atemporel, on est au-delà de l'opposition entre les deux types de paroles: histoire/discours puisqu'on est dans le non-récit. La présence du narrateur s'estompe derrière le pronom "on"⁴⁴, celui de la "non-personne". Cette technique de désindividualisation, qui consiste à faire du "je" et du "tu" un même énonciateur collectif anonyme, "on", résout l'antagonisme énonciatif du "je" véridicteur et du "tu" vérificateur dans une relation d'adjuvance énonciative, c'est-à-dire en une instance de co-énonciation. Le narrateur fait d'emblée porter la responsabilité de ce qu'il dit, non pas sur lui-même en tant que "je", mais sur un autre, sur un ensemble de la communauté d'interlocuteurs ("à ce que l'on dit"). Cette instance légitimante et véridictrice est celle du "on", du "on" du dire commun, de la vérité instituée du savoir collectif. Cette stratégie énonciative - de désénonciation - consiste à déporter la responsabilité énonciative du "je" vers le "on". Elle unit dans une même instance co-énonçante, l'énonciateur et l'énonciataire. La construction rhétorique des maximes (opérant par un consensus intersubjectif) désindividualise ou mieux collectivise

l'énonciation des vérités communes. La vérité semble s'énoncer d'elle-même, sans intervention du narrateur. Ce type de rapport impersonnel supprime le narrateur en tant qu'agent d'un contenu sémantique spécifique et abolit la relation réciproque entre le "je" du destinataire et le "tu" du destinataire, opposition qui est fondamentale pour l'existence du récit. En réalité, l'histoire n'est pas racontée par le narrateur qui se retire derrière une voix anonyme et impersonnelle, mais c'est plutôt l'histoire qui trahit la présence du narrateur. L'emploi de ce "on" impersonnel constitue un relais entre le narrateur et le lecteur. C'est un "truc" technique pour s'adresser à un nombre indéfini de personnes, c'est un moyen d'intéresser le lecteur à son expérience décrite.

Ce type d'écriture anonyme s'apparente de plus en plus au degré zéro de la phase nominale où la temporalité disparaît complètement. Dans les phases nominales, ("Un complément indirect!"⁴⁵ "Doux Jésus!"⁴⁶, "La syntaxe, le latin, le grec! La médaille de Monseigneur!"⁴⁷, "Pauvre Anglaise!"⁴⁸, "Drôle de maître en vérité!"⁴⁹), par le désir d'éterniser l'instant décrit sur le vif, le narrateur se retire du récit. Le lecteur se retrouve devant une déconstruction du récit. Cette déconstruction s'effectue par l'emploi des exclamations, des résumés et des énumérations en dehors du temps du récit. Dans ces phrases nominales la

narration de l'événement et la manière d'être du sujet se présentent dans leur actualité; hors de toute localisation temporelle et modale et hors de la subjectivité du locuteur. La vérité semble parler d'elle-même, sans avoir besoin de porte-parole!

Et pourtant, malgré l'absence du narrateur et de la temporalité dans ces phrases nominales, on ressent indirectement un surplus émotif que le narrateur veut cacher ou exprimer. Tout en étant hors du discours (au sens de Benveniste) par les traits de sa fonction, l'assertion nominale fait partie du discours par les caractéristiques de son emploi. La tournure exclamative en témoigne. La fonction ambiguë de la troisième personne, qui n'est véritablement qu'un degré négatif de la personne, est un "neutre intentionnel"⁵⁰ dans le récit impersonnel de La Petite Poule d'Eau. L'anonymat du narrateur et l'emploi paradoxal du présent ne sont véritablement que des moyens de distanciation. Leur fonction est de distinguer le discours de l'histoire, d'opposer le narrateur au protagoniste et d'éloigner ainsi la scène du lecteur.

Pour mieux apprécier le problème de l'anonymat du narrateur et pour élucider un peu cette technique quasi invisible, il serait utile de distinguer entre les différents niveaux hiérarchisés de sa présence. Dans les oeuvres

"autobiographiques" de Gabrielle Roy, notamment dans Rue Deschambault, La Route d'Altamont, Cet été qui chantait et Ces enfants de ma vie, le personnage-narrateur qui s'exprime à la première personne "je" a toujours un "tu" corrélatif identifiable dans le symbole de la deuxième personne du lecteur implicite. Dans ces récits autodiégétiques, l'emploi de la première personne grammaticale abolit toute distance entre le centre de perception et le centre de l'énonciation. Celui qui parle est identique à celui qui perçoit.

Quant à la technique narrative de La Petite Poule d'Eau, le centre d'énonciation n'est pas toujours l'unique centre de perception. Celui qui voit n'est pas toujours celui qui parle. Contrairement aux récits autodiégétiques, l'optique du narrateur de ce roman-nouvelle est caractérisée par une alternance constante entre les passages où son centre de perception se confond plus ou moins avec celui de l'un des personnages et ceux où il est indépendant d'eux. L'utilisation de la troisième personne grammaticale, technique qui n'inclut ni le "je" de l'énonciation ni le "tu" du lecteur implicite et qui en même temps comporte indifféremment tous les sujets, favorise, dans La Petite Poule d'Eau, l'oscillation entre le rapprochement et la distanciation du narrateur vis-à-vis des personnages. Cette forme dépersonnalisée du narrateur est caractérisée par

l'absence de modalité. Ce centre d'énonciation indéterminé, c'est le terrain de prédilection du narrateur.

En plus de donner une diversité vitale au récit, cette absence de modalité lui permet de changer continuellement et insensiblement de position par rapport aux événements narrés. Cette cachotterie permet à la romancière de souligner la distance entre son "moi" personnel et les "moi" hiérarchisés du roman. L'évocation du milieu géographique donne l'impression d'une objectivité sans centre d'énonciation apparente.

L'énoncé descriptif à focalisation sur le narrataire, inscrit sous la forme d'un "on", équivaut à un "vous". Le narrataire est donc à la fois le lecteur et le témoin vraisemblabilisant, véridicteur. Cet effet de vérité est renforcé par l'emploi du présent gnomique, itératif apparenté au discours des guides, une des formes du discours social. La toponymie fictive est ainsi neutralisée par sa contiguïté avec un lieu réel, par la référence à un pays géographiquement situé, par la mimésis d'un itinéraire pourvu de repères géographiques d'un reporter: Portage-des-Prés, Rorketon, Saint-Rose-du-Lac, La Grande Poule d'Eau, La Petite Poule d'Eau, etc. Ce sont autant d'indications d'orientation à fonction vraisemblabilisante, fondées sur les expériences réelles du locuteur. La toponymie fictive du lieu romanesque est ainsi plongée dans l'épaisseur d'une géographie antérieure à lui.

Presque toujours, il se manifeste dans la description une subjectivité, une intention inavouée, une appréciation personnelle, un jugement de valeur qui révèlent un centre de perception distinct de celui du narrateur. Il est difficile de déterminer avec exactitude jusqu'à quel point les qualificatifs "mélancolique", "insignifiant" et "inutile" proviennent exclusivement du narrateur-zéro ou de la vision subjective du narrateur-dieu, ce "second moi" de l'auteur.⁵¹

Dans toute cette kyrielle d'expressions impersonnelles, "il fallait", "on abandonnait", "on s'en allait" ("si on était", "si on voyageait", "on aboutissait", "on descendait") personne ne semble s'exprimer. Il s'agit d'un type de narrateur caractérisé par l'absence apparente de subjectivité qui fournit des renseignements géographiques à un inconnu. Et pourtant à l'intérieur de cette technique presque invisible, il se produit un déplacement quasi imperceptible du centre de la perception. Le "on" légitimeur se substitue au "je" véridicteur comme responsable de l'énoncé. Par ce travail de désénonciation, stratégie qui consiste à substituer dans l'énoncé l'objet dont on parle au sujet qui en parle, l'instance énonciative est parfaitement déssubjectivée. L'emploi de ce pronom neutre, de ce puissant principe d'unification à la fois polyvalent et ambivalent permet à la romancière de confondre les divers

ordres de réalité. La suppression du "je" en tant qu'agent individuel d'un contenu sémantique spécifique par un universel des agents impersonnels ("on") estompe dans La Petite Poule d'Eau les limites du récit. Cet agent anonyme détruit la distance entre le plan du discours et le plan du récit. Cet agent unificateur, qui abolit l'opposition récit - non récit, devient une source d'ambiguïté. Le lecteur est obligé de poser la question: quel type de relation sous-entend ce "on"? Ce pronom neutre représente-t-il une présence minimale du narrateur? Est-ce qu'il inclut le "je" du narrateur comme dans Rue Deschambault? Cet agent universel avec une information supplémentaire sur le récit inclut-il indirectement le "je" de l'auteur et des personnages ou le "tu" du lecteur?

Suivant l'observation de Michel Butor, "Tous les pronoms peuvent s'estomper dans une troisième personne indifférenciée, en français le "on", dont l'affinité avec la première personne du pluriel apparaît clairement dans le langage relâché, le "nous-on" correspond exactement au "moi-je."⁵² Dans La Petite Poule d'Eau, ce "on" impersonnel a une valeur ambiguë. Il s'agit dans le premier récit du roman d'une présence du narrateur qui se refuse totalement en essayant de cacher ses expériences sous la généralité du pronom neutre, "on".⁵³ Pourtant, derrière cette "non-personne" et le "il" des expressions impersonnelles d'"il

fallait", où le sujet de l'agent se cache, le lecteur découvre la présence d'un être inavoué. La présence du narrateur est partout trahie par sa connaissance du nom propre et de l'âme de tous ses personnages.

Dans les romans "réalistes" de Gabrielle Roy, le temps de référence du narrateur qui raconte les événements qui ont eu lieu est le passé. Ce n'est que quand elle rend la parole aux personnages à l'intérieur des dialogues que le temps de référence devient celui de la parole. On pourrait dire que sa modalité de point de vue est fondée sur une alternance entre deux types de centre d'énonciation, deux centres de focalisation:

- a) celui d'un narrateur intercalé entre l'univers romanesque et le lecteur, et
- b) celui du personnage qui agit et qui se raconte.

Ce centre de focalisation double, où le point de vue du narrateur et du personnage se confondent, permet au narrateur de s'identifier avec ses créatures ou de s'éloigner d'elles. Comme dans l'exemple cité de "la voix moqueuse" du maître ("Et qu'est-ce qu'ils feront de la grammaire de l'orthographe, les petits Tousignant, dans l'île de la Poule d'Eau?" (...)) "Et puis, après (...). Ils oublieront peu à peu ce qu'ils auront appris, et alors, à

quoi vous aura servi l'école!"⁵⁴), l'évocation apparemment objective et neutre est orientée par une subjectivité qui se glisse dans la présentation de son énonciation. De prime abord, le lecteur a l'impression d'être en présence d'un narrateur-zéro éloigné, reproduisant fidèlement la parole du personnage.

En examinant de plus près leurs rapports, on se rend compte que le narrateur vient se mêler subrepticement au point de vue du personnage. On peut facilement y distinguer deux types d'énoncés, basés soit sur la connaissance rapportée dans la citation de la parole du personnage, soit sur l'orientation du regard dans le point de vue du discours rapporté. Dans ces rapports, il s'agit seulement de fournir des renseignements d'ordre général ou de faire connaître la pensée ou le sentiment des personnages. Le discours patriotique de Miss O'Rorke: "Où pouvait-on trouver pire en fait d'ingratitude? "Le gouvernement est anglais, la province est anglaise, se tuait à expliquer Miss O'Rorke; vous devez vous mettre avec la majorité et la volonté générale"⁵⁵ est orienté et contrôlé. Par un détour d'expression impersonnelle performative ("Où pouvait-on trouver"), l'auteur modifie globalement les composantes du discours de la "vieille fille". En peignant négativement l'institutrice ("se tuait à expliquer Miss O'Rorke"), il oriente le décodage du

discours pour amuser le lecteur. Par cette opposition constante du comique et du sérieux la romancière ajoute à son discours une surcharge sémantique négative. Elle institue un décalage entre une forme amusante et un contenu qui ne l'est pas. Comme dans l'humorisation de "l'excessive loyauté" de Miss O'Rorke "envers l'Empire britannique et particulièrement envers le Royaume-Uni, sauf l'Irlande catholique où elle n'avait jamais mis les pieds."⁵⁶, l'humour de Gabrielle Roy présuppose une référence implicite à une hiérarchie qui donne à sourire. Le narrateur profite de ce dédoublement de l'angle de vision pour se glisser imperceptiblement dans la pensée et l'inconscience des personnages et déplacer en même temps le centre de perception. Même s'il renonce par moment à relater des événements d'une hauteur panoramique en s'enfermant dans la perspective de ses protagonistes, il ne faut pas oublier que c'est toujours le monde de quelqu'un qu'il nous présente. S'il s'absente parfois de sa narration, c'est pour nous faire progresser avec l'un des personnages puis avec l'autre.

Cette restriction du champ de vision n'est qu'apparente. Elle a pour but de projeter le narrateur hors perspective pour qu'il puisse regagner son observatoire mystique afin de pouvoir plus commodément varier ensuite les angles et les distances de prise de vues.⁵⁷ Elle est basée sur une finalité objective qui présuppose que le récit sera

d'autant plus objectif que la romancière se fera neutre et impersonnelle; elle saura ainsi mieux éluder la déformation propre à l'angle individuel et parviendra à mieux conjurer la mise en perspective qui transformerait son expérience réelle en apparence. Ce genre de vision crée un décalage critique entre le lecteur et les personnages qui sont jetés pour ainsi dire dans un univers anonyme, dans un monde mystique, irréel.

En guise de conclusion, on pourrait dire que la dépersonnalisation de l'auteur par l'anonymat du narrateur sous la forme du pronom impersonnel "on", qui est l'équivalent d'un "nous/je" à la première personne du pluriel, n'est dans La Petite Poule d'Eau qu'un mode de distanciation temporelle et personnelle. Dans ce roman semi-autobiographique⁵⁸, le manque ou la disparition du nom du narrateur est une manière de ne pas choisir entre la première personne et la troisième - qui serait tout de même un "je" qui n'ose pas se dire. Gabrielle Roy comprend très bien que ses personnages ne sont véritablement que des manières détournées de parler d'elle-même et de ses proches.

Pour se cacher le plus parfaitement possible elle se sert dans la narration d'un narrateur innommé. En même temps, cet opérateur anonyme qui se retire hors du jeu de l'histoire est partout présent dans l'oeuvre. Chacun sait

que "le romancier construit ses personnages qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que des héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve."⁵⁹

Le ~~lecteur~~ lecteur averti qui déjoue ce camouflé à la troisième personne, trouve un nombre multiple d'aspects différents du "moi" de l'auteur dissimulé. Il entrevoit sous ce masque le vrai visage de Gabrielle Roy, que la romancière avait à cacher. Et avec juste raison. Cette "hypocrisie" artistique lui a été imposée par les conventions romanesques et par les convenances sociales afin de protéger sa propre identité. Le port du masque de narrateur anonyme n'est rien d'autre dans La Petite Poule d'Eau qu'un geste de camouflage par lequel la romancière montre du doigt le masque qu'elle porte et déclare: Larvatus prodeo - je m'avance en désignant mon masque du doigt.⁶⁰

1. Quant au sujet de la composition de La Petite Poule d'Eau, Annette Saint-Pierre (Gabrielle Roy, Sous le signe du rêve, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 1975, p. 66), affirme que "La Petite Poule d'Eau a débuté par une nouvelle pour être divisée en trois parties par la suite. Ce fut la même chose avec Alexandre Chenevert. L'auteur a écrit une nouvelle d'abord, qu'elle a par la suite convertie en roman."
2. L'expérience manitobaine de Gabrielle Roy sera reprise par un même type de discours autobiographique dans les 18 récits de Rue Deschambault (1955), dans les 4 récits plus longs de La Route d'Altamont (1966), dans "L'enfant morte" de Cet été qui chantait (1972) et dans les 6 récits de Ces enfants de ma vie (1977).
3. Gabrielle Roy commença carrière d'institutrice à Cardinal, en 1929; de 1930 à 1937, elle enseigne à l'Institut Provencher à Saint-Boniface. Avant son embarquement pour l'Europe en septembre 1937, elle fait la classe aux petits sur la presqu'île de La Petite Poule d'Eau, dont le nom donnera son titre au roman semi-autobiographique.
4. Gabrielle Roy a divisé son livre en trois parties: les deux premières, "Les vacances de Luzina" et "L'école de la Petite Poule d'eau" ne constituent véritablement qu'un seul récit. Ils sont nettement supérieurs au second volet de l'oeuvre "Le Capucin de Toutes-Aides." Jacques Allard, "Le chemin qui mène à La Petite Poule d'Eau", (Cahiers de Sainte-Marie, n^o. 1, mai 1966, p. 57) "pose des questions: est-ce bien un roman" ... ou "ne sommes-nous pas en présence de nouvelles dont la parenté anecdotique n'empêche en rien la complète indépendance particulière?" Ces deux récits sont animés par un heureux mélange d'un regard attendri et ironique, par un amour authentique qu'éprouve la romancière pour ces personnages.
5. H. McPherson, "The Garden and the Cage", dans Canadian Literature, Vancouver, n^o 1, été 1959, p. 46-57.
6. Paul Socken, "Le Pays de l'amour in the Works of Gabrielle Roy", Revue de l'Université d'Ottawa, juillet-septembre 1976, vol. 46, n^o 3, p. 309-323.
7. Gabrielle Roy, La Petite Poule d'Eau, Montréal, Stanké, Coll. "Québec 10/10", 1980, p. 254.
8. Dans une entrevue publiée dans Conversations with Canadian Novelists, Toronto, Macmillan, 1973, vol. 2, p. 131, Gabrielle Roy confirme à Donald Cameron le caractère utopique de La Petite Poule d'Eau et dit: "its background is very true, but it's also a

- dream-like sort of story; it's life such as it might have been or could have been or could be." Elle avoue également à J. Jasmin que "La Petite Poule d'Eau c'est un peu une utopie." (J. Jasmin entrevue avec Gabrielle Roy à l'émission télévisée Premier Plan, Radio-Canada, 30 janvier, 1961).
9. Ph. Grosskürth ("Gabrielle Roy and the Silken Nose", dans Canadian Literature, Vancouver, n° 42, automne, 1969) appelle cette vision édénique "a mother's-eye view of the world."
 10. On sait que La Petite Poule d'Eau, conçue dans la plaine de la Beauce (en France) fut principalement rédigée dans la région d'Epping, en Angleterre, et terminée à Saint-Germain-en-Laye. Voir à ce sujet Ringuet, "Conversation avec Gabrielle Roy", dans La Revue populaire, Montréal, 44e année, n° 10, octobre 1951, p. 4. Également, Gabrielle Roy, "Mémoire et création: préface de La Petite Poule d'Eau", repris dans Fragiles Lumières de la terre, Montréal, Quinze/prose entière, 1978, p. 191-197.
 11. D.M. Hayne, "Gabrielle Roy", dans The Canadian Modern Language Review, vol. 21, n° 1, October 1964, p. 20-26.
 12. Annette Décarie, "Eminentes qualités humaines et artistiques de Gabrielle Roy", Revue Dominicaine, vol. 57, t. 1, février 1951, p. 79-91.
 14. Gordon Raper dans son introduction à Gabrielle Roy, (Where nests the little water hen), McClelland and Stewart, Toronto, 1970, p. VII) parle d'une transformation et écrit: "Gabrielle Roy's experience has been illuminated and transformed by her highest quality as a writer - her gift of sympathy for people, places and events. This ability to enter into the feelings and attitudes of others is a major element in what Henry James prized as "fine intelligence".
 15. Gabrielle Roy "Mémoire et création: Préface de La Petite Poule d'Eau", repris dans Fragiles lumières de la terre, Montréal, Quinze/prose entière, 1978, p. 196.
 16. Dans son texte liminaire, la romancière nous met en garde contre une interprétation trop hâtive et littérale et souligne que "les personnages et les circonstances de ce roman sont purement imaginaires." (p. 8).
 17. Gabrielle Roy, "Le Manitoba", Le Magazine Maclean, vol. 2, n° 7, juillet 1962, p. 33.

18. Eva Kushner, "De la représentation à la vision du monde", dans Québec français, n^o. 36, décembre 1969, p. 39.
19. André Belleau, Le Romancier fictif, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 59.
20. La Petite Poule d'Eau, p. 63.
21. Id. Ibid.
22. Ibid., p. 129-130.
23. Ibid., p. 162.
24. Ibid., p. 163.
25. Ibid., p. 165.
26. Ibid., p. 119.
27. Id. Ibid.
28. Ibid., p. 120.
29. Ibid., p. 77.
30. Id. Ibid.
31. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.
32. "In La Petite Poule d'Eau, Gabrielle Roy has harmonized her style and her subject matter in expert fashion. She tells her story with a directness, simplicity and conciseness... Background and characters are painted with clarity and compactness... Transitions come naturally and gracefully... The tone is confidential and intimate... The integration of the description of nature... and the events of the story is frequently done with a poetic touch..." Gabrielle Roy, La Petite Poule d'Eau, Toronto, Clarke, Irwin & Company Limited, introduction, 1956, p. XVI.
33. La Petite Poule d'Eau, p. 3.
34. Dans la préface de l'édition scolaire de La Petite Poule d'Eau, Toronto, Clarke, Irwin, 1956, p. VIII, Gabrielle Roy s'adressant directement au lecteur souligne l'aspect historique et ethnographique de son oeuvre et écrit: "En lisant ce livre, il vous arrivera peut-être d'éprouver le désir de mieux connaître notre pays; je n'ai pu vous donner qu'une petite idée de sa riche variété ethnique, de son immensité tellement

silencieuse encore (...) Même il sera peut-être accordé à l'un de vous, un jour d'exprimer, de chanter quelques-uns des aspects du Canada. Notre pays a grand besoin de voix justes, de voix sincères qui diront un peu ce qu'il est."

35. La Petite Poule d'Eau, p. 132.
36. Roman Jakobson, "La nature des pronoms", repris dans Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p. 254.
37. Emile Benveniste, op. cit., p. 236-250.
38. La Petite Poule d'Eau, p. 132.
39. Ibid., p. 140.
40. Jacques Allard, "Le Chemin qui mène à La Petite Poule d'Eau", (Cahiers de Sainte-Marie, n° 1, mai 1966, p. 57). qualifie La Petite Poule d'Eau, d'"oeuvre émouvante et distante à la fois dans sa compartimentation et son apparente discontinuité"... "dans la diversité des éléments"... "réside une profonde unité". Il souligne dans le premier chapitre du livre "la relative indétermination ("un mauvais trail") de ce chemin qui mène pourtant au "fin fond du monde", et "le point de vue" ... "du regard en rase-mottes, celui qui mitraille (cf. les répétitions du dictionnaire "ce") dans son présent descriptif".
41. La Petite Poule d'Eau, p. 94.
42. Ibid., p. 117.
43. Ibid., p. 124.
44. L'emploi de la non-personne "on" est très fréquent dans les chapitres I, II de "Les Vacances de Luzina" et dans les chapitres V, VII, VIII, IX de "L'école de La Petite Poule d'Eau."
45. La Petite Poule d'Eau, p. 138.
46. Ibid., p. 139.
47. Ibid., p. 151.
48. Ibid., p. 154.
49. Ibid., p. 123.
50. Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972, p. 311.

51. Wayne C. Booth dans son étude classique sur le problème du point de vue, The Rhetoric of fiction, Chicago, University of Chicago Press, 1961, p. 51, souligne que "This implied author is always distinct from the "real man" - whatever we may take him to be - who creates a superior version of himself, a "second self", as creates his work."
52. Michel Butor, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1964, p. 83.
53. Gabrielle Roy se sert de la même stratégie technique dans Un Jardin au bout du monde où par un effacement apparent du "je" énonciateur par rapport à la parole qu'il énonce, elle essaie de donner au lecteur l'illusion d'un récit neutre et objectif. Ce désengagement apparent du "je" en faveur d'une perspective omnisciente s'effectue par l'emploi des modalisants de valeur généralisante: "sorte de petite capitale ukrainienne", "un semblant de portique", "comme une église", (p. 153) par le vague de l'indication spatiale et temporelle: "...après que l'on a voyagé des heures sur une infinie route de terre au-delà d'une plaine sauvage...", ou encore "Dans un éloignement encore plus incompréhensible..." (p. 153) et par l'emploi fréquent d'un "on" anaphorique suivi d'un présent omnitemporel: "Depuis bien longtemps l'on n'entend plus par ici"... "l'on entend gémir dans l'air"...

Cet effacement du "je" de l'énonciateur joue dans le récit un rôle structurant, donnant l'impression d'une énonciation dépersonnalisante, d'une parole en train de se dire. Ce relais opérateur abolit la distance entre le "je" et le "non-je", entre la personne subjective du "je" énonciateur et la personne non-subjective "tu" du lecteur.

54. La Petite Poule d'Eau, p. 132.
55. La Petite Poule d'Eau, p. 99-100.
56. Ibid., p. 100.
57. Guy Sylvestre, "Gabrielle Roy, La Petite Poule d'Eau, La Nouvelle Revue Canadienne, vol. I, n° 2, avril-mai 1951, p. 70, affirme que: "Le style est quelque peu terne certes et plus appliqué que naturel, mais il est de bon goût et, par moment, il traduit cette émotion intime qu'éprouve l'auteur en animant les êtres qu'elle tire de son cœur. Le récit est habilement conduit et maintient l'intérêt sans atteindre à la force de Bonheur d'occasion, (...)"

58. Gilles Marcotte ("Gabrielle Roy retourne à ses origines" dans Le Devoir, 25 novembre 1950, p. 18), considère La Petite Poule d'Eau "comme un moment de détente, une pochade où l'écrivain a loisir de se retrouver lui-même, de retourner aux sources vives de son inspiration" et ajoute que "cette retraite constitue l'avance d'une oeuvre plus importante".
59. Michel Butor, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, Idées, 1969, p. 77.
60. Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gallimard, 1972, p. 32.

TROISIÈME PARTIE:

Oeuvres intra-homodiégétiques

VI

Les fonctions de la narratrice
intradiégétique dans Rue Deschambault

Avec la publication de Rue Deschambault en 1955, Gabrielle Roy cesse de prendre de la distance vis-à-vis de son passé et de ses origines. Elle délaisse le récit avec narrateur extradiégétique pour contempler son passé avec un regard plus intimiste. Cette modification d'optique vis-à-vis de ses origines fait déferler dans la conscience de la romancière un flot de souvenirs. Elle l'invite à se mettre à la recherche du pays des merveilles de son enfance, à recapturer son passé pour lui donner une signification nouvelle. "Mais ce que je voudrais le plus sauver de ce passé", écrit-elle dans "Souvenirs du Manitoba", "c'est avant tout, je le sais bien, un certain sentiment d'exaltation, ce mouvement de l'âme qui lui permet, un instant, de s'unir à l'infini"¹.

En partant de l'indice spatio-temporel "Lorsqu'il fit construire la nôtre, mon père prit comme modèle la seule autre maison qui se trouvait dans cette petite rue Deschambault"² ou de l'indice temporel "... mon père après que je vins au monde me baptisa: Petite misère",³ le lecteur soupçonne l'identité entre l'auteur et son personnage. Faussement car l'auteur refuse l'homologation entre elle-même et son personnage Christine, créature de son imagination: "Certaines circonstances de ce récit ont été prises dans la réalité; mais les personnages, et presque tout ce qui leur arrive, sont jeux de l'imagination"⁴. Dans ce

"mode d'emploi" en forme d'intervention extra-textuelle, car c'est techniquement impossible dans un récit à narratrice intradiégétique d'imposer directement son point de vue au lecteur, Gabrielle Roy tente d'emblée d'imposer un programme de lisibilité et d'orienter son texte dans un sens déterminé. Cette dissociation de l'identité et de la ressemblance entre l'auteur et ses personnages ne permet qu'un pacte intermédiaire ou mixte de lecture autobiographique: "Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur: tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait."⁵

Il est vrai, la "petite rue Deschambault"⁶, qui est également le décor du conte pour enfants de Ma vache Bossie⁷, et qui donne le titre à ce recueil semi-autobiographique, est la même rue de Saint-Boniface où se trouve la maison natale de Gabrielle Roy.⁸ La toile de fond manitobaine, les événements, les personnages du père, de la mère, des soeurs, des tantes et des voisins de Rue Deschambault ressemblent beaucoup aux paysages, aux épisodes et aux personnes que l'auteur avait connus. La défaite du gouvernement libéral de Sir Wilfrid Laurier (1911)⁹, le congédiement du père (1915), le voyage de la mère à Montréal, son pèlerinage à Sainte-Anne-de-Beaupré (juillet 1921), ainsi que le séjour de Gabrielle Roy dans "ce village rouge" qui "s'appelle encore: Cardinal"¹⁰ (1929-1930), font partie du vécu de l'auteur. Ces nombreuses "références à une réalité

géographique ou historique accrochent le lecteur, captent son attention et facilitent sa croyance"¹¹. Un tel discours littéraire mimétique, caractérisé par un surcroît de signes destinés à donner l'illusion de la réalité, permet au lecteur de situer l'action du recueil un peu partout au Canada aussi bien qu'en Californie. En témoigne cet extrait: "Cette première nuit que je passai à Cardinal"¹². Les indices spatiaux dans Rue Deschambault sont généralement reliés aux indices de catégorie temporelle.

Les nombreuses notations temporelles du recueil ne sont jamais données expressément comme réelles: "En ce temps-là, j'étais toute petite encore; c'était avant la mort d'Alicia; ce devait être même avant qu'Odette fit son adieu au monde; mon père tous les soirs, avec fierté, nous apportait de quoi vivre..."¹³. Elles appartiennent plutôt à la catégorie du vraisemblable. Gabrielle Roy ne se sert des "effets de réel"¹⁴ que pour l'insertion de "l'espace romanesque" du recueil dans "l'espace réel". Ainsi, l'architecture spatio-temporelle du recueil est loin de refléter la vie de Gabrielle Roy à la manière du roman personnel. À cause de cette non-identité entre l'auteur et son personnage, il faut se demander quel est le genre de ce "livre à la Schéhérazade des Mille et Une Nuits"¹⁵, qui n'est ni un journal intime, ni une autobiographie, ni un roman personnel et qui, est pourtant un récit autodiégétique écrit à la première personne du singulier.

Le problème du genre de cette oeuvre apparemment autobiographique étant caché sous l'emploi de la première personne, il faut se demander: Qui est ce je? Est-ce Christine la protagoniste des récits? Est-ce Christine la narratrice - l'auctor instrumentalis - se remémorant les événements de son passé? Est-ce Gabrielle Roy - l'auctor principalis - qui organise et recrée tout, qui dirige et presse la narratrice mais qui ne dit jamais "je"? Ou est-ce Gabrielle Roy, femme, qui se sert des diverses expériences de sa vie personnelle afin de fournir la matière à son oeuvre? Ce "je" n'est assurément pas la confidence directe d'une personne qui écrit le livre de sa vie car l'auteur y exprime sa conception du monde à travers la peinture expressive de la métaphore symbolique de son personnage fictif, Christine, un être de son imagination. On ne peut qualifier les événements et les personnages de Rue Deschambault de personnels que dans un sens restreint et littéral.

Ce "je" impersonnel est toujours sous-jacent: Christine, la protagoniste des récits, est à la fois celle qui les raconte et qui les commente. Elle est tantôt l'héroïne des aventures décrites, tantôt l'observatrice, tantôt la conteuse, tantôt celle qui les rêve. L'emploi de ce pronom auto-référentiel qui assume la narration rend difficile la reconnaissance de ces divers "je" car, tout en conservant leur rôle à travers l'oeuvre, ces "je" peuvent

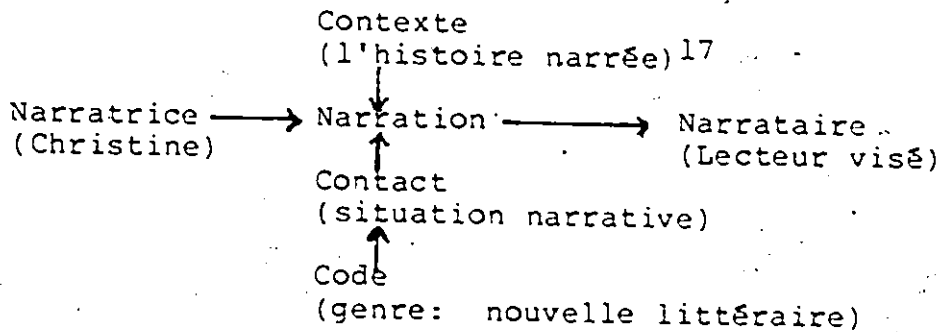
simultanément renvoyer au "je" intermittent de Christine, au "je" de la narratrice et, si le contexte ne s'y oppose pas, au "je" masqué de l'auteur. L'utilisation de ce "shifter", de ce jeu du pronom personnel crée un effet "de fourchette" dont la principale fonction est de permettre un subtil retour en arrière, de réaliser une jonction entre le passé et le présent par la collusion des différents niveaux narratifs.

Afin de préciser le statut de Christine - narratrice et de poser le problème du point de vue (la perspective selon laquelle sont perçus les faits et les événements rapportés dans le récit), interrogeons-nous sur la situation narrative de Christine et sur la relation de celle-ci à l'histoire qu'elle nous raconte. De prime abord, il existe un lien étroit entre l'agent de la narration, ce "je" qui est installé à l'intérieur de cette même narration et les événements dont il est parlé.

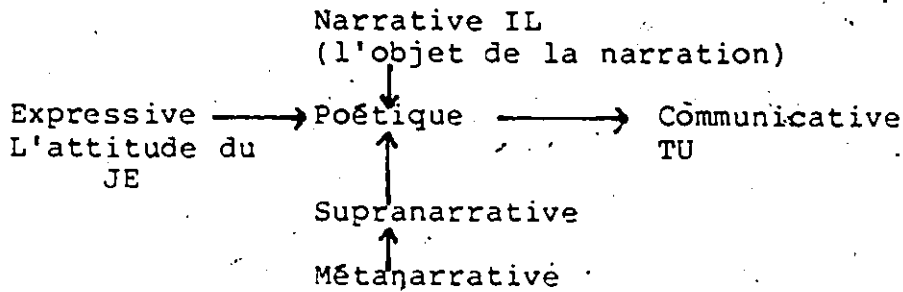
Et pourtant cette unité qui semble une convergence, une coïncidence de la narratrice et du personnage raconté, comporte une dualité temporelle car les histoires que Christine raconte sont déjà au passé par rapport au moment où elle les raconte. Même si sa perspective plonge simultanément et dans sa vie passée et dans la réalité contemporaine, il faut tenir compte de la distance temporelle qui sépare ces deux réalités. En tant que conteuse,

Christine ne peut raconter ses voyages imaginaires dans cette "haute caravelle" - son hamac - que rétrospectivement. La distance temporelle entre Christine au fond du hamac et Christine conteuse permet de métamorphoser cette "maison par ailleurs ordinaire" de la petite rue Deschambault en un véritable "temple grec".

Dans son rôle de narratrice-actrice, Christine doit se produire dans des "histoires" en tant que personnage, et elle doit également se charger de l'organisation narrative des événements racontés: "Il faut bien que j'é raconte aussi l'histoire d'Alicia; sans doute est-ce celle qui a le plus fortement marqué ma vie; mais comme il m'en coûte!..."¹⁶ Au poste du destinataire (narratrice), Christine établit un contact à travers la situation narrative avec le destinataire (narrataire) afin de lui livrer l'histoire de son passé:



Chacune de ces six fonctions peut donner naissance à une fonction narrative¹⁸:



Bien que la condition sine qua non de son existence soit sa fonction narrative, Christine n'existe pas exclusivement au niveau d'un simple reportage documentaire. Son rôle principal consiste à raconter une histoire, à organiser un certain nombre d'événements dans un récit cohérent. Cet effort d'organisation est très net dans Rue Deschambault. Dans "Les déserteuses", il est souvent clairement marqué, par une succession d'expressions temporelles comme "trois jours", "le lendemain", "depuis ce jour", "une autre nuit", "le lendemain", "ensuite", "après", "et puis", "un soir". Le déroulement du récit transgresse la chronologie du voyage décrit. Christine elle-même, en tant que narratrice, avoue qu'elle ne se rappelle plus tout ce qu'elle et sa mère avaient "encore fait à Montréal"¹⁹.

Christine organise l'ordre des récits suivant leur succession chronologique. Cet agencement progressif par l'emploi des notations temporelles ("j'étais toute petite encore"²⁰, "je devais avoir une quinzaine d'années"²¹, "je fus un peu plus âgée et au bord de ce que l'on appelle la jeunesse"²², etc.) est de prime importance car cette oeuvre

proustienne n'a du roman que ce lien chronologique entre les chapitres où on nous raconte la vie d'une fillette qui devient jeune institutrice à la fin du livre.

La fonction expressive de Christine est également importante. En tant que narratrice protagoniste, elle se trouve doublement impliquée dans l'oeuvre. D'une part, comme personnage. Le contenu du recueil est l'histoire de son enfance et de son adolescence, puis comme narratrice homodiégétique, racontant sa propre histoire à la première personne. Personnellement impliquée dans ce qu'elle raconte, elle ne saurait en être complètement détachée. Sa double position comporte toujours un certain degré de complicité et d'engagement.

Cette double instance narrative mène à la fragmentation du texte de "La voix des étangs": "Mais j'espérais encore que je pourrais tout avoir; et la vie chaude et vraie comme un abri - intolérable aussi parfois de vérité dure - et aussi le temps de capter son retentissement au fond de l'âme."²³

Le projet "fictif" d'écriture ne se présente pas dans Rue Deschambault comme concomitant à l'acte même d'écrire. C'est ce que nous révèle la distance instaurée par l'éloignement temporel entre "la vie chaude et vraie" et

"le temps de capter son retentissement", éloignement démarqué dans le récit par la proposition intercalée": "- intolérable aussi parfois de vérité dure -". C'est le "je" écrivain fictif qui capture rétrospectivement l'acte d'écrire.

Dans ce discours transparent, le scripteur ne masque plus sa fonction d'écrivain. Le lecteur se retrouve devant Christine en situation d'écriture. Quoique Christine se voie enfant et futur écrivain, c'est Christine, l'écrivain adulte qui prête à l'enfant la connaissance qui lui manque pour réfléchir sur l'acte d'écrire. Par ce dédoublement de l'instance narrative, l'écrivain qui énonce se substitue à l'enfant-personnage. À travers ce leurre narratologique, deux instances d'un même "je" se trouvent fusionnées: l'écrivain raconté (narratrice) et l'enfant d'autrefois: "Je jouais à l'artiste, ignorant encore que l'écrivain est l'être le plus indépendant - ou le plus solitaire! - et qu'il pourrait aussi bien écrire au désert, si toutefois dans le désert il éprouvait encore le besoin de communiquer avec ses semblables."²⁵

Le présent du verbe "est", le conditionnel de "pourrait" et la proposition intercalée: "- ou le plus solitaire! -" affirment ostensiblement la présence de l'écrivain fictif. Le lecteur se trouve en présence d'une

contradiction entre les faits du discours ou de narration et les faits de diégèse ou d'histoire; entre l'écrivain de l'énonciation (la narratrice) et l'écrivain de l'énoncé (Christine, l'adulte racontant l'enfant-personnage). Christine, enfant, jouant "à l'artiste", ignore les rapports entre l'écriture et la vie. Contrairement, l'écrivain fictif de l'âge adulte l'affirme ostensiblement. Il le met en évidence par les tirets et le point d'exclamation: "Or, cet autre moi-même, qui dans l'avenir m'invitait à l'atteindre, cet autre moi-même, ô douceur de l'ignorance!"²⁶ Dans cette double instance narrative s'entrecroisent et se contredisent deux perspectives: l'optique prospective de l'enfant (personnage) et l'optique rétrospective de l'adulte (Christine, écrivain fictif).

Quant à la fonction communicative de Christine - narratrice, qui consiste à engager favorablement le narrataire, c'est-à-dire le lecteur supposé par le texte, elle n'est exprimée dans les récits du recueil qu'indirectement. Même si Christine veut devenir "ce livre chéri", cette vie des pages entre les mains d'un être anonyme et même si elle aspire à "une entente plus parfaite" entre elle-même et ce "compagnon" amical qu'elle souhaite retenir quelques heures, Christine ne s'adresse jamais au narrataire à la façon d'un orateur. Ce n'est jamais une relation je-te-le dis dans une implication narratrice - narrataire - discours. Une telle

communication directe risquerait d'affaiblir ou de détruire le caractère romanesque du récit.

En tant que narratrice intradiégétique, Christine doit renoncer à toute fonction supranarrative. Directement impliquée dans le récit, elle ne peut pas l'abandonner ni en sortir et tenir un discours esthétique, moral ou idéologique sur l'histoire qu'elle raconte.

Gabrielle Roy transfère cette "fonction idéologique" aux personnages. Eveline, se mêlant dans la trame textuelle, finit par se substituer à Christine pour évoquer de l'intérieur le destin de l'écrivain:

"-Ecrire, (...) c'est dur. (...) N'est-ce pas se partager en deux, pour ainsi dire: un qui tâche de vivre, l'autre qui regarde, qui juge ..."26

On remarque dans Rue Deschambault un effort constant de dramatisation. La romancière livre ses commentaires sur l'écriture, sur l'amour, sur la morale ou la xénophobie à travers ses personnages. En même temps, ce n'est pas tant ce que les personnages (Mme Guilbert, M. Elie, Mme Nault ou Mme O'Neill...) racontent, car ils n'arrivent pas toujours à exprimer leurs idées, mais la manière sclérosée, le mouvement contradictoire de leur langage tautologique, qui les révèlent.

C'est plutôt par la répétition mécanique de leurs tautologies systématisantes: "La parenté est la parenté"²⁷, l'amour c'est l'amour"²⁸, "L'honnêteté, est l'honnêteté"²⁹, un étranger est un étranger"³⁰, que s'effectue dans le récit le dévoilement du caractère ambigu et contradictoire de leurs "concepts magiques".

Gabrielle Roy est consciente du fonctionnement des a priori des énoncés irrémédiablement enracinés dans le conventionnel et le stéréotypé: "Mais c'est comme ça, (...) et on n'y changera rien"³¹. Pour faire sentir au lecteur d'une manière polémique le poids réducteur de la tradition, la romancière joue sur la redondance absolue et le mouvement circulaire et fermé de ces messages à information vide. Percevant comme négatif, réducteur et contraignant ce type de discours à circuit fermé dont l'arbitraire est établi d'avance, elle rejette cette manière empâtée et conventionnelle de communiquer. Elle conteste ce mode stéréotypé de concevoir son prochain: que ce soit "ce pauvre Nègre que certains, (...) refuseraient de traiter comme un de leurs semblables"³¹, ou Wilhelm, "le meilleur garçon du monde, sérieux, travailleur, très doux..." qui "dans son propre pays, parmi les siens, serait aimé... comme (...) "il le méritait"³³. Cette contestation démystificatrice se manifeste textuellement par ce dédoublement des énoncés et des situations. Ces énoncés figés, mis à l'arrière-fond

révèlent un effort de distanciation de la part des personnages. Démarqués dans le texte par le pronom indéfini ("certains"), par l'adjectif et le pronom possessif de "son propre pays" et "parmi les siens", aussi bien que par des tournures conditionnelles: "refuseraient" et "serait aimé", ils sont d'autant plus stéréotypés qu'ils sont soumis à un dédoublement contextuel. L'agencement de ces éléments figés est le contraire de celui que l'on peut percevoir dans le macrocontexte.

Cette démarche contestatrice a pour conséquence l'éclatement de la notion claire, transparente, naturelle du discours. La conscience de la difficulté "de définir les choses vraies"³⁴ débouche sur une vision du langage qui n'est plus un simple alignement de mots vides de sens, mais la recherche d'une spontanéité, d'une authenticité, d'une fraîcheur et d'une sincérité premières, la quête du sens et de la vérité.

Selon Gabrielle Roy, la vraie valeur d'une oeuvre réside dans sa capacité "de nous révéler le visage de la vie"³⁵. Dans Rue Deschambault, cette opération de dévoilement et d'élucidation de l'essence du réel (aletheia) prend la forme interrogative des moments de recul, d'attente, de silence. Pour contester les aphorismes et les raisonnements tout faits que les "grandes personnes" répètent interminablement, Gabrielle Roy met ces énoncés dans la bouche de

Christine enfant, qui n'a pas encore acquis un mode de pensée sérieux et stéréotypé. Par ses questions naïves, Christine devient un personnage subversif. Comme le démontre "l'air très fâchée" et la réponse irritée d'Eveline ("T'es trop raisonneuse! C'est pas ton affaire ... tout ça ... Oublie ... Dors ..."), la réflexion naïve et paradoxale de Christine ("Est-ce qu'on ne le sait pas pour sûr, quand on aime?"³⁶) bouleverse les paradigmes fondamentaux sur lesquels repose le raisonnement conventionnel de la mère.

En projetant sur l'axe syntagmatique des catégories paradigmatiques qui, dans l'univers culturel semblaient jusqu'alors contradictoires, Christine arrive à ébranler sa famille et M. Elie, porte-parole d'un discours passif et irréfléchi, plein d'a priori où se mêlent la crainte de Dieu et le raisonnement conventionnel qui suppose que "se croire à l'abri de la colère de Dieu" est "mal", un sacrilège:

"-C'est mal, leur ai-je demandé, de construire un bateau solide?

Même M. Elie parut surpris de ma question. Il a convenu que non, il supposait que ce n'était pas mal, mais, par exemple, ça l'était de se croire à l'abri de la colère de Dieu. Mais pourquoi avait-il l'air si content de la colère de Dieu?"³⁷

Le bon sens de Christine dévalorise et remet en question les présupposés et les "prêt-à-penser" des adultes. Cette opposition dialectique entre la vision

macabre et fataliste du monde des adultes et l'optique innocente et désintéressée de l'enfant, crée des ruptures dans le récit "Le Titanic"³⁸. Suivis de silence, ces moments de réflexion obligent les "grandes personnes" à remettre en question le fonctionnement conventionnel de leur langage, à interrompre leur raisonnement automatique, à suspendre leur logique simpliste et réductrice pour se regarder dans un éclairage nouveau.

Quant à la fonction métanarrative, reliée à l'organisation des histoires en récit, Christine l'assume pleinement. Obligée de fournir au narrataire certaines précisions sur les éléments divers de sa narration, elle garantit ainsi l'authenticité des récits et explique comment elle est entrée en possession des détails de son récit. Dans "Ma Tante Thérésina Veilleux", elle déclare que c'est à partir de "cette singulière histoire de Thérésina"³⁹, racontée par "son oncle Majorique" qu'elle réarrange et reconstruit son récit. Tout en restant dans le cadre du récit, elle ne participe plus directement au drame car l'histoire de sa "tante Thérésina" s'est produite avant sa naissance ou durant sa petite enfance. Elle se confine dans un rôle de simple relais-témoin indirect et essaye d'en fournir au narrataire une vision aussi objective que possible. Elle n'utilise sa qualité de narratrice que pour établir un contact entre le lecteur et les témoins dont elle

utilise le récit, se portant ainsi garante de son authenticité. Dans "Le Titanic", cette opération de réorganisation s'effectue par le passage d'une focalisation fixe, la restriction du champ d'optique innocente et naïve de Christine, à une focalisation variable. Quoique, en général, ce soit l'optique de Christine qui commande le récit, la tâche de sa narration est reléguée à "l'oncle Majorique (qui) aimait expliquer les choses, et (qui) le faisait bien, car il avait chez lui la série complète de l'encyclopédie Britannica"⁴⁰.

En tant que relais-médiateur, elle n'est pas liée à la véracité des faits racontés puisqu'elle dépend là-dessus du témoignage des autres: soit de papa dans "Le Jour et la nuit", soit de papa et d'Agnès, comme c'est le cas dans "Le Puits de Dunrea". Christine narratrice-témoin intradiégétique se rapproche d'Agnès, qui "aimait (...) plus que toute autre entendre papa réciter le pays, le passé (...)"⁴¹. Elle devient à son tour narratrice informée intermédiaire: "Je demeurai ce soir-là ainsi qu'Agnès, quelque temps encore avec papa..."⁴²

Comme le montre le témoignage rapporté de son père, premier narrateur, introduit dans le récit de Christine par de nombreux verbes performatifs ("raconta mon père", "dit papa", "dit-il", "fit-il"⁴³), il ne s'agit pas d'événements matériellement vécus par Christine mais plutôt d'une reconstruction, d'une re-création.

Dès le début du "Puits de Dunrea", Christine indique explicitement que l'aventure qu'elle raconte lui a été révélée par Agnès à qui le père l'avait confiée avec réticence: "Elle garda longtemps secret ce que mon père ne s'était pas laissé aller à lui confier sans réticence. Un soir, elle en commença le récit..."⁴⁴

Une fois la source des informations identifiée, la narratrice principale - Christine - n'abandonne pas son privilège narratif à Agnès - "narratrice intermédiaire". Par conséquent, le récit du "Puits de Dunrea" devient doublement métadiégétique. Premièrement, parce que les détails de "l'aventure" du récit ont été rapportés à Christine par une deuxième narratrice à qui papa, un troisième narrateur, les a confiés à un moment antérieur, et ensuite, parce que c'est Christine, narratrice extradiégétique, qui raconte au lecteur les expériences qui ne sont pas les siennes, qui sont survenues longtemps avant sa naissance. Pour maintenir au moins la présence d'un souvenir qui lui échappe ou pour lui conférer un caractère dramatique, Christine recourt à la forme mimétique du discours rapporté. C'est le cas du discours du papa interprète: "Monsieur l'Envoyé du Gouvernement vous fait savoir..."⁴⁵ Dans le cas des événements dramatiques de Dunrea, la narratrice reproduit "littéralement" les paroles de papa. Cette reproduction des paroles antérieures en discours

direct, démarquée dans le texte par des guillemets, des tirets ou par des indices phatiques d'un "verbum dicendi" ("cria mon père", "dit papa", "papa leur dit"⁴⁶ etc.), renvoie temporairement la narratrice au deuxième plan. Cette suppression simultanée de la subjectivité du "je" de la narratrice et de la temporalité de l'histoire, ramène le récit à l'énonciation originale et tend vers le non-récit, vers le récit sur le vif.

Pour créer un troisième type d'énonciation où le discours est rapporté en termes d'événements et transposé sur le plan historique⁴⁷, Christine amalgame la "voix" du papa, témoin oculaire des événements dramatiques, et le témoignage d'Agnès, deuxième narratrice: "Agnès nous raconta que papa avait dit de sa colonie de Dunrea qu'elle était une espèce de paradis."⁴⁸ Le compte rendu des paroles prononcées par ces deux narrateurs-relais intermédiaires devient ainsi un récit "à tiroirs" triplement métadiégétique. Il devient le récit du récit d'un récit; le récit des souvenirs d'une narratrice intermédiaire, Agnès, à qui papa (narrateur premier) avait confié le souvenir de ses expériences d'agent colonisateur à Dunrea, il y a un bon nombre d'années (1897-1915).

L'emploi de cette technique du "je" truqué, de cette dialectique du sujet et de l'objet, permet à la romancière de concilier dans son oeuvre le présent et le

passé et de revivre les événements comme présents, tout en les racontant comme passés. Il lui permet également d'échapper à la subjectivité et de se promener librement dans le monde de son oeuvre. L'heureux emploi de ce point de vue double et imprécis, d'un "je" à la fois proche et distancié, permet à l'auteur non seulement de concilier l'engagement et la vivacité du "je" existentiel de la narratrice avec la sérénité et l'innocence du "je" de la protagoniste enfant, mais également d'osciller entre un récit personnel, confidentiel et un récit romanesque, distancié, impersonnel. Le propre de ces procédés de distanciation est d'exclure du récit son producteur empirique, l'auteur implicite, et de donner au récit un air d'objectivité et d'impersonnalité.

Pour conclure, il est "dangereux" de substituer le nom "Gabrielle Roy" au "je" de Christine narratrice, d'essayer d'expliquer la personne de Gabrielle Roy en empruntant généreusement aux attributs de la narratrice à défaut d'autres détails autobiographiques.⁴⁹ Le récit autodiégétique de cette "biographie spirituelle" est le résultat d'un choix esthétique conscient et non pas le signe de la confiance directe d'une confession autobiographique. Il ne s'agit pas, dans Rue Deschambault, "de dévoiler une vérité historique, mais de révéler une vérité intérieure: on recherche le sens et l'unité, bien plus que le document et l'exhaustivité."⁵⁰

La création artistique acquiert, dans Rue Deschambault, d'autant plus de force que l'auteur s'éloigne davantage de la réalité vécue et se libère de son moi autobiographique par la création d'un personnage fictif, intermédiaire, être de son invention. En créant le personnage distinct d'une narratrice, qui en même temps l'exprime, Gabrielle Roy renonce au moi en tant que personne existentielle pour entrer dans le monde romanesque de ces récits juxtaposés qui ne sont que des tableaux indicateurs des étapes principales du cheminement continu de Christine vers son état d'indépendance au seuil de l'âge adulte.

En tant que "discours figuré sur les conditions de l'écriture"⁵¹, Rue Deschambault montre dans toute sa nudité le travail que fait Gabrielle Roy pour se construire et pour se raconter. L'oeuvre révèle la manière dont la romancière "vit son histoire et la transforme en mythe"⁵² pour lui octroyer "le droit de survie"⁵³. Ce travail de dévoilement, d'auto-recherche et d'auto-restauration s'effectue à travers la création d'un personnage-narratrice intradiégétique, Christine, "cette fille énigmatique" et "méconnaissable", l'alter ego de Gabrielle Roy. En dernière analyse, il est important de différencier la personne de Gabrielle Roy du double "je" de Christine, cet être fictif qui n'a ni passé ni mémoire propre et de ne pas confondre l'auteur avec sa narratrice-protagoniste, car ce faux "je" ne reçoit de

l'auteur le droit de se substituer à lui que pour rendre le récit plus plausible et plus dramatique. Cette persona, cet "être de papier", n'est vraiment qu'un prisme déformateur de la réalité manitobaine. Il sert d'écran translucide derrière lequel l'auteur oeuvre en pleine liberté.

1. Gabrielle Roy retourne au pays de ses amours d'enfance dans "Mon héritage du Manitoba", de Mosaïc, Winnipeg, vol 3, no 3, printemps 1970, p. 69 et écrit: "C'était à Saint-Boniface, dans cette courte rue Deschambault, dont je me suis efforcée de traduire la douce rusticité dans mon livre qui a précisément pour titre Rue Deschambault. Y suis-je parvenue? Est-il seulement possible de mettre dans un livre le pouvoir enchanteur de l'enfance qui est de faire tenir le monde dans la plus petite parcelle de bonheur? Les images les plus sincères de mes pages les plus vraies me viennent toutes, j'imagine de ce temps-là."
2. Rue Deschambault, p. 8.
3. Ibid., p. 31.
4. Ibid., p. 6.
5. Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1975, p. 25
6. Rue Deschambault, p. 8.
7. Dans ce conte Gabrielle Roy envisage son passé sans narratrice intermédiaire. "Cette petite rue Deschambault devient "Notre petite rue Deschambault", (Montréal, Leméac, 1976, p. 5).
8. Rue Deschambault, p. 8, 241 et 242.
9. Ibid., p. 236.
10. Ibid., p. 253.
11. Françoise Van Rossum - Guyon, Critique du roman, Paris, Gallimard, 1970, p. 56.
12. Rue Deschambault, p. 254.
13. Ibid., p. 182-183.
14. Roland Barthes, "L'effet de réel" dans Communications, n° 11, 1968, pp. 84-85
15. Gabrielle Roy, Québec français, n° 36, déc. 1971, p. 34.
16. Rue Deschambault, p. 72.
Par histoire, nous entendons ici le contenu des textes: les histoires racontées par Christine narratrice. Le récit par contre, signifie la façon dont Christine raconte cette "histoire" car une même histoire peut être la source de plusieurs récits différents. Cette

- distinction entre histoire et récit n'est pas autre chose que la différenciation fable/sujet établie par B. Tomachevski dans Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes, trad. T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 267.
17. Roman Jakobson, "Linguistique et Poétique", dans Essais de linguistique générale, Paris, Éditions de Minuit, (collection Points), 1963, p. 209-248.
 18. Gérard Genette, "Fonctions du narrateur", dans Figures III, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972, p. 261-265.
 19. Rue Deschambault, pp. 101-107.
 20. Ibid., p. 182.
 21. Ibid., p. 210.
 22. Ibid., p. 218.
 23. Ibid., p. 222.
 24. Ibid., p. 251.
 25. Ibid., p. 220.
Brandon Conron, (trad.), G. Roy, Street of Riches, McClelland & Stewart, Toronto, 1967, p. VII, X-XI, souligne l'ambivalence de la double perspective du recueil: il qualifie sa technique d'un "bifocal point of view of childhood reminiscence and of mature reflection" d'un "detached objectivity of treatment artfully combined with the sympathetic involvement of recollected participation."
 26. Rue Deschambault, p. 221.
 27. Ibid.; p. 106.
 28. Ibid., p. 205.
 29. Ibid., p. 110.
 30. Ibid., p. 205.
 31. Ibid., p. 194.
 32. Ibid., p. 15.
 33. Ibid., p. 208.

34. Ibid., p. 80.
35. "Jeux du romancier et des lecteurs" dans Marc Gagné, op. cit., p. 263.
36. Rue Deschambault, p. 56.
Phyllis Grosskurth: (Gabrielle Roy, Toronto, coll. "Canadians Writers and Their Works", 1969, p. 38) souligne l'importance de l'emploi de la technique du narrateur-personnage et écrit: "One of the few viable uses of the first person technique in fiction is possible when the narrator is a child. Then the novelist can convey the impression of a sensibility in the process of being shaped by wonderment and by the sense of significance not yet fully grasped. It is the most effective device for rendering growth."
37. Rue Deschambault, p. 83.
38. Dans "Alicia", cet écart est marqué par l'opposition des pronoms personnels de la première (je) et de la troisième (ils) personnes "ils ne me disaient pas la vérité; ils l'arrangeaient; ils la changeaient du tout au tout. A mes questions acharnées: "Où est Alicia?" ils répondaient (...)" (p. 151) Également aux p. 147, 155 et 159.
39. Ibid., p. 180.
40. Ibid., p. 81.
41. Ibid., p. 243.
42. Ibid., p. 240.
43. Ibid., pp. 243-246.
44. Ibid., p. 124.
45. Ibid., p. 128.
46. Ibid., p. 138.
47. Emile Benveniste, op. cit., p. 242.
48. Rue Deschambault, p. 125.
49. Gérard Bessette, (Une littérature en ébullition, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 284-294), parle d'autobiographie.

Gilles Marcotte, (Une littérature qui se fait, Montréal, HMH, 1968, p. 41) parle également d'autobiographie au sujet de Rue Deschambault.

André Vanasse, (Livres et auteurs québécois, 1974, Les Presses de l'Université Laval, 1975), prend une attitude de réserve face à une lecture autobiographique.

Quant à François Ricard (Gabrielle Roy, Montréal, Fides, 1975, p. 92) et Marc Gagné (Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 18), ils hésitent quant au statut autobiographique de Rue Deschambault. François Ricard, op. cit., p. 100, considère Rue Deschambault "un discours figuré sur les conditions de l'écriture."

50. Philippe Lejeune, L'autobiographie en France, Paris, Librairie Armand Collin, coll. "U2", 1971, p. 73.
51. François Ricard, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, 1975, p. 100.
52. Philippe Lejeune, op. cit., p. 73.
53. Rue Deschambault, p. 76.

CHAPITRE VII

La Route d'Altamont:

un récit proustien bi-localisé.

Dans une interview publiée en 1947, Gabrielle Roy confie à Rex Desmarchais la genèse de son "prochain roman",¹ un grand roman historique, qui racontera à la manière des sagas scandinaves la migration des colons québécois vers l'Ouest et leur installation dans les Prairies à la fin du siècle dernier. Fragment de ce grand projet épique, de "cette épopée familiale, de cette saga précieusement conservée",² La Route d'Altamont paraîtra en 1966. Cet ouvrage à narratrice homodiégétique s'oppose aux romans à narrateur hétérodiégétique de la première période de sa création littéraire. Contrairement à ses oeuvres extra-hétérodiégétiques, possédant une grande cohésion interne, Gabrielle Roy accorde moins d'attention à l'agencement général de la structure interne de la Route d'Altamont, oeuvre autobiographique qui se situe à mi-chemin entre le roman et la chronique. Cet ouvrage hybride se présente comme une suite de récits indépendants.³ En effet, on y trouve un morcellement de la progression temporelle et une juxtaposition des récits séparés par des durées escamotées.

Parallèlement à ce morcellement des épisodes, l'omniprésence et l'évolution progressive ininterrompue d'un même personnage actrice, Christine, et d'un même milieu, le Manitoba, créent une toile de fond unificatrice. Il est vrai que cet arrière-plan manitobain se modifie peu à peu au cours des quatre "nouvelles" du recueil. Un déplacement

spatial nous conduit du village manitobain de la grand-mère à la "petite rue légèrement en pente" de Saint-Boniface et de là, au Lac Winnipeg; des quartiers éloignés de Winnipeg à la plaine au fond du Manitoba pour finir à "la Ville Lumière" en Europe. Par ce déplacement graduel, chaque nouvelle garde, d'une part, la résonance de la précédente et prépare, d'autre part, le texte qui suit. Ainsi, le lecteur retrouve dans les quatre nouvelles "autobiographiques" le même univers romanesque, la même technique narratrice du type actériel, l'évolution d'un même personnage sur la route de la vie, la même "interminable et toujours solitaire procession des générations",⁴ la même tentative de retrouvailles et de ressaisissement du passé, convertie en oeuvre d'art grâce au pouvoir-fabulateur de l'écriture.

Dans la narration homodiégétique de La Route d'Altamont, un même personnage, Christine, remplit une double fonction. Comme narratrice (je-narrant), elle prend en charge la narration du récit et comme actrice (je-narré), elle joue un rôle actif dans l'histoire (personnage-narratrice = personnage-actrice). Ayant une fonction à la fois narrative et dramatique, cet agent principal engendre une tension entre le "je", le sujet de l'énonciation et cet autre "je", le sujet de l'énoncé. Par ce détachement de distanciation, le "je" du personnage marque une véritable victoire d'objectivation sur le subjectivisme de l'auteur.

Gabrielle Roy, en focalisant les événements de son passé sur un personnage double irréel, Christine, qu'elle projette en face d'elle-même et qu'elle modèle comme l'argile de sa création, fait abstraction de sa personnalité.⁵ Cet être de papier se détache de l'auteur. Il acquiert une fonction double - celle de personnage et de narratrice - et même une existence indépendante de la volonté de sa créatrice.

Afin de nous communiquer les étapes principales de son évolution artistique, la romancière, au lieu de nous raconter tout son passé comme ce serait le cas dans une autobiographie pure, nous présente métaphoriquement les événements cruciaux de son cheminement intérieur. Cette technique de sélection et de juxtaposition des moments significatifs donne à ce livre à la Schéhérazade, où le récit appelle le récit qui appelle le récit, un aspect de discontinuité. Se basant sur la narration toujours mouvante de ce recueil de "nouvelles apparentées s'emboîtant l'une dans l'autre pour, en fin de compte, signifier plus que la somme totale des parties",⁶ on ne peut pas qualifier les quatre récits de La Route d'Altamont de roman, même si c'est ce qui figure sous le titre du recueil. Quoiqu'ils s'échelonnent sur un temps relativement long (1915-1937), ces quatre récits ne racontent pas une histoire continue.

Dans le récit "Ma grand-mère toute-puissante", lorsque la grand-mère envoie Christine "passer une partie de l'été chez (s)a grand-mère dans son village au Manitoba"⁷, Christine a "six ans". Dans "Le vieillard et l'enfant", comme l'attestent "des signes sur le sable", son nom suivi de chiffres tracés de la pointe d'un petit débris de bois"⁸, Christine a atteint "un bel âge"; elle a huit ans. Cette "petite fille la plus questionneuse" parcourt la ville de Winnipeg "dans une charrette de déménagement... vers l'âge de onze ans".⁹ Dans le récit "La Route d'Altamont", Christine a atteint "l'âge mûr"¹⁰; elle est devenue institutrice.

Malgré ce morcellement temporel de l'histoire, l'agencement des quatre parties n'est pas laissé au hasard. Le récit suit le développement intérieur de la figure centrale. Le véritable enchaînement des parties de ce roman d'apprentissage (Bildungsroman) ne se trouve pas dans sa cohérence externe mais plutôt dans la récurrence d'un même décor, des mêmes personnages dans une suite chronologique. C'est précisément l'évolution du personnage central, Christine, assure l'unité interne des parties.

Entre "Ma grand-mère toute-puissante", la visite d'été de Christine chez sa grand-mère dans un village au Manitoba, et "Le vieillard et l'enfant", la rencontre de ce

"bon monsieur Saint-Hilaire"¹¹ dans "une petite rue légèrement en pente"¹² (rue Deschambault), le lecteur franchit un intervalle indéfini. La durée de cet intervalle, le déplacement spatial et le changement d'action ne sont que sommairement indiqués: "Longtemps je fus malheureuse de la mort de ma grand-mère. Puis vint un été étrange. Comme pour être consolée, je fis la connaissance d'un doux et merveilleux vieillard."¹³ Pourtant, ce n'est qu'avec la découverte du "grand lac Winnipeg", qu'avec la découverte de "la petite phrase du lac"¹⁴ que Christine passe à la connaissance de l'infini. Par un lien de voyage, Christine passe de cette grande découverte à la découverte d'une existence effroyablement grise. Désillusionnée, Christine participe à la "transformation du monde et des choses"¹⁵ et avant tout d'elle-même. La découverte du "côté usé, terne et impitoyable de la vie"¹⁶ à travers cette aventure du déménagement pousse la jeune Christine vers l'exploration d'un monde inconnu. Cette soif de découverte, "cette maladie de famille, ce mal du départ"¹⁷, une sorte de fatalité, relie l'aventure "infiniment grande" du récit "Le déménagement" aux voyages de "rencontre" de "La route d'Altamont"¹⁸.

Cette évolution intérieure est reflétée dans le texte par le flottement du point de vue d'un "je", narratrice-actrice, qui se déplace librement dans le temps.

Cette double fonction de narratrice et de personnage, participant au drame, confère aux récits de La Route d'Altamont un caractère d'actualité et de véracité. Cette double fonction de Christine est l'une des plus difficiles. En tant que personnage-actrice, elle doit non seulement relater les actions des autres personnages, mais également participer à l'action et en fournir un rapport au lecteur. Christine remplit cette double fonction par un glissement d'optique. Son témoignage oscille entre le témoignage d'une Christine enfant qui assiste à l'"oeuvre créatrice" de sa grand-mère et une Christine plus âgée qui évalue ces événements passés selon la sensibilité nouvelle de son âme: "Mais, il est vrai, les vieilles de ce temps-là ne faisaient rien comme on fait aujourd'hui."¹⁹ Les deux instances de la focalisation et de la narration, quoique assumées par la même personne, sont ici nettement distinguées. Cette séparation de ces deux voix, celle qui voit et celle qui parle, s'effectue par une distanciation temporelle, par la restriction de la perspective du récit à l'optique naïve et innocente de l'enfant. Cette pureté de vision du regard naïf de Christine confère au récit de "Ma grand-mère toute-puissante" un air d'émerveillement et de mystère. Christine place sa grand-mère sur un pied d'égalité avec Dieu et s'écrie: "Tu es Dieu le Père. Tu es Dieu le Père. Toi aussi, tu sais faire tout de rien."²⁰

À six ans, Christine ne participe qu'indirectement à l'action. Elle ne peut pas "être à deux endroits à la fois"²¹. Le passé de sa grand-mère ne lui est communiqué qu'ultérieurement par l'intermédiaire d'un relais-narrateur, sa mère.

"Ma mère, me voyant toujours occupée de ma "lubie", pensa peut-être m'en distraire en me racontant une fois encore les jolies histoires de sa propre enfance. Elle eût l'idée - oh combien singulière! - de me raconter de nouveau ce récit du grand voyage à travers la plaine de toute sa famille, en chariot couvert. Au fond, ce devait être qu'elle-même revivait sans cesse cet émouvant voyage vers l'inconnu. En me le narrant, peut-être épuisait-elle en elle-même cette effarante nostalgie (...)"²²

Gabrielle Roy justifie l'introduction de cette narratrice interprète par un hors-texte entre parenthèses: "(Car c'était à présent comme si grand-mère eût besoin d'elle à nous d'un interprète, et nul ne fut meilleur en ce rôle que maman)"²³. Pourtant, ce rôle de maman ne se limite pas à la fonction d'un relais-reporter, comme les commentaires, méta-diégétiques semblent vouloir le suggérer: "... que maman nous rapporta en prenant la voix même de grand-mère pour ensuite reprendre la sienne propre et dire:..."²⁴ ou "maman nous dit que sa mère lui avait dit, à quoi la mienne avait répondu à la sienne "Ah, maintenant il ne faudrait pas se faire d'inquiétude!"²⁵.

Gabrielle Roy, en introduisant ce relais interprète, "ayant du talent pour rendre compte de discussions

animées entre deux ou trois personnages²⁶, modifie la perspective limitée de l'enfant. Elle la remplace par la perspective élargie de l'adulte. C'est toujours Christine qui oriente la perspective narrative, mais c'est la romancière qui parle à travers la voix d'Eveline: "c'est curieux: apparemment on ne saisit pas, de jour en jour, d'année en année, que nos parents vieillissent. Puis soudainement on se trouve devant l'irréparable."²⁷

Chez Christine, ce passage du "moi" à "l'autre" s'effectue par un élargissement de perspective. Cette amplification est marquée par la modification de l'instance personnelle "je"/"tu". Dans "Le déménagement", Christine se dédouble "volontiers en deux personnes, acteur et témoin"²⁸. Ce dédoublement est nettement marqué dans "La route d'Altamont" par le passage à une autre voix "il", la transition à la troisième personne: "(Je dis il: comment nommer autrement ce qui devint peu à peu mon maître, mon tyrannique possesseur?)"²⁹. L'instance apersonnelle du "il" est en désaccord avec le sujet "je" qu'elle exclut. On remarque chez Christine une certaine difficulté à parler de soi: "J'étais tentée de demander: "Qu'es-tu, toi qui me poursuis ainsi?..." mais je n'osais pas, apercevant que cet être étranger en moi, (...) c'était aussi moi-même."³⁰ Ce discours auto-référentiel implique non seulement une distance mais une dialectique entre le moi et l'autre. La

figure du "moi" de la narratrice se sépare du personnage pour se parler. Le rapport du sujet avec son discours s'en trouve modifié:

Par ce dédoublement entre les deux instances du "je" actrice-témoin, ce "je" se dédouble et se tutoie. Il se transforme en destinatrice et s'adresse la parole: "Qu'attends-tu donc pour partir? Tôt ou tard, tu devras le faire."³¹ Il s'agit ici d'une confidence personnelle, faite par le biais de la deuxième personne, l'usage de la première personne ne permettant pas le passage à un discours auto-référentiel. Dans ces deux instances opposées, car la perspective extérieure est tournée vers l'intérieur, l'identité du "je" se divise. Ce dédoublement fait apparaître dans cette suite le "moi" comme un "autre". Le "je" n'est plus seulement celui qui parle mais aussi celui à qui l'on parle, une métapersonnalité: destinateur et destinataire. Le point de vue focalisé sur la narratrice est interrompu. Il en résulte une disjonction entre le foyer visuel et le foyer narratif.

Le système narratif de La Route d'Altamont n'est pas toujours nettement démarqué. On rencontre, surtout dans la nouvelle "La route d'Altamont", un bon nombre de solutions narratives mixtes de type intermédiaire où la narratrice cède temporairement la parole à un étranger; l'auteur

implicite qui prend en charge, à son tour, un segment du récit. Dans le passage: "Mais toujours, toujours je n'en étais qu'au commencement. . . Ignorant encore qu'il n'en pourrait jamais être qu'ainsi dans cette voie que j'avais prise (...)"³², la narratrice anticipant sur l'avenir rejoint deux voix dans une seule. Les deux instances se rejoignent dans la pensée de la narratrice, le discours est inséparable du récit.

On pourrait en dire autant du discours dialogué sur le destin de l'écrivain: "D'abord, si tu veux écrire, (...) Ici comme ailleurs il y a à décrire la joie, les chagrins, les séparations..."³³; ou encore:

- Un écrivain n'a vraiment besoin que d'une chambre tranquille, de papier et de soi-même...

- Comprendre! s'écria-t-elle. T'imagines-tu donc que l'on comprend quand on est jeune? Comprendre, c'est affaire d'expérience, de toute une vie..."³⁴

Sans qu'il y ait rupture dans l'optique du discours du personnage, une légère modification de ce discours nous fait passer au discours esthétique de la narratrice. Les frontières du récit restent libres et mouvantes. Comme l'indiquent bien les signes linguistiques, les points de suspension, la phrase exclamative ("Comprendre!") et explicative ("Comprendre c'est affaire d'expérience, toute une

vie"), la répétition avec insistance du pronom impersonnel synthétiseur ("on"), aussi bien que les adverbes ("Ici comme ailleurs, vraiment"), nous nous trouvons en présence d'un récit ambigu.

Le récit de La Route d'Altamont s'articule non pas tant sur le dédoublement et l'opposition de ses deux discours à deux moments différents dans le temps, mais plutôt dans la fusion du passé et du présent, dans la synthèse d'"autrefois" et de "maintenant". Ce flottement du discours entre le passé et le présent, entre le moi révolu antérieur et le présent de la narratrice, s'effectue par le jeu des embrayeurs adverbiaux. La narratrice interrompt l'ordre chronologique linéaire des événements pour évoquer par un retour en arrière les épisodes passés. Le caractère fortement subjectif et multiple de ces analepses à focalisation faible se trouve toutefois accentué par des indicateurs de focalisation:

"Que je me souviens de cette année de ma vie, la dernière peut être où j'ai vécu tout près des gens et des choses, non pas encore un peu retirée d'elle comme il arrive malgré tout lorsqu'on s'adonne à la vouloir expliquer. (...) Notre petite ville n'était pas encore pour moi une énigme, (...) Je fus quelque temps encore à l'aise dans la vie... non pas un peu de côté. Et puis, après, rarement ai-je pu y revenir tout à fait; voir encore les choses et les êtres autrement qu'à travers les mots, lorsque j'eus appris à m'en servir comme des ponts fragiles pour l'exploration... et il est vrai, parfois aussi, pour la communication."

Je suis devenue peu à peu une sorte de guetteuse des pensées et des êtres et cette passion pourtant sincère use l'insouciance qu'il faut pour vivre. Donc, quelque temps encore, je connus la liberté de mes propres pensées. (...)

Maintenant, dès qu'elles me viennent, je m'imagine qu'elles sont un peu pour les autres, je les fouille, les travaille. Ainsi me sont-elles devenues une fatigue."³⁵

Deux instances, celle du "moi révolu" insouciant et celle du "je actuel" écrivant, se trouvent superposées dans ce récit autodiégétique. Ces réflexions a posteriori sur les conditions de l'écriture témoignent bien du dédoublement dans l'unité du personnage-narratrice. Tout se passe comme si le "je" narré, l'enfant, et le "je" narrant, la narratrice, ne disaient pas la même chose. Cette séparation des voix, est signalée dans la narration par un jeu contradictoire des modes.

Dans cette prolepse d'information, introduite dans le récit par l'anaphore: "Que je me souviens bien de cette année de ma vie"...³⁶, les embrayeurs ("encore", "comme", "lorsque", "quelque temps", "puis", "après", "rarement", "parfois", "quelque temps encore", "maintenant", "ainsi") n'ont un sens que par rapport au sujet présent de l'énonciation. Ces embrayeurs modaux aussi bien que l'opposition entre le présent de la narration et le passé du récit narré marquent un écart entre le sujet de l'énonciation (narratrice) et le sujet de l'énoncé, Christine, vivant encore

"tout près des gens et des choses"³⁷. Les deux aspects d'un même "je" (du "moi actuel" et du "moi révolu") ne sont confondus qu'en apparence dans ce récit à focalisation externe. Au lieu de faire revivre au lecteur les étapes de l'expérience d'une Christine d'autrefois, la romancière raconte les événements de son point de vue.

Gabrielle Roy utilise ce même type de flottement de perspective dans la paralepse à focalisation multiple, remémorant les sources et les exemples du désir de "bien raconter":

"En pensant à ces veillées d'autrefois chez mon oncle, (...) il me semble que j'ai l'oreille collée à une de ces conques où l'on entend un inlassable murmure (...). Car jamais la fatigue de ces hommes n'était assez grande pour les empêcher, (...) de tâcher de se communiquer quelque chose d'unique en chacun d'eux et qui les rapprochait. C'est de ces soirées se déroulant comme des concours de chants et d'histoires que date sans doute le désir, qui ne m'a jamais quittée depuis, d'apprendre à bien raconter, tant je pense avoir saisi dès alors le poignant et miraculeux pouvoir de ce don. Maman, il est vrai, m'en avait toujours donné l'exemple, mais jamais comme en ces temps (...)"³⁸

Comme le soulignent bien la valeur généralisante et la vague indication temporelle des modalisants: "En pensant", "ces veillées d'autrefois", "car jamais", "il me semble", "sans doute", "depuis", "je pense", "dès alors" il est vrai", "mais jamais, comme" etc., les frontières du récit ne sont délimitées que d'une manière imprécise. Cette ambiguïté des

perspectives est également partagée par le lecteur. Elle ne lui permet pas de décider avec certitude si le "peut-être, le "il me semble" ou le paraître de "elles ne paraissaient pas assez importantes..."³⁹ dénotent l'hésitation de l'héroïne ou s'ils marquent la présence d'un être étranger au récit (l'auteur), imposant sa vérité esthétique sous la couverture quelque peu "hypocrite" d'une focalisation faible et multiple. La fréquence de ces locutions modalisantes, atténuantes, permet à Gabrielle Roy de dire hypothétiquement ce qu'elle ne pourrait autrement affirmer sur son héroïne, Christine, sans sortir de la focalisation interne.

Dans "Le vieillard et l'enfant", le dédoublement de ces deux instances, aboutit à une opposition contradictoire: "C'est peut-être tout ce que j'ai retenu au fond du voyage de retour. Mais que l'enfance enregistre donc de façon étrange, parfois jusqu'au moindre détail d'une seule journée, pour laisser cependant tout aussitôt lui échapper un grand morceau de temps."⁴⁰ La romancière dépasse dans cet "alibi" la frontière du récit du personnage, délimitée par: "C'est peut-être tout ce que j'ai retenu au fond du voyage de retour". Christine ne peut pas à la fois être actrice et s'analyser selon une perspective extérieure. Entre ces deux instances, un écart apparaît, enjambé par des relais narratifs, par des modalisants à valeur généralisante: "peut-être", "tout", "étrange", "parfois",

"moindre", "seul", "cependant tout aussitôt", "comme". Pourtant, les deux images (l'auteur présent réfléchissant l'enfance) et la phrase sommaire et déclarative de Christine ("tout ce que j'ai retenu") se contredisent.⁴¹ En effet, les perspectives opposées, l'optique prospective de l'enfant et l'optique rétrospective de l'auteur, comme le reflet de deux miroirs opposés, s'entrecroisent et s'opposent:

"Alors que ma mère pour ses joies devait retourner au passé, les miennes étaient toutes en avant (...)"⁴²

Le mouvement oscillatoire de cet embrayeur à statut ambigu, ou plutôt dialectique, permet l'intégration du moi au monde, le passage de l'individuel au collectif. Le discours à la première personne passe par l'appel à la deuxième personne pour aboutir à un récit au pluriel ayant pour sujet "nous... tous": "Je n'avais pourtant fait que jouer, comme elle-même me l'avait enseigné, comme mémère aussi un jour avait joué avec moi... comme nous jouons tous peut-être, les uns avec les autres, à travers la vie, à tâcher de nous rencontrer..."⁴³ - Le passage de "je" à "nous" entraîne une modification dans la perspective. Cette disjonction est signalée par la tournure interrogative: "Mais pourquoi(...)?" et l'affirmation négative: "Je n'avais pourtant fait que jouer".

La rupture de perspective marquée par le passage du passé au présent est également soulignée par des points de suspension. Cette disjonction du foyer narratif, intérieurité-extériorité va être modulée grâce au passage au pluriel par la répétition de la locution "comme nous tous"; ce modalisant englobant crée à l'intérieur de la diégèse une synthèse de perspectives. Le tissu narratif est ainsi collectivement posé. Le "nous" devient à la fois signe d'une situation narrative, englobant "le temps fixé dans la mémoire" et "celui qui s'en va justement s'y perdre comme un affluent dans la mer"⁴⁴ et rapport adressé au lecteur. Il l'invite à participer aux événements racontés, à se mettre à la recherche des "jolies histoires de sa propre enfance"⁴⁵. Dans ce débrayage narratif, le "je" se dissout dans un "nous" universel, une voix modulant le rapport verbal de l'espace narratif et temporel. La narration acquiert une qualité à la fois régressive et progressive.

Cette alternance des perspectives permet aussi bien "cette étrange rencontre hors du temps"⁴⁶ que l'identification de Christine attirée vers le monde de son grand-père aventureux. "Peut-être, dit Christine, malgré tout, n'étions-nous pas si loin l'un de l'autre, le pionnier attentif à l'appel d'un pays à créer, et moi qui, des pays jeunes et informes encore, entendais celui des villes exigeantes"⁴⁷.

L'oscillation constante de cette optique bifocalisée favorise également l'identification de Christine à sa mère, à elle-même, au lecteur:

"Je m'identifiai à ma mère, enfant, couchée, comme elle l'avait conté, dans le chariot, alors qu'elle regardait voyager au-dessus de sa tête les étoiles des Prairies - les plus lumineuses des hémisphères, disait-on.

Ça, pensai-je, je ne le connaîtrai pas; c'est une vie dépassée, perdue - et le seul fait qu'il y eût des sortes de vies révolues, éteintes dans le passé, que de nos jours l'on ne pourrait plus reprendre, ce seul fait me remplissait, pour les années comme pour les désirs, de nostalgie.

(...)

Maintenant le désir qui me poussait si fort, et jusqu'à la révolte, n'avait plus rien d'heureux, ni même de tentant, si j'ose dire. C'était bien plutôt comme un ordre. Une angoisse pesait sur mon coeur. Je n'étais même plus libre de me dire: "Dors, oublie tout ça." Il me fallait partir."⁴⁸

L'instance apersonnelle et intermédiaire "on" est une synthèse du "je" et du "tu", une voix anonyme qui peut être "je", "tu", "il", "elle", "nous", "vous", "ils", "elles"; elle réunit les personnages, la narratrice, son narrataire et parfois la voix de l'auteur. La narration devient le lieu de la parole totale.

Dans "Le vieillard et l'enfant", cet élargissement de perspective englobe tout l'univers: "On a fait sa vie, on a comme le goût d'aller voir maintenant de l'autre côté."⁴⁹ L'instance personnelle se confond alors avec

l'instance apersonnelle. Le "je" et le "tu" se fusionnent dans un "on" cosmique, universel.

Cette déperdition du moi, cet effacement de la voix de la narratrice par un léger glissement grammatical du "je" à l'hybridité du "on", constitue un dépassement du récit. Cette transmutation d'optique, aussi bien que le passage du singulier (je) au pluriel (nous), est au service d'une écriture de transcendance. Elle vise à la synthèse et à l'intégration de deux univers, du passé et du présent, de l'extériorité et de l'intériorité, d'un moi empirique et d'un univers cosmique, de l'identité et de l'altérité, du discours individuel et du discours universel et philosophique de l'auteur.

Dans La Route d'Altāmont, le lecteur se trouve en présence d'un discours équivoque. Cette équivocité se situe au niveau de la complexité de la vision de la narratrice et de la coexistence de deux registres narratifs contradictoires. Il s'agit, dans ce recueil de nouvelles-chroniques, d'un discours à la fois prospectif et rétrospectif. Un jeu subtil s'établit tout au long du recueil entre le "je" adulte réfléchissant du présent et le "je" enfant du passé. Ces deux perspectives opposées se synthétisent par l'éclatement du pronom "je", relais équivoque et intermédiaire qui renvoie simultanément au "je" de la narratrice aussi bien

qu'au "je" du personnage. Le choix de ce "shifter" autoréférentiel mobilisable et englobant acquiert dans La Route d'Altamont une fonction diégétique.

Cette stratégie d'organisation textuelle assure la continuité du foyer narratif de la focalisation interne et réalise la jonction du passé et du présent. Cette perspective centrale unit le monde narré autour d'un personnage-narrateur. La romancière limite le champ de son optique à la perspective unifiante de Christine. Cela veut dire que l'histoire ne nous parvient qu'une fois filtrée par le regard et la sensibilité du personnage principal. Gabrielle Roy nous présente les événements, les personnages, les décors à travers le prisme déformant des souvenirs de son héroïne, d'où cette vicacité, ce subjectivisme, cette spontanéité qui caractérisent le style autobiographique de son recueil. Ce n'est jamais un observateur neutre qui raconte, comme c'est le cas de La Petite Poule d'Eau, mais un personnage vivant, agissant, réfléchissant, pliant l'univers à sa propre sensibilité. En vérité, l'auteur de La Route d'Altamont c'est Christine elle-même, car la romancière s'est totalement identifiée à son personnage, elle l'habite, voit par ses yeux, se remémore par ses souvenirs, crée par son imagination. Cette restriction du foyer visuel facilite le déplacement entre l'univers de Christine - narratrice et l'univers qu'elle raconte. Christine a simultanément droit de cité dans les deux mondes.⁵⁰ Ce rapport

d'identité permet à la narratrice d'être au même moment celle qui parle et celle dont elle parle. La distance entre le temps perdu du passé et le temps présent est abolie. Se dissimulant derrière cette "fourchette" d'optique centralisatrice, Christine repart à la recherche du temps perdu. Comme la grand-mère toute-puissante de Christine, qui sait faire tout de rien, Gabrielle Roy transforme les lambeaux de sa vie en temps retrouvé! Cette métamorphose du passé en récit littéraire est réalisée par l'invention de ce relais fictif intermédiaire, une création de "la majesté de son cerveau" et "l'ingéniosité de ses mains"⁵¹.

1. Rex Desmarchais, "Gabrielle Roy nous parle d'elle-même et de son roman", dans le Bulletin des agriculteurs, mai 1947, p. 44.
2. "Mon héritage de Manitoba", repris dans Fragiles lumières de la terre, p. 145. Autobiographiquement parlant, La Route d'Altamont couvrirait les années 1915-1937, alors que Rue Deschambault s'arrêtait à Cardinal durant l'hiver de 1928.
3. Le récit: De quoi t'ennuies-tu, Éveline? (Montréal, Sentier, 1983), comme l'affirme une note d'avertissement des éditeurs, appartient au "cycle" de Rue Deschambault et de la Route d'Altamont. Thématiquement, il s'apparente à la nouvelle "Les Déserteuses" de Rue Deschambault; chronologiquement, il vient après le dernier récit du recueil de 1966. À l'opposé de ces oeuvres à narratrice homodiégétique explicitée, la narratrice (Christine) n'est ni nommée ni actorialisée.
4. La Rivière sans repos, Montréal, Beauchemin, 1970, p. 269.
5. D'après Roland Barthes, ("Introduction à l'analyse structurale des récits", in Roland Barthes et al., Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, p. 40), "narrateur et personnages sont essentiellement des "êtres de papier", l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit".
6. Gabrielle Roy, "Dossier" Québec français, no 36, déc. 1979, p. 34.
7. La Route d'Altamont, p. 9.
8. Ibid., p. 137.
9. Ibid., p. 155.
10. Ibid., p. 226.
11. Ibid., p. 96.
12. Ibid., p. 61.
13. Id. Ibid.
14. Ibid., p. 123, 144 et 145.
15. Ibid., p. 166.

16. Ibid., p. 184.
17. Ibid., p. 185.
18. Gabrielle Roy, dans Marc Gagné, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, op. cit. p. 137, affirme que ses "textes courts" aussi bien que ses "romans" sont écrits de manière à former une sorte de longue courbe. Il y a d'abord longue ascension puis lent retour au point de départ".
19. La Route d'Altamont, p. 45.
20. Ibid., p. 28.
21. Ibid., p. 38.
22. Ibid., p. 162-163.
23. Ibid., p.49.
24. Ibid., p. 35.
25. Id. Ibid..
26. Id. Ibid..
27. Ibid., p. 36.
28. Ibid., p. 169.

Le "je" narratif de ce "roman" d'apprentissage (Erziehungsroman) peut être qualifié tantôt comme narratrice "digne de foi" ("reliable narrator", pour reprendre la formule de Booth), tantôt comme expression et synthèse de ce que F. Stänzel appelle le "roman personnel" ("der Personale Roman") et le "roman du "je" ("Ich Roman").

29. La Route d'Altamont, p. 231.
30. Ibid., p. 232.
31. Ibid., p. 231-232. Également: "Que fais-tu ici?" (p. 234) et "C'est fini, ce n'est plus ici chez toi. Tu es ici à l'étranger maintenant." (p. 235.)
En 1937, Gabrielle Roy quitte Saint-Boniface pour aller étudier l'art dramatique à Londres. Six mois plus tard, elle s'installe à Paris, où la revue Je suis partout accueille six de ses articles sur le Canada.
"Cette publication, avoue-t-elle à Rex Desmarchais, me fit prendre conscience, je crois bien, de ma vocation d'écrivain. (...) C'était là un puissant encouragement, un merveilleux

stimulant! L'accueil de l'hebdomadaire parisien me donna en moi-même la confiance qu'il me fallait pour continuer d'écrire... Cette fois je renonçais pour de bon à l'art dramatique."

Rex Demarchais, "Gabrielle Roy nous parle d'elle-même et de son roman", dans le Bulletin des agriculteurs, mai 1947, p. 38.

32. La Route d'Altamont, p. 254-255.

33. Ibid., p. 238.

34. Ibid., p. 239.

35. Ibid., p. 232-233.

36. Id. Ibid.

37. Id. Ibid.

38. Ibid., p. 213.

Christine, narratrice anonyme, réaffirme le talent d'Eveline, conteuse dans le récit De quoi t'ennuies-tu Eveline? (p. 60) ainsi:

"Pour bien raconter, elle le savait, il fallait d'abord être prodigieusement captivé soi-même, et à cela on n'arrivait qu'à force de renouvellement. Bien entendu, elle ne pouvait ni ne voulait changer les faits, mais leur interprétation ne variait-elle pas à l'infini? Du reste, ce qui faisait une bonne histoire, propre à saisir le coeur, elle commençait à bien le savoir maintenant, c'était malgré tout la vérité: vérité des personnages, vérité des lieux, vérité des événements."

39. La Route d'Altamont, p. 233.

40. Ibid., p. 149.

41. Comme le souligne bien André Belleau, (Le romancier fictif, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 42-52), ce dédoublement crée dans La Route d'Altamont une contradiction entre la représentation du monde de l'enfant et une autre vision radicalement différente marquée par des intrusions de l'auteur de l'âge mûr.

42. La Route d'Altamont, p. 198.

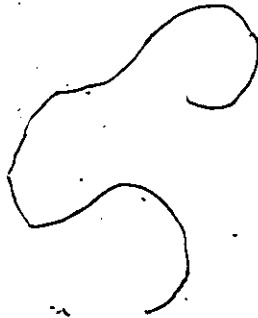
43. Ibid., p. 57.

44. Ibid., p. 192.

45. Ibid., p. 162.
46. Ibid., p. 226.
47. Ibid., p. 242.
48. Ibid., p. 162-163.
Nous avons ici un cas spécial d'intertextualité, renvoyant à la petite enfance de Christine dans "Pour empêcher un mariage" de Rue Deschambault, (p. 56) où la mère, très fâchée contre Christine, dit: "T'es trop raisonneuse! C'est pas ton affaire... tout ça... Oublie... Dors..."
49. La Route d'Altamont, p. 135.
50. Gérard Bessette dans son article "La Route d'Altamont, clef de La Montagne secrète, dans Livres et auteurs canadiens 1966, Montréal, Jumonville, 1967, p. 17, en insistant sur le caractère proustien de La Route d'Altamont, souligne l'importance des collines du Manitoba et écrit:
"Une des causes de la grandeur de La Route d'Altamont, c'est que la réalité qu'on est convenu d'appeler extérieure y acquiert soudain une densité, une touffeur intenses: elle y est perçue, pour ainsi dire, en une surimpression qui la bi-localise. En effet, grâce à un décalage temporel de nature oniroïde - la madeleine joue chez Proust un rôle analogue- les collines d'Altamont se fusionnent ou s'osmosent pour la mère aux lointaines collines de son enfance."
51. La Route d'Altamont, p. 23.

Chapitre VIII

Cet été qui chantait;
les ambiguïtés de la voix narrative
par la contextualisation de l'auteur
en tant que personnage-narrateur.



Par sa structure formelle et par sa technique de narration, Cet été qui chantait appartient au courant autobiographique de Rue Deschambault et de La Route d'Altamont, oeuvres à narratrice intradiégétique où la romancière "transfère toutes les responsabilités du discours à un personnage principal qui parlera, c'est-à-dire à la fois racontera et commentera les événements, à la première personne"¹. Ayant cédé la responsabilité de la narration à un relais intermédiaire (Christine), Gabrielle Roy n'engage pas l'aspect verbal de ces oeuvres autobiographiques au même titre que dans Cet été qui chantait ou Ces enfants de ma vie.

A l'opposé de La Petite Poule d'Eau, où, ne pouvant se résoudre ni à parler en son propre nom, ni à confier le soin de l'énonciation à un seul personnage-narrateur dramatisé, ni à répartir le discours entre le narrateur et les personnages de ses oeuvres à narrateur hétérodiégétique, Gabrielle Roy assume la responsabilité du récit de Cet été qui chantait en tant que personnage-narrateur. Dans ce recueil à récit homodiégétique, le centre d'orientation du lecteur est guidé par la perception d'un personnage - écrivain qui est à la fois le sujet de l'énonciation (narrateur) et ~~le~~ sujet de l'énoncé (personnage). Cette dichotomie fonctionnelle de "l'agent interne de la narration"² crée dans Cet été qui chantait une ambiguïté fondamentale. Ce manque de délimitation

précise crée un flottement des relations entre l'auteur et le narrateur, une inquiétude constante de la part de cet agent organisateur du récit pour établir et maintenir le contact avec le narrataire, un vouloir agir sur le destinataire. Roman Jakobson qualifie ces deux fonctions de "phatique" et de "conative."³

Dans le récit d'encadrement - Rahmenerzählung - de "Monsieur Toung", la mise en évidence de cette fonction organisatrice détruit l'illusion du récit "romanesque" chez le lecteur. Par une notation prédictive cataphorique: ("Au reste, vous allez voir bientôt, à la manière dont nous avons fait connaissance avec lui"), Gabrielle Roy subordonne la fonction prédictive du narrateur à la fonction interprétative de l'auteur ("que ce n'était pas par misanthropie qu'il vivait si loin de tous"⁴).

Cette avance de l'auteur sur le narrateur ne peut être acceptée que si l'on confond l'instance de l'écriture avec celle de la narration. Comme l'indiquent bien l'emploi du présent, l'adresse directe au destinataire ("Vous allez voir bientôt"), aussi bien que l'emploi du pronom référentiel ("ce"), le discours et l'histoire sont mal dissociés, les rapports auteur-narrateur difficilement assumés. La présence de ces éléments étrangers au sein du récit est en soi négligeable. Par contre, leur fréquence

et leur accumulation imperceptible finit par constituer une "épaisseur", celle du discours.

Cette attitude ambivalente et imprécise vis-à-vis du rôle du narrateur entraîne la disparition constante du récit, l'effacement parallèle du destinataire. Le narrataire, étant une fonction du récit au même titre que le narrateur, ne s'inscrit plus dans la narration. Dans l'allocution exclamative: "Heureux ceux qui, du moins avant de s'éteindre auront donné leur plein éclat! Pris au feu de Dieu!"⁵ narrateur et narrataire, occupant des positions symétriques dans la communication littéraire, sont simultanément supprimés. L'une des tâches de l'auteur est d'organiser les rapports qu'auront à entretenir ces deux rôles dans la narration. On remarque chez Gabrielle Roy une inquiétude continuelle pour reprendre pied dans l'actualité de la narration. On voit donc apparaître, dans la plupart des dix-neuf récits, des indicateurs du destinataire, signalés par les marques grammaticales de la deuxième personne du pronom "vous" et la forme appropriée du verbe ("__ez"), souvent au présent de l'indicatif. La présence répétée des formules allocutoires ("Mais me diriez-vous"⁶, "Car vous vous souvenez"⁷, "(...) vous vous en souvenez"⁸, "Et alors, croyez-le ou non"⁹, "Le croiriez-vous si je vous disais"¹⁰) renvoie à l'existence d'un sujet interpellateur, le destinataire. Ces allocutions fréquentes au destinataire, altérité que le texte suppose

comme partenaire dans son "dialogue", rivent le lecteur au texte. En tant que captatio benevolentiae, ces appels phatiques à contenu souvent réduit visent à affirmer la présence de l'auctoritas du locuteur, à établir ou à maintenir la communication narrative, à retenir l'attention du lecteur, voire à la maîtriser. Ce dirigisme du narrateur par l'emploi d'un verbum dicendi, putandi, credendi ou sentiendi cantonne le lecteur dans un point de vue déterminé, à partir duquel le récit devient assumable - lisible. Le récit se donne comme émanation d'une voix; il acquiert aux yeux du lecteur une certaine crédibilité et échappe ainsi à l'arbitraire. S'établissant une origine, il se justifie: le texte fondé réussit d'une part à signifier, d'autre part, à garantir sa signification.

À travers ces adresses au lecteur se dérobe une programmation de lecture. Une conversation feinte recouvre l'activité réelle de l'écriture. Le narrateur participant à l'aventure du récit donne l'impression d'une voix incarnée. Par sa "participation, il vraisemblabilise le récit, il "autorise" la narration. Sa présence change le texte en inattaquable mimésis. Le narrateur, du fait qu'il paraît parler l'écrit, ou l'oraliser, en établit l'autorité, l'authenticité. Conversé, le récit force l'écoute du lecteur, immobilisé dans l'acte d'appréhension d'un sens discouru. L'effet de mirage, sur lequel le jeu de la fiction se fonde, est dès lors acquis.

Le discours narratif cesse d'être un simple instrument informationnel. La multiplication des signaux de guidage au lecteur constitue une élaboration de l'autoritarisme du narrateur - auteur contextualisé, une délimitation et une mise en place du sens: "Et que j'en vienne donc enfin à mon sujet, car, si j'ai raconté les razzias successives, c'est pour montrer la différence entre Jeannot et les autres oiseaux"¹¹. Ces paroles allocutoires confèrent par leur force illocutionnaire un caractère perlocutoire au récit. Par leur fonction de régie, elles mettent à nu les mécanismes du récit, c'est-à-dire la transgression de l'histoire racontée par l'intrusion d'un auteur-narrateur en train d'œuvrer.

Gabrielle Roy a tendance à joindre les deux voix, celles du narrateur et de l'auteur, dans un discours équivoque au pluriel. Elle confond auteur, narrateur et narrataire dans un "nous" extrêmement énigmatique. Cette voix médiatrice se situe symétriquement du côté du destinataire et du destinataire. En témoigne la fréquence des tournures pseudo-interrogativo-rhétoriques: "Quel est donc sur notre coeur l'attrait des îles? Ne serait-ce pas que nous sommes des enfants perdus qui aspirent à un commun riyage?"¹², celle des tournures exhortative-exclamatives du type "Comme nous tous d'ailleurs!"¹³, celle du hors-texte parenthétique: ("Entre nous, ce Prince menait plutôt la vie d'un laquais"¹⁴ et la comparaison "(...) comme vous et

moi"15). Multipliant des appels et des clins d'oeil au narrataire, la romancière vise à obtenir sa complicité, à enfermer celui-ci dans le mirage du récit.

Au niveau diégétique, cette circularité du récit mène à la confusion de plusieurs voix. Elle désigne à la fois celui qui parle et celui à qui on parle, aussi bien que tout ce dont on parle. Dans l'exemple: "Et j'entendais dans le ciel peur et bonheur, effroi et confiance, et me disais: Mais ces oiseaux-là au coeur qui oscille c'est toi, c'est moi, c'est nous tous, les enfants de la terre"16, le flottement de perspective fait l'éclater le narrataire. Sous l'apparence d'un discours direct, introduit dans le récit par la forme réfléchie d'un verbum dicendi ("me disais"), Gabrielle Roy superpose narrateur et auteur, narrataire et lecteur explicite. Elle s'adresse à tout le monde, à un public assez vaguement défini: "aux enfants de la terre". Quoique la narration ne sorte pas de l'ordre du récit à la première personne, elle est absorbée par le discours lié à la référence du locuteur, toujours à la première personne.

On remarque un dédoublement similaire de la voix de l'écrivain-personnage autoreprésenté, "cet agent interne de la narration"17, dans le prélude rétrospectif de "L'enfant morte":

"Pourquoi donc le souvenir de l'enfant morte, tout à coup est-il venu me rejoindre en plein milieu de l'été qui chante?

Sans que rien en moi jusque-là en ait laissé pressentir la tristesse à travers l'éblouissante révélation de toutes choses au cours de cette saison.

Je venais de mettre les pieds dans un très petit village du Manitoba pour terminer l'année scolaire en remplacement de la maîtresse tombée malade ou ayant cédé au découragement, que sais-je.

Le directeur de l'École normale où j'achevais mon année d'études m'avait fait venir à son bureau:
(...)

C'est ainsi que je me trouvais au début de juin dans ce village très pauvre, (...)"¹⁸

Dans ce dédoublement du "je" (écrivain-personnage, qui est à la fois un autre et un même) s'entrecroisent deux perspectives dissymétriques: Celle du "je" explicitement narrateur qui essaye de situer le cadre spatio-temporel du récit par des notations rétrospectives: "Le directeur de l'École normale où j'achevais mon année d'études", ou "C'était ainsi que je me trouvais au début de juin dans ce village très pauvre" et celle de l'auteur implicite, organisateur du texte, essayant de provoquer l'intérêt du lecteur par la tournure interrogative d'encadrement: "Pourquoi donc le souvenir de l'enfant morte, tout à coup est-il venu me rejoindre en plein milieu de l'été qui chante?". Le narrateur, cet "être de papier", n'ayant pas de mémoire, est incapable d'assumer à la fois la fonction de participation au récit au passé ("C'est ainsi que je me

trouvai au début de juin dans ce village très pauvre" (Marchand) et la fonction d'interprétation de ce récit au présent ("au cours de cette saison").

Afin de séparer ces deux strates, le narrateur oppose dans une situation dialogique deux aspects de la temporalité de son énonciation. Cette opposition fondamentale entre l'aspect accompli et l'aspect non accompli du récit l'oblige de distinguer le temps des événements du récit (passé) du temps de leur énonciation (présent) ainsi que le sujet de l'énoncé du sujet de l'énonciation, ie. c'est-à-dire texte de son émetteur.

Confrontée à l'impossibilité de mettre en parallèle ces deux temporalités: celle de l'univers représenté (erzählte Zeit) qui est pluridimensionnelle et celle du temps, la représentant (Erzählzeit) qui est unidimensionnelle, Gabrielle Roy se sert de notations temporelles anachronologiques. Ces retours en arrière procèdent rétrospectivement au moment de la narration.

Dans "La Gatte de monsieur Emile", la romancière met le sujet de son récit à une distance irréelle. Pour le représenter, elle le situe dans un passé indéfini: "C'était au temps où l'on parvenait à vivre du produit de multiples petites activités"¹⁹. Ce mouvement de rappel permet à l'auteur de dépasser le niveau de la simple

anecdote. D'abord, le sujet parlant se distancie par rapport à son énoncé. Au terme de l'événement, il présente le texte comme accompli. Ensuite, le narrateur se situe dans le je, ici et maintenant de l'énonciation. Il présente le texte non accompli, en train d'être interprété: "Pour ma part, c'est vers cette version que j'incline et je crois aussi"²⁰. Cette adresse au lecteur pose le récit comme norme. Le lecteur se trouve empêché, pris dans le réseau de la certification, de lire mal ou à côté le sens. Le sens et l'entendement du sens sont ainsi contrôlés par le l'auteur-narrateur. Lire revient à se trouver placé par rapport au récit de façon telle que l'acte d'écouter prévu dans le texte se produise inmanquablement.

Dans "La paire", le rapport étroit entre le récit et son cadre devient un élément à la fois constructeur et destructeur. De prime abord, l'introduction dans le récit d'un autre récit qui reproduit le premier en miniature ("Entre nous, ce Prince menait plutôt la vie d'un laquais: rentre le foin, charrie l'eau d'érable, hale le bois coupé hors de la montagne")²¹ crée l'illusion d'un approfondissement temporel.

Ce jeu de miroirs, suppose une véritable captatio benevolentiae, la complicité du lecteur, son consentement aux artifices de l'auteur-narrateur. Relevant de l'instance de l'écriture, cette extradiégèse en forme de

"hors-texte" parenthétique est aussi une négation de l'illusion d'objectivité du récit, une contestation du pacte fictif eo ipso. En tant-qu'allocution directe au lecteur, elle témoigne de l'introduction d'un substitut au narrateur, de la soumission du récit à la régie de l'auteur. Le narrateur délègue pour un certain temps la parole à l'écrivain écrivain (racontant), essayant de réduire la distance narrative. Le récit, en train de se faire, s'interrompt pour faire place à un discours explicatif, ~~extradiégétique~~. Se pose, alors, la question de l'économie et de l'authenticité narratives. Cette prétention à l'authenticité est douteuse. L'entre-parenthèses signifie à la fois:

1. qu'un discours (présent) prétend au hors-texte, à l'interruption du récit (écrit), par la droiture d'une franche parole et l'explication d'un complice, comme si le discours présentement tenu n'avait en son surgissement immédiat et frontal aucun compte à rendre, se tenant lui-même, de lui-même, en conscience et sans histoire;

2. qu'il retourne néanmoins à l'écriture, que la fonction irréductiblement graphique de la parenthèse appartient à la trame générale du récit, la prétention au hors-texte, à la confidence des coulisses, étant elle-même, par voix d'assistance, démasquée; ou plutôt rendue à son masque et à son efficace théâtrale

(...)

S'il n'y a pas de hors-texte, c'est parce que le graphique généralisé a toujours déjà commencé, est toujours enté dans une écriture "antérieure".²²

La mise entre parenthèses, cadre d'un discours d'assistance, se voit victime d'une dépréparation, d'une expropriation du récit, voire de l'éclatement des frontières du récit. La position du narrateur restant en suspens, le narrataire, pour l'entendre, doit se situer vis-à-vis de lui. Il doit, à son tour, se faire nul, c'est-à-dire s'éclipser du récit pour se trouver face à une parole directe, complice, en face de l'auteur en train d'écrire.

Dans "La trotteuse", Gabrielle Roy recourt à l'emploi d'une technique similaire: la "mise en abyme" du personnage. Par l'élargissement du récit, elle retourne à un passé infini, lointain:

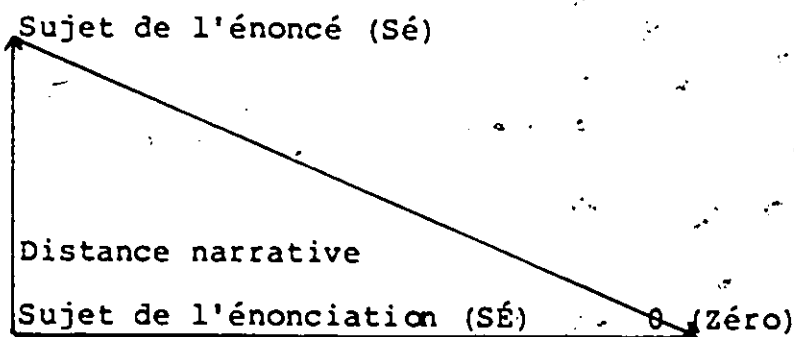
"Si seulement elles (les vaches) apprenaient que j'écris sur elles!

La clochette a teinté fortement, tout près. Et pourquoi cela a-t-il brusquement éveillé en moi le souvenir - que je croyais mort - du temps où enfant lorsque j'arrivais pour les vacances d'été chez mes oncles sur leur ferme au Manitoba j'étais accueillie dès en descendant du train par le drelin d'une cloche à main qu'agitait sur le seuil l'hôtelier venu annoncer un repas chaud et tout près..."²³

Comme le signalent bien le temps présent du verbe "j'écris" ou l'imparfait du fragment discursif "que je croyais mort", intercalé dans le texte par l'emploi des tirets, la distance temporelle entre l'action racontée et l'acte narratif est réduite à zéro. Les deux voix, celle

du "je" narrant et celle du "je" narré, se confondent dans le discours de l'auteur au présent ("j'écris sur elles!"). Ces indicateurs de la deixis ("aujourd'hui", "j'écris", "tout près"), indices de personnes qui ne s'actualisent que dans l'instance du discours, embrayent le message sur la situation de son énonciation. Renvoyant à la situation du discours ("j'écris sur elles!"), ces déictiques, constitués par des démonstratifs, des adverbes de lieu et de temps, des pronoms personnels, le temps présent, aussi bien que de la tournure exclamative, signalent la présence d'un locuteur. Ces indices de l'ostension (du latin: ostendere: montrer) du sujet parlant ("je") indiquent que l'instance spatio-temporelle du récit est contemporaine à l'instance de l'énonciation, son écriture.

On pourrait représenter ce phénomène coextensif de la façon suivante:



La distance narrative, qui sépare le sujet de l'énonciation de son énoncé, feint de tendre vers le maximum pour s'incliner ensuite vers le zéro, vers la manifestation

directe de l'auteur. Le récit se retrouve dans l'"ici" et le "maintenant" de sa fabrication. Il ne regagne sa fictivité que par un mouvement de rappel en forme de souvenir. Cette distanciation temporelle crée dans le récit une impression de profondeur, l'illusion du dépassement d'une simple histoire.

Cet éclatement du récit dans la micro-histoire crée dans "La messe aux hirondelles" une mobilité des perspectives:

"La messe commencée, arrivent à la bousculade les hirondelles qui se précipitent comme pour faire oublier leur retard. (...)

- Nobis - nobis, croit-on les entendre dire avec leur petits cris de souris. Elles n'ont pas l'air de savoir que la messe ne se dit plus en latin.

"O Christ, prends pitié", dit Mon-oncle-curé.

- Nobis - nobis, répliquent à cris menus les hirondelles.

"Prends pitié", enchaîne Petit-Claude de sa claire voix chantante.

Pitié! exhalent à la barrière les vaches dans un grand soupir".²⁴

Nous avons affaire dans ce micro-récit récitatif à un véritable échaffaudage intra-textuel à un véritable requiem, chanté à la mémoire de la soeur de la romancière, Dédette. Gabrielle Roy médiatise son récit en le dédoublant. Le greffant sur un autre texte, elle le porte

en un autre lieu. Enchâssé dans le cadre de la messe, le récit acquiert un caractère isotopique:

"La nuit même où il fut livré, raconte le prêtre, il prit le pain, en te rendant grâce, il le bénit, il le rompit et le donna à ses disciples en disant:

"Prenez et mangez-en tous: Ceci est mon corps livré pour vous."

(...)

"De même, à la fin du repas, il prit la coupe, en te rendant grâce il la bénit, et la donna à ses disciples, en disant:

"Prenez et buvez-en tous..."

La merveilleuse histoire une fois encore se déroule et une fois encore nous plonge dans le ravissement."25

En délimitant le topos où peut surgir le texte, la romancière établit un jeu d'interaction entre le dedans et le dehors, entre le récit raconté par le texte et son Urtext, le récit prototype de la messe. À la manière de Memling, de Van Eyck ou de Velasquez où un petit miroir convexe reflète l'intérieur de la scène, le micro-récit de la messe devient foyer de reflet et de convergence, lieu essentiel de rassemblement.

Pour mettre du recul entre le lecteur et les événements du récit, Gabrielle Roy emploie des procédés narratifs distanciateurs. Elle crée des images fixes par la juxtaposition des substantifs et des participes:

"Alors le vent se taisant, la musique des feuillages tombant d'un coup, on reprenait pied dans ce qu'on appelle le "réel" et il paraissait insuffisant, étroit, intolérable. Mais bientôt renaissait à pleine atmosphère la musique stéréophonique de ces journées d'été à la campagne."²⁶

Les participes présents ("se taisant", "tombant") évoquent un état immobile. L'action isolée de son contexte temporel, la subjectivité du narrateur supprimé ("on"), on dirait que le temps s'est arrêté, que l'action, en pleine évolution, s'est transformée en image. Pourtant, cette impression objective et picturale n'est qu'apparente. Comme l'indiquent bien la répétition du sujet impersonnel "on", la mise en évidence du substantif "réel", le verbe "paraître" à l'imparfait, et les adjectifs juxtaposés "insuffisant, étroit, intolérable", le récit retombe vite dans le subjectivisme du discours de l'auteur. On pourrait en dire autant de la vivacité des tableaux mi-descriptifs, mi-narratifs, impressionnistes, à tendance instantanéiste. Par exemple: "Ah! malheur, tout ici avait souffert! Les pavots pendaient, le visage fané; il y avait des lupins cassés; les roses étaient flétries, les dauphinelles saccagées. Seuls tenaient quelque peu les forts dahlias, et encore!"²⁷

Ce mode descriptivo-narratif ne vise plus le sujet grammatical de l'énoncé "je" mais l'extériorisation directe d'un sentiment de surprise, d'une perception

instantanéiste et vraisemblabiliste du monde raconté. Les contours du récit estompés, le paysage bi-dimensionnel absorbe dans une même tonalité, locuteur, récepteur et référent, recoupant étroitement les trois pronoms (je - tu - il) de l'acte narratif. Cette tendance instantanéiste est renforcée par l'emploi des modalisants discursifs ("Ah!", "tout ici avait souffert!", "et encore!"), renvoyant au contexte, ou mieux, à la situation de l'énonciation, c'est-à-dire non pas tant au monde perçu qu'au mode de présentation discursive, qu'à la manière dont l'énoncé fait allusion au monde.

Tout manifeste dans cette écriture baroque maniériste, la volonté de l'auteur de rendre l'impression première immédiate par la multiplication des petites touches instantanées. La juxtaposition de rapides évocations, qui donne un caractère saccadé voire inachevé à la narration, la tirade des substantifs et des adjectifs qualificatifs, la tournure impersonnelle ("il y avait"), la suppression du verbe dans la phrase nominale ("les dauphinelles saccagées"), tout évoque la singularité d'une impression première prise sur le vif. Pourtant, cette impression première d'un récit objectif, rapidement croqué par la multiplication de petits "tableaux" pointillistes, instantanés, n'est qu'apparente. Les exclamations, aussi bien que le déplacement des éléments mobiles "tout",

"seul", "encore", font passer le récit d'un point de vue objectif à un point de vue discrètement subjectif.

On retrouve cette même tendance instantanéiste dans "La nuit des lucioles": "Puis les humbles petites créatures montent dans les airs avec leur feu, et les voilà danseuses de ballet. Et virevolte! et tourne sur soi! Et pivote, le diadème au front! Le ciel en est tout plein. (...) Feu là-haut, feu plus loin encore, et feu tout à coup presque sous la main!"²⁸

Comme l'indiquent bien la triple répétition des phrases verbales et des phrases adverbiales, les tournures exclamatives, la suppression des sujets ("Et virevolte!") et des verbes ("Feu là-haut"), le récit se soumet à l'intensité du moment. Il acquiert son animation autonome, celle du rythme instantané mais saccadé des vibrations ondulatoires de la lumière, celle de la danse des lucioles.

Il s'agit ici d'une suppression momentanée du personnage-narrateur ("je"), d'une régression du récit vers un non-récit, vers un récit sur le vif dans le hic et nunc de la narration. L'auteur-narrateur de ces énoncés au présent feint de disparaître temporairement au profit des événements qui doivent exister en image par eux-mêmes²⁹. Feinte seulement, car les tournures exclamatives et la tournure interrogative ("Qui a donc inventé cette

chorégraphie d'une inépuisable fantaisie?"³⁰) témoignent de sa présence occultée. Le récit bifurque dans deux directions: celle de la désignation objective (fonction référentielle) et celle de l'expression subjective (la fonction expressive), visant l'expression directe de l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé.

Cette préoccupation imagiste amène la romancière à abandonner le récit rétrospectif en faveur d'un récit à perspective plus ouverte et prétendument objectif. Dans les récits à présent atemporel: "La trotteuse", "Les vaches d'Aimé", "La paire", "La messe des hirondelles", cette motivation réaliste se manifeste par un mode d'énonciation atemporel. Non seulement s'y opère-t-il un changement au niveau de la "voix" narrative (passage de la première à la troisième personne) mais également un changement dans la temporalité du récit. La perspective rétrospective du narrateur-personnage est détournée vers le présent. "Petit-Claude s'avance le premier pour recevoir l'hostie dans sa paume tendue. Il a le geste de qui attend un trésor. (...) Soudain, en frottant l'un contre l'autre leurs élystres, les grillons s'avisent de jouer un air d'accompagnement à la communion"³¹. L'emploi de la troisième personne ("il"), qui est une forme de la non-personne, rejette l'auteur-narrateur hors du texte. Ce procédé, tout en favorisant l'identification du lecteur, confère aux événements racontés un caractère mimétique.

L'accent est mis sur l'histoire et non sur la narration et l'histoire apparaît comme le degré optimal d'objectivité. En même temps, l'emploi généralisé du présent, technique apparemment objective, joue en faveur du discours. Cette coïncidence de l'histoire et de la narration élimine toute distanciation temporelle. L'extratemporalisation par du récit favorise le passage au discours des vérités éternelles et omnitemporelles.

L'oeuvre, en tant que réalité tangible, se réduit à l'état de simple prétexte; prétexte pour donner libre cours aux préoccupations de cette conscience organisatrice de l'univers fictif, à la domination du discours de l'auteur. C'est le cas du prélude discursif de "La grande-minoune-maigre": "C'est connu, les chats n'aiment guère aller à la promenade avec leur maître. (...) On dit qu'ils s'attachent (...) Ce qui est sûr, (...) On n'en a pas besoin de preuve (...), N'importe (...)"³².

Occultant le véritable sujet de l'énonciation, l'emploi du "on" anti-personnel garantit l'apparente objectivité du récit. Le lecteur se retrouve dans la transparence maximale du discours didactique. L'élimination du sujet de l'énonciation lui permet de prendre en charge les renseignements que lui propose l'auteur. Pour arriver à un consensus intersubjectif, Gabrielle Roy désindividualise ou collectivise

l'énonciation des vérités communes. Elle désubjectivise l'instance énonciative par la substitution d'une "on" légitimeur au "je" véridicteur, responsable de l'énoncé.

A l'opposé du discours littéraire qui tend vers l'opacité et la polyvalence, le discours intersubjectif, impersonnel, atemporel, affirmatif, presque argumentatif, tend vers la formalisation de la pensée. Tout comme dans l'essai monosémique, ces éclaircissements visent la compréhension de l'idée proposée au lecteur. Sans fonction descriptive ni narrative, ces propositions impersonnelles ("C'est connu", "On dit qu'ils s'attachent", "Ce qui est sûr", "on n'en a pas besoin de preuve", "N'importe"), tout en cachant la présence de l'auteur, fonctionnent comme signaux de programmation de lecture, guidant le lecteur vers une appréhension correcte du texte. Plutôt que de faire partie de l'énonciation du récit, elles visent sa compréhension. La récurrence assez fréquente de ces déclarations explicatives, de ces affirmations illocutoires, crée du désordre dans le récit. Dans "Les visiteurs de la journée", les indications de l'attitude qu'entretient l'auteur à l'égard de son discours atteignent une telle fréquence et importance qu'elles mènent à la disparition du récit:

"C'est un fait, cet oiseau n'a qu'à paraître pour qu'on l'applaudisse. Jamais, à ma connaissance, on n'a salué pareillement d'autres oiseaux. Il est vrai que la plupart dans leur modestie n'y

tiennent pas. En tout cas, il n'y en eut pendant une dizaine de minutes que pour les hirondelles³³.

La fonction principale de cette gradation d'assertions ("C'est un fait", "à ma connaissance", "Il est vrai", "En tout cas"), consiste à souligner la présupposition d'une vérité, à indiquer au lecteur jusqu'à quel point l'auteur s'engage dans la vérité ou le doute sur son affirmation. Ces déclarations extra-fictives illustrent nettement la distinction entre le "montrer" (récit) et le "dire" (discours), entre l'absorption du récit par le discours. Gabrielle Roy a une telle horreur du vide dans le récit, un tel désir de complétude, qu'elle obture chacun des points de fuite de son oeuvre par un métadiscours interprétatif, par une surdétermination explicative. En voulant l'interpréter, elle fait fausse route car s'évertue à rétablir la continuité d'un sens en remplissant les "places vides" - Leerstelle³⁴ -, ces discontinuités fonctionnelles, c'est oublier que le récit littéraire est déjà lié par la continuité scripturale de son écriture.

La romancière utilise le même type de discours redondant dans "De retour à la mare de monsieur Toung": "En vérité, c'était à ne pas le croire, jamais encore je n'avais vu de pluviiers tranquilles et tout à fait contents de leur sort. Ceux-ci l'étaient pourtant sans l'ombre d'un

doute³⁵. On remarque dans ce segment deux manifestations langagières de nature différente: une énonciation ("je n'avais vu de pluviers tranquilles tout à fait contents de leur sort") et un métadiscours sur le statut véridique de cette énonciation. Ces assertions de la vérité initiale du récit ("En vérité, c'était à ne pas le croire, jamais encore" (...) "pourtant sans l'ombre d'une doute"), étant marginales et redondantes à la diégèse, risquent de noyer le récit dans un métadiscours interprétatif presque argumentatif.

Cette oscillation entre le récit et le discours s'étend également au discours des personnages. Si le discours direct du personnage, Martine, est introduit dans le récit par un verbum dicendi ("elle se prit à poser des questions"), il est immédiatement modifié par un commentaire évaluatif de l'auteur:

"Tout à coup, pieds nus au bord du ciel d'été, elle se prit à poser des questions — les seules sans doute qui importent:

Pourquoi est-ce qu'on vit? Qu'est-ce qu'on est venu faire sur terre? Pourquoi est-ce qu'on souffre et qu'on s'ennuie? Qu'est-ce qu'on attend? Qu'est-ce qui est au bout? Hein? Hein?"³⁶

Le discours du personnage étant soumis à la mainmise de l'auteur, le lecteur a l'impression d'entendre deux "voix". D'une part, l'auteur feint de transmettre ses

préoccupations existentielles au personnage ("Elle se prit à poser des questions"); d'autre part, c'est l'auteur qui souligne leur importance. Comme l'indiquent bien le temps présent de ces interrogations et la mobilité de leur sujet impersonnel ("on"), personne ne semble parler. Le sujet du narrateur et du personnage supprimés, c'est l'auteur anonyme qui prend la parole pour parler à personne et à tous à la fois. Par cet interdiscours collectif, l'instance énonciative se trouve parfaitement désubjectivée.

Afin de communiquer ses préoccupations existentielles, Gabrielle Roy prête sa voix aux animaux. Par la métaphorisation du monde édénique de Charlevoix, elle prend un certain recul par rapport à l'anthropocentrisme classique du monde. Cette distanciation lui permet de contenir le récit dans le domaine du vraisemblable, tout en donnant dans le merveilleux, féérique surnaturel du monde animalier. Cette technique impressionniste, que John Ruskin appelle pathetic fallacy, n'est que fausseté, qu'illusion, puisque les oiseaux, comme la nature, n'ont pas de conscience. Cette fausse délégation de la voix du narrateur aux animaux détruit constamment le pacte fictif du récit. Par conséquent, le lecteur se retrouve constamment dans un faux récit, ou plutôt dans le désordre du récit, oscillant entre le passé et le présent, entre l'imaginaire et le réel:

"C'est ça, avait-elle l'air de dire, parlez de la vie qui est dure à comprendre dure à vivre"³⁷.

Par l'emploi d'un démonstratif avec insistance ("ça"), d'une locution modalisante ("avait-elle l'air de", du présent ("est")), de l'impératif d'un verbum dicendi ("parlez") et des infinitifs ("dire"), "comprendre", "vivre"), l'auteur impose sa vérité sous la couverture quelque peu hypocrite d'un animal, la Grande-minoune-maigre. Le lecteur se retrouve dans cette optique panoramique et flottante devant la superposition de deux univers: celle de la narration fictive et celle du discours subjectif. Il a l'impression de suivre deux mouvements contradictoires: un mouvement centripète, qui a tendance à refermer l'oeuvre sur elle-même, à souligner sa fictivité (le faux discours direct attribué à l'animal - personnage) et un deuxième mouvement centrifuge, qui a tendance à noyer le récit dans le discours de l'auteur en train de méditer sur les difficultés de l'existence³⁸.

Dans cet univers bi-dimensionnel, la profondeur du récit naît uniquement de la texture de la touche. Les contours du récit estompés, Gabrielle Roy uniformise la réplique des personnages et la narration de l'auteur-narrateur par l'usage du discours indirect libre:

"C'était comme si elle cherchait à nous faire comprendre:

— Cessez donc à la fin de parler de la vie. Qu'est-ce que ça vous donne? Qu'est-ce que vous pouvez y changer? Venez-vous-en donc plutôt au fleuve."39

N'éclairant qu'une partie du discours de la chatte, la narration est chargée de faire miroiter le discours de l'auteur par la voix du personnage-animal. Ce miroitement est le résultat de la superposition de l'acte de la représentation mentale et de l'acte de la représentation verbale - celui du logos et de la lexis. De l'une à l'autre, se trouve l'écart de la mise en représentation de l'énonciation. Ponctuant le dialogue, le style indirect libre s'empare presque du récit. Il est même exceptionnel que le choix du discours indirect et du discours direct serve à différencier l'acte d'énonciation réel de l'acte illocutoire feint ou représenté.

Voulant parler et en son propre nom et au nom de ses personnages, Gabrielle Roy opte dans Cet été qui chantait pour une esthétique de l'indéfini. À l'opposé de ce qu'elle faisait dans Rue Deschambault et La Route d'Altamont, elle ne fixe pas avec précision l'identité de son sujet parlant (auteur - personnage - narrateur). La mobilité de ce procédé scriptural organisateur présente la particularité de ne jamais être une vision unique. Opérant par un subtil retour en arrière, le déplacement subtil de ce "je" variable abolit l'antithèse du dehors et du dedans, du passé et du présent, du récit et du discours. Tout en

créant chez le lecteur une fausse impression d'intimité et de présence, l'élargissement de ce "je" variable à un "nous" englobant ne permet pas au lecteur d'identifier avec précision celui qui lui adresse la parole.

Cette situation narrative englobante fonde le rapport entre celui qui parle (locuteur) et celui à qui le "je" s'adresse (la personne non-"je" de l'allocutaire) dans une relation synthétique.

"En effet, on les entendait assez bien dans le silence et la paix du crépuscule, se parler à voix basse et ce qu'ils disaient nous sembla être:

— Que nous sommes donc bien ici!... ici!... ici!...

— Ah oui! les avons-nous approuvés, que vous êtes bien ici!... ici!... ici!... Et tâchez de ne pas l'oublier!

Mais nous étions toutes pleines encore de curiosité insatisfaite et nous demandions: Comment se fait-il que nos pluviers n'aient pas cherché refuge ici? ... Comment se fait-il? ... Comment se fait-il? (...)

Alors il nous a paru qu'un peu plus loin, dans la paix murmurante des lieux, les oiseaux nous reprochaient nos pauvres questions humaines et nous rappelaient:

— Tous ne sont pas heureux au même moment... Un jour c'est l'un, le lendemain l'autre... Quelques-uns jamais, hélas!"⁴⁰

Le discours narratif collectivement posé devient polymorphe. Il se donne, en même temps, et pour véhicule de la narration de l'idéologie de l'auteur et pour agent de

déréalisation du narré. Le pluriel étant indice de la non-personne, on découvre à l'intérieur de la position duelliste de ce "nous" à la fois condensateur et expansif, non seulement le "tu" de l'allocutaire avec le "je" du locuteur mais aussi, comme on a tendance à l'oublier, tout l'univers raconté. Modifiant les rapports discursifs entre narrateur et narrataire, ce "nous" englobant constitue une structure importante de la narration, à savoir l'extension ou le rétrécissement des frontières du récit.

Comme l'indique la motivation affective des vocatifs: "Ah oui! les avons-nous approuvés, que vous êtes bien ici!... ici!... ici!..." et de l'impératif "Et tâchez de ne pas l'oublier!", le récit ne communique pas simplement un contenu affirmatif. Il implique un dialogue fictif au cours duquel le narrateur englobant ("nous") cherche à agir symboliquement sur le narrataire collectif ("vous"). Il en est de même de la réitération de la tournure interrogative: "Comment se fait-il?", dont on ne se sert que pour provoquer la réflexion chez le récepteur.

Le "nous", à la fois signe de la perspective plurielle de la voix narrative collectivement posée et invitation au lecteur pour participer à la narration, réalise une jonction entre le passé de l'énoncé et le présent de son énonciation. Ceci est renforcé par le rapport "nous" - "vous" qui préside à l'énonciation.

La position indéfinie et ambiguë du "je" raconté - Erzähltes Ich - et du "je" qui est en train de se raconter - Erzählendes Ich - oblige le lecteur à suivre l'optique flottante d'un récit à focalisation multiple et, par conséquent, à superposer constamment deux situations narratives: la présentation scénique du personnage - die Ich Erzählsituation - et la présentation panoramique de l'auteur - die Auktoriale Erzählsituation⁴¹. La problématique de cette oeuvre aux récits homodiégétiques réside dans cette dialectique d'objet - sujet, dans cette imprécision entre le "moi" personnel de l'auteur et le "moi" empirique de sa "figura", synthétisés par la convergence d'un "je" fictif dans un "nous" totalisant. Ce "je" ambigu, représentant et l'auteur et sa "persona", "se place au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit au faux naturel d'une confiance"⁴². L'emploi de ce truc technique réduit au minimum la distance entre le monde narré et sa narration.

Malgré le rapprochement de ces deux mondes par l'usage d'un "je" indéfiniment mobile, la forme la plus fidèle de l'anonymat de l'auteur, il ne faut pas considérer les récits "poétiques" de Cet été qui chantait comme les signes d'une confiance directe de Gabrielle Roy, ou comme une simple description idyllique du "paradis" terrestre du comté de Charlevoix, car la romancière contextualisée y adopte deux attitudes différentes vis-à-vis du temps et de

son récit. L'on pourrait qualifier cette attitude double à la fois de conjonctive et de disjonctive. Il existe une relation de conjonction entre l'auteur et son personnage et une relation de disjonction entre l'auteur contextualisé et son personnage empirique, le narrateur.

Gabrielle Roy se pose tout à la fois en face de son passé manitobain et en face de son écriture avec ses expériences adultes de "cet été" à sa résidence d'été en Charlevoix. Cet été qui chantait est l'étincelle de la rencontre de ces deux instants. Ces deux instants temporellement distanciés par la distance esthétique qui mesure l'intervalle entre le "moi" narrant et le "narré" expérimentiel de l'auteur, sont rapprochés, si-non synthétisés, par un relais intermédiaire mobile, celui d'un auteur - narrateur - personnage contextualisé.

1. Gérard Genette, Figure II, Paris, Seuil, "Points", 1969, p. 57.
2. Jean Rousset, Narcisse romancier, Paris, Corti, 1972, p. 11.
3. Roman Jakobson, "Linguistique et Poétique", dans Essais de linguistique générale, Paris, Editions de Minuit, (Points), 1963, p. 209-248. Egalement Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8, Seuil, 1966, p. 10-19.
4. Cet été qui chantait, Québec, Stanké, (10/10), 1978, p. 12.
5. Ibid., p. 175. Cette oeuvre à la fois utopique et tragique est un véritable in memoriam, dédié à la soeur de la romancière: Dédette, qui "avait vibré plus qu'aucune créature humaine aux spendeurs de la vie. Et puis, elle morte, écrit Gabrielle Roy dans La détresse et l'enchantement (p. 217), je tâchai de continuer à lui parler, à essayer du moins de la retrouver dans le vent, les arbres, la beauté du monde... Cela donna Cet été qui chantait, un livre étrange, j'en conviens, qui, sous une apparence de légèreté, baigne au fond dans la gravité. Quelles que soient ses lacunes, il a du moins le mérite, je pense, d'être à l'image de Dédette, âme enfantine, âme candidé, âme au long tourment refoulé. (...) Je n'ai fait que tâcher de rendre ce qu'elle avait éclairé pour moi de son regard pénétrant."
6. Ibid., p. 31.
7. Id; Ibid..
8. Ibid., p. 75.
9. Id., Ibid..
10. Ibid., p. 74.
11. Ibid., p. 41. Ou encore: "C'était-là un cas tout à fait exceptionnel chez les chats, et si je l'ai raconté, c'est pour faire voir toute la différence (...)" p. 85.
12. Ibid., p. 198.
13. Ibid., p. 175.
14. Ibid., p. 121.
15. Ibid., p. 169.

16. Ibid., p. 76.
17. Jean Rousset, Op. cit., p. 11.
18. Cet été qui chantait, p. 179. (Ce "village très pauvre", qui constitue le décor douloureux et funèbre de "L'enfant morte", c'est Marchand. (La détresse et l'enchantement, p. 108).
19. Ibid., p. 27.
20. Ibid., p. 30.
21. Ibid., p. 121.
22. Jacques Derrida, La Dissémination, Paris, Seuil, 1972, p. 364.
23. Cet été qui chantait, p. 60.
24. Ibid., p. 137.
25. Ibid., p. 138-139.
26. Ibid., p. 50.
27. Ibid., p. 118.
28. Ibid., p. 174.
29. Jean Ethier-Blais ("Comme si la terre elle-même écrivait son histoire", Le Devoir, nov. 1972, p. 16) souligne avec raison la qualité imagiste et lyrique du recueil: "Cet été qui chantait qu'est-ce donc sinon un poème terre-à-terre, ciel-à-ciel, oiseau-à-fleur, mer-à-mer? J'y vois d'abord la simplicité totale d'un grand artiste qui s'abandonne à sa passion d'observer et d'aimer. Les mots viennent et collent à la réalité de chaque jour. Il n'est plus besoin d'émettre des idées puisque le contact est partout riche et présent. Comme si la terre elle-même (ou le ciel, ou les bêtes) écrivait son histoire."
30. Cet été qui chantait, p. 174.
31. Ibid., p. 139-140.
32. Ibid., p. 83.
33. Ibid., p. 166.
34. W. Iser, Der Akt des Lesens, Munich, Fink, J.J.T.B., 1976, p. 28.

35. Cet été qui chantait, p. 202.
36. Ibid., p. 159.
37. Ibid., p. 94.
38. Comme le souligne bien M. Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p. 125; "... les idées de l'auteur peuvent être disséminées à travers toute l'oeuvre. Elles peuvent apparaître dans le discours de l'auteur sous formes d'assertions isolées, de sentences ou même de méditations assez développées; elles peuvent être mises dans la bouche de tel ou tel héros, parfois par grosses masses compactes, sans se fondre pour autant avec son individualité."
39. Cet été qui chantait, p. 94.
40. Ibid., p. 203.
41. F.K. Stänzel, Die typischen Erzählsituationen in Roman, Vienne-Stuttgart, 1955.
42. Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1974, p. 29.

CHAPITRE IX

Ces enfants de ma vie:

un récit intra-homodiégétique anachronologique

Dans la première partie de sa production journalistique et romanesque, Gabrielle Roy semble s'être détournée de son passé. Sauf pour quelques reportages sur l'Ouest canadien parus dans le Bulletin des agriculteurs¹, elle ne s'avoue pas manitobaine. Ainsi dans l'article "Où en est Saint-Boniface"², elle évoque la vie française de son milieu natal d'une façon froide et distante. Ses descriptions détachées sont exemptes de toute confiance, ou souvenir personnel. On pourrait en dire autant de La Petite Poule d'Eau où la romancière, afin de se distancier de ses expériences d'institutrice sur l'île enchantée de la Petite Poule d'Eau, se sert de la non-personne d'un narrateur anonyme. À partir de cette attitude détachée, elle évolue vers une position intermédiaire, celle du récit intradiégétique homodiégétique actoriel de Christine de Rue Deschambault et de La Route d'Altamont.

Dans Ma vache Bossie³, "Ma cousine économe"⁴, Cet été qui chantait et Ces enfants de ma vie (ce chant étrangement beau (...) de la vie vécue et de la vie rêvée"⁵), Gabrielle Roy, rompt avec cette attitude détachée et impersonnelle vis-à-vis de son passé. En tant que personnage-narrateur, elle assume pleinement son passé. À la façon de la Martha dans "Un jardin au bout du monde", elle retourne "comme pour se chercher dans les lointaines régions de sa propre jeunesse"⁶. Cette contextualisation de l'auteur en

tant que personnage⁷ sur le plan de l'histoire et en tant que narratrice sur le plan de l'énonciation, réduit au minimum la distance temporelle entre le lecteur et la narratrice, entre le narré et la narration.

L'absence de délimitation de ce "je" ambigu (il n'existe pas dans Ces enfants de ma vie de désignateur médiateur entre le "je" de l'héroïne et le "je" de la fiction⁸) crée dans cette oeuvre intra-homodiégétique un flottement des perspectives. Ce point de tangence insaisissable entre les événements racontés et leur narration rend difficile la précision de la distance esthétique (entre l'auteur et le lecteur) et temporelle (entre les personnages). Ces distanciations sont pourtant de première importance, puisqu'elles déterminent la compréhension de l'oeuvre. Gabrielle Roy se distancie par rapport à son passé par l'emploi du désignateur démonstratif "ces" de "ces enfants". Ce démonstratif place l'auteur à l'extérieur du récit et lui permet de "ressaisir" sa distance, de se contempler en image. Ce recours aux désignateurs anaphoriques, en plus de fournir une pointe de référence en attirant l'attention du lecteur, signale un point de vue rétrospectif sur les événements antérieurs, un regard nouveau sur les personnages, saisis comme objets de réflexion. Cette volonté d'éloignement temporel et de distanciation contemplative est contrebalancée par un retour sur soi du désignateur "rapporté" par l'emploi de l'adjectif possessif "ma"

de "ma vie". Ce rapprochement de perspective devient parfois le point de vue de l'auteur-analyste arrêtañt la narration pour commenter ses personnages, dignes d'être signalés par des indices explicites: "Le temps vient de nous séparer pour toujours, moi et ces enfants que j'avais tenus près de mon âme comme s'ils eussent été les miens. Mais qu'est-ce que je dis-là! Ils étaient à moi et le seraient même quand j'aurai oublié leur nom, leur visage, part de moi-même autant que je le serais d'eux-mêmes".⁹

Pour mieux illustrer cette perspective flottante, à la fois distanciée et rapprochée, nous distinguerons dans Ces enfants de ma vie trois niveaux temporels:

a) la chronologie ou mieux l'anachronologie de l'histoire narrée - ou du contenu narratif -, c'est-à-dire les années d'institutrice de Gabrielle Roy à l'Institut Provencher (1930 à 1937), qui précèdent dans le recueil ses expériences à Marchand (1929) et à Cardinal (1930);

b) le système du temps du récit ou le temps représenté du discours du texte narratif, c'est-à-dire l'organisation par le narrateur de la succession des différents récits de l'histoire, par l'enchaînement, l'opposition, l'alternance ou l'enchâssement des événements racontés; et

c) le temps de l'écriture, celui de l'instance de l'acte narratif producteur, c'est-à-dire le moment où l'auteur se raconte.

Même si l'on remarque dans Ces enfants de ma vie une certaine correspondance entre les expériences de la narratrice et la vie d'institutrice de Gabrielle Roy, on ne peut pas parler d'homologation totale car l'ordre temporel des récits est subordonné à l'activité mémorielle et créatrice du sujet intermédiaire, l'auteur-narrateur-personnage contextualisé. Le texte est tourné vers le passé et dans l'histoire et dans la mise en scène des récits. L'ordonnance temporelle de la réalité première manitobaine est modifiée par le processus de remémoration.¹² Les événements de "La maison gardée" et "De la truite dans l'eau glacée" (1929) précèdent chronologiquement les expériences de Gabrielle Roy à l'Institut Provencher (1930-1937)¹⁰, racontées dans "Vincento", "L'alouette", "L'enfant de Noël" et "Demetriooff". Cela signifie que la chronologie des segments temporels de l'histoire n'est pas conforme à l'ordre des événements racontés. La continuité de la perspective rétrospective de la narration demeure ainsi ininterrompue.

Les six récits du recueil se déroulent sur deux modes temporels. Les deux derniers récits: "La maison

gardée" et "De la truite dans l'eau glacée", qui décrivent les premiers pas d'une "petite institutrice", "d'ardeur neuve de débutante" (...) dans ce village de la plaine"¹², dans cette première année de la Grande Dépression"¹³, se situent au même moment¹⁴; ils occupent toutefois la dernière place dans l'ordre chronologique.

Comme Gabrielle Roy, cette "petite institutrice sans expérience, fraîchement sortie de l'École normale"¹⁵, dont il est question expressément dans "Gagner ma vie" de Rue Deschambault, passe sa première année dans une de ces "écoles de campagne"¹⁶, où elle fait la classe à "quarante élèves répartis en huit divisions"¹⁷, avant de se retrouver "dans une école de garçons en ville"¹⁸. Comme l'indique une référence chronologique dans "De la truite dans l'eau glacée", elle a dix-huit ans¹⁹.

À la fin de l'année scolaire (1929-30) "la petite maîtresse d'école" a "la chance d'aller vers un bon poste, en ville, parmi des gens civilisés"²⁰. Dans "Demetrioïff", récit qui débute in medias res, elle est encore "jeune institutrice à (s)es premières années"²¹. Elle se retrouve dans ce qu'elle appelle: "ma propre ville", "notre ville"²², c'est-à-dire à Saint Boniface.

On retrouve le même espace temporel dans "L'alouette". Les nombreuses notations analeptiques de

cette courte nouvelle: "Vos élèves chantent mille fois mieux que ceux des années passées"²³, "Maman, voici près de trois mois, s'était fracturé une hanche"²⁴, ou "L'année précédente j'avais accompagné, un soir (...)", aussi bien que la (notation) détermination spatiale "un hospice de notre ville"²⁵) indiquent que l'institutrice a déjà passé quelques années, à son école en ville.

En ce qui a trait à "L'enfant de Noël", à "Vincent", à "L'alouette" ou à "Demetriooff", il est impossible de dater exactement les expériences que ces récits décrivent. L'imprécision générale des notations temporelles ("tôt ce matin-là"²⁶, "cette année-là"²⁷, "à l'approche de Noël"²⁸, "cette année-là (...) une de ces journées détestables"²⁹, "à l'heure de la récréation"³⁰, "cette même année"³¹, "vers la fin du mois de mai"³², "En ce temps de l'année"³³, "ce jour-là"³⁴) ne déterminent que vaguement la temporalité de ces "premiers récits". Tout ce que le lecteur connaît, c'est que la "petite maîtresse d'école" d'"un de ces villages moitié vivants de la plaine"³⁵ a "déjà quelque expérience des mères, des enfants," et qu'elle enseigne "dans une école de garçons en ville"³⁶.

Cette technique de l'écrivain dans la macro-structure temporelle du recueil est également caractéristique du temps de la narration. On remarque dans Ces

enfants de ma vie un bon nombre de discordances anachroniques entre l'ordre de l'histoire (Erzählte Zeit) et le pseudo-temps (Erzählzeit) du récit.

En considérant l'histoire de "Vincenzo" comme point de départ narratif, on voit que la perspective de la narratrice-personnage se définit comme rétrospective: une rétrospection que l'on pourrait qualifier de réflexion subjective: "En repassant, comme il m'arrive souvent, ces temps-ci, par mes années de jeune institutrice, dans une école de garçons en ville, je revis, toujours aussi chargé d'émotion le matin de la rentrée."³⁷ Ce retour du récit sur lui-même conjoint les valeurs d'une mise en abyme et d'un pacte référentiel. Il situe le récit après le moment de son histoire. Combien de temps après ce "matin de la rentrée"? Il est impossible de le préciser avec certitude. Par la création de cette distance temporelle, Gabrielle Roy établit un rapport de distinction entre l'histoire et son récit. Elle rappelle l'antériorité de cette histoire ("Vincenzo") par rapport à son écriture. Par le choix de cette perspective rétrospective, elle nous montre que le personnage écrivain qui nous raconte son passé n'est le même être qu'à distance.

De plus, en distanciant temporellement le monde raconté, la romancière se place en face de son passé et en

face de son interlocuteur, le lecteur³⁸. Par la démarcation des frontières de son univers fictif, elle éloigne le lecteur de l'instance présente de l'écriture ("En repassant, comme il m'arrive souvent, ces temps-ci (...) je revis, toujours aussi chargé d'émotion, le matin de la rentrée")³⁹ pour l'introduire dans le monde fictif du raconté "J'avais la classe des tout-petits. C'était leur premier pas dans un monde inconnu"⁴⁰.

Pour clore la frontière du monde raconté, elle se réintroduit dans l'instance de l'écriture par la métalepse extérieure au présent: "Pourtant ... ensuite ... passée cette journée de violence ... je ne me rappelle plus grand-chose de mon petit Vincenzo..."⁴¹

Dans "L'enfant de Noël" et "L'alouette", Gabrielle Roy économise le temps. Pour condenser la temporalité de l'histoire racontée, elle recourt à l'usage des rappels et des comparaisons: "Il portait depuis le commencement de l'année le même costume..."⁴², "Et cette fois-ci encore je racontai:", "Une année, la distribution faite, j'avais eu à réveiller un de mes petits (...)"⁴³, "Vos élèves chantent mille fois mieux que ceux des années passées!"⁴⁴, (...) je n'avais jusque-là brillé comme maîtresse de chant!"⁴⁵, "Je l'avais aperçue une fois (...)"⁴⁶, "L'année précédente, j'avais accompagné (...)"⁴⁷, etc. Par ces analepses

internes répétitives, le récit revient ouvertement sur ses propres traces. Ces "rétroceptions" ou Rückgriffe sont des allusions du récit à son propre passé.⁴⁸ La romancière résume en quelques mots les détails d'un événement, ou en quelques phrases les événements de plusieurs journées, mois ou années.

Une autre technique distanciatrice utilisée par Gabrielle Roy est la création d'une deuxième narratrice médiatrice.

Pour distancer et pour dramatiser la visite du père Demetriooff, la romancière supprime le "je" de l'auteur-narrateur en faveur d'un "nous" englobant. Elle abandonne la première personne du singulier "je" pour se cacher et se fondre dans la solidarité collective d'un narrataire médiateur, d'un "nous" inclusif, intersubjectif. Afin de faire vivre l'énonciation originale, la narratrice initiale "A" cède la parole à une deuxième narratrice "B", Anna. La seconde énonciation de la narratrice principale à travers la reproduction et l'intégration des paroles directes d'Anna, n'a de sens que par rapport à ce que "Anna mit le temps à (...) remettre ensemble, bricbe par bricbe"⁴⁹. Son discours direct, qui présente l'événement en image, est menacé d'être absorbé dans le discours indirect de la narratrice principale par l'emploi des termes introducteurs: "elle nous

raconta ce qui s'était passé",⁴⁰, "Anna nous dit:", "nous expliqua Anna"⁵¹, etc..

Par la création du récit rétrospectif du sujet intermédiaire, Anna, Gabrielle Roy dédouble l'instance narrative. Elle dépasse la subjectivité de la narratrice initiale et feint de céder littéralement la parole à Anna, par l'emploi du discours indirect. L'emploi de ce procédé lui permet de confondre deux voix en une; de créer un troisième type d'énonciation où le discours est rapporté en terme d'événements et distancié sur le plan subjectif et temporel.

On rencontre une situation narrative similaire au début du récit "De la truite dans l'eau glacée". Plus précisément, dans la phrase: "On me raconta qu'il avait tenu en échec, à la pointe de son canif, la "maîtresse d'avant" qui entendait le punir à coups de règle"⁵². Ici, la narratrice n'a pas l'intention d'explorer en détail ou de dramatiser cet incident passé au moyen d'une deuxième narratrice, la maîtresse en question. Elle se contente de nous expliquer comment elle est entrée en possession des événements qu'elle n'avait ni vus ni expérimentés par un: "On me raconta (...)", "On prétendait..." On prétendait ..."53. Au lieu d'explorer en détail cet événement violent d'autrefois par le truchement d'une deuxième narratrice-

témoin, Gabrielle Roy préfère l'inclure dans le récit principal par l'intermédiaire d'un "on" impersonnel. Afin de combler après coup une lacune temporelle, elle insère le passé de Médéric dans le récit principal par l'emploi des analepses rétrospectives. Cette réparation tardive, selon une logique indépendante de l'écoulement du temps, risque d'entraîner dans le récit une interférence narrative. Sous la plume de Gabrielle Roy, cette courte excursion dans le passé du personnage n'interfère pas avec le récit premier, même si elle lui est antérieure, car son champ temporel est compris dans le champ narratif du récit principal. Cette digression rétrospective n'a d'importance qu'à mesure qu'elle introduit un nouveau personnage, qu'à mesure qu'elle apporte au lecteur une information supplémentaire, pour éclairer un événement antécédent de la vie de ce jeune cavalier, grand amateur de nature sauvage et de liberté.

Cette analepse interne, aussi bien que la prolepse d'anticipation: "Car ce sera une autre histoire quand vous arrivera Médéric"⁵⁴, dans laquelle elle est encadrée, confirme cette vérité fondamentale, à savoir que le récit de Gabrielle Roy repose sur l'opposition du temps de la narratrice et du temps des personnages - sur l'écart temporel entre le temps de la narration et le temps de l'événement narré. L'art de Gabrielle Roy est de jouer sur cette opposition, tantôt en distanciant ces deux temps, tantôt en

les rapprochant jusqu'à les confondre. Ce récit analeptique, introduit dans la narration par une rétrospection neutre sous forme de "on", s'interrompt sur une ellipse: "On prétendait ... On prétendait ..."55 Ainsi, ce retour au passé est subordonné au récit premier. Sa fonction étant plutôt prédictive qu'explicative, cette rétroception sert de point de départ pour l'anticipation neutre: "Il n'y eut personne pour ne pas me prédire que ce serait entre nous la guerre ... une guerre à finir"56. En évoquant d'avance un événement ultérieur, cette anticipation crée un effet de suspense.

La plupart de ces retours en arrière sont introduits dans le récit par des indices temporels du genre: "depuis", "voici", "déjà", "encore", "dès", "une fois", "l'année précédente", etc. Leurs temps dominants sont l'imparfait et le plus-que-parfait. Gabrielle Roy se sert de l'imparfait dit narratif ("Depuis plus de deux heures, nous montions en silence..."57), ou descriptif ("J'étais encore trop jeune (...)")58) pour relater des états ou des faits passés dans leurs succession au long de la durée. Lorsque le contexte est au passé, elle recourt au plus-que-parfait à cause de sa valeur d'antériorité: "Dès la première semaine, j'avais pris l'habitude de guetter leur venue (...) "59.

Habituellement, ces anachronies internes rejoignent le récit premier. Elles s'intègrent au récit pour former un tout et entretiennent avec le reste du texte une relation déterminative ou explicative. Ces "rétroceptions" donnent au récit une "épaisseur", une dimension de profondeur.

Une autre figure anachronologique utilisée par Gabrielle Roy est la prolepse. La romancière utilise moins fréquemment cette figure, que Todorov appelle "une intrigue de prédestination"⁶⁰, que l'analepse. Ces quelques sommaires d'anticipation jouent un rôle d'annonce dans le récit: "Et l'avenir s'en vint se jeter sur moi pour me peindre mes années à venir toutes pareilles à aujourd'hui. Je me voyais dans vingt ans, dans trente ans (...)"⁶¹, ou encore: "Si jeune, je me voyais enfermée pour la vie dans ma tâche d'institutrice"⁶². Ces deux exemples s'inscrivent parfaitement dans l'optique rétrospective de la narration.

Par contre, la scène imaginaire du rêve dans la berline interrompt le déroulement du récit premier. Elle introduit dans le récit de "De la truite dans l'eau glacée" une autre durée, un autre temps, une perspective à la fois prospective et rétrospective: "Je voyagerais, je voyagerais beaucoup, (...) Je visiterais des pays, (...) Je me voyais atteindre un avenir élevé d'où je me retournais avec une

certaine commisération vers la gauche petite institutrice de campagne que j'avais été."⁶³ On remarque dans cette anticipation prédictive deux mouvements contradictoires. D'une part, Gabrielle Roy ressent le besoin de se détacher de son oeuvre par la création d'un personnage-narratrice "incité" qui se parle: "Je voyagerais, je voyagerais beaucoup, (...)"^C. D'autre part, elle éprouve le besoin d'absorber le récit, de le faire correspondre à ses propres préoccupations. Sous prétexte d'amplifier l'anticipation du personnage, l'auteur s'approprie la voix de "la gauche petite institutrice" pour la regarder avec "une certaine commisération".

Curieuse symbiose que cette association, qui attire le personnage vers son créateur et où l'auteur se retrouve plus qu'il ne se projette. Souvent la transition de la pensée du personnage à celle de l'auteur est si imperceptible que le lecteur a parfois peine à s'en apercevoir. Dans l'exemple: "Encore aujourd'hui m'émeut ce sentiment que l'on confie à quelqu'un qu'on ne connaît même pas (...) ce qu'il y a sur la terre de plus neuf, de plus délicat, de plus facile aussi à briser"⁶⁴, cette substitution de voix s'effectue par l'emploi du sujet synthétisant impersonnel, "on". Dans de nombreux passages, Gabrielle Roy interrompt le déroulement de l'action pour communiquer au lecteur une réflexion générale, soit sur la fragilité de l'enfance et

de la vie sur les difficultés de l'existence, l'isolement qui sépare les uns des autres, soit sur le caractère foncièrement tragique de cet isolement.

Dans ses contemplations existentielles, Gabrielle Roy a tendance à recourir à des formules semi-interrogatives: "Où donc la vieillesse est-elle le plus atroce? Quand on y est comme ces gens de l'hospice? Ou vue de lointain, depuis la tendre jeunesse qui voudrait mourir à ce spectacle?"⁶⁵, ou encore: "D'où vient que l'on a tant de peine à voir transparaître l'homme dans un visage d'enfant alors que c'est la plus belle chose du monde que de voir revenir l'enfant chez l'homme?"⁶⁶. On est ici dans le EGO-HIC-NUNC, dans l'instance de l'acte narratif même où l'auteur se raconte. Dans ces discours sur l'existence le temps linéaire coïncide avec le temps de la communication. L'auteur assume pleinement son propre discours. Il devient sujet parlant, partageant avec le lecteur les sentiments qu'il éprouve. Dans ces séquences de réflexion, comme dans le cas du dédoublement d'optique par l'utilisation de la forme plurielle de la première personne "nous", le lecteur ressent que la narratrice, dont la personne s'est momentanément effacée du récit, n'est pas partie loin, car la narration n'est pas vraiment sortie de l'ordre du discours à la première personne.⁶⁷

On assiste à une disparition similaire de la narratrice dans la salle de spectacle de l'hospice. Gabrielle Roy, cette collectionneuse d'images du passé, se dérobe dans sa cachette de souffleuse où elle peut "voir la salle aussi bien que la scène", où se joue "le spectacle de la vie qui dit son dernier mot"⁶⁸. Les événements de cette petite tragédie humaine passionnent tellement la romancière qu'elle abandonne tout recul temporel et se met à parler directement au lecteur au "présent historique": "De toutes les prisons que l'être humain se forge pour lui-même ou qu'il a à subir, aucune, encore aujourd'hui, ne me paraît aussi intolérable que celle où l'enferme la vieillesse".⁶⁹ Ce passage relève de l'instant présent de la narration. Gabrielle Roy laisse tomber son masque pour laisser paraître la présence occultée de l'auteur.

Apparentés aux passages analeptiques, ces discours généralisants tendent vers le récit intemporel et universel. Appartenant à une couche narrative plus vaste, celle du discours, ils créent des discordances narratives dans le récit. Par exemple: (...) "car je ne savais trop qui était à plaindre, ou lui ou moi, ou tout être qui, en atteignant l'âge adulte, perd une part vive de son âme avec sa spontanéité en partie détruite. De toute façon (...)"⁷⁰.

Par l'emploi de ces fragments de condensation omnitemporelle, Gabrielle Roy conjoint deux aspects concu-

rents de son récit: l'aspect singulatif, démarqué dans le récit par le pronom autoréférentiel "je" et le passé simple (le temps par excellence du récit littéraire) et l'aspect itératif, indiqué dans le texte par l'imparfait narratif du verbe "je ne savais trop", par la notation englobante "tout être", par l'aspect omnitemporel du participe présent "atteignant" et par le présent du verbe "perd".

La nouvelliste utilise dans Ces enfants de ma vie deux types de récits de base: le récit singulatif où la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré et le récit itératif, "où une seule émission narrative assume plusieurs occurrences du même événement"⁷¹. Le récit itératif, quoique moins répandu dans le recueil que le récit singulatif, revient, avec fréquence. Les marques les plus fréquentes de la répétition entre le récit et la diégèse sont l'imparfait de l'indicatif et les adverbes et les compléments de temps. La micro-structure temporelle des récits fréquentatifs du recueil est construite sur l'indétermination itérative des adverbes: "souvent"⁷², "encore une fois"⁷³, "dix fois par jour"⁷⁴, etc.

Penser ou raconter deux moments à la fois c'est les confondre dans le récit itératif. Connaissant bien le caractère répétitif et routinier de la vie d'institutrice,

Gabrielle Roy dramatise cet aspect habituel de son existence par un mode itératif. Dans l'exemple: Je faisais à mon tour l'expérience d'une de ces journées détestables la maîtresse ne semblant être à l'école que pour sévir, les enfants pour plier, (...) ⁷⁵, la romancière considère dans leur ensemble plusieurs "journées détestables". La synthèse de plusieurs expériences répétées s'effectue par le sens imperfectif de l'imparfait narratif ("je faisais"), par l'indétermination temporelle ("une de ces journées") et par la valeur omnitemporelle et durative du participe présent ("semblant"). Elle est également démarquée par le caractère neutre des infinitifs: "sévir, plier" qui, possédant une valeur hors-subjective et hors-temporelle, se rapprochent plus de la désignation nominale que de l'actualisation verbale.

Dans la première partie de "La maison gardée", ce "court film du matin" ⁷⁶ qui "se déroule sur l'écran de l'horizon" ⁷⁷, Gabrielle raconte ce qui se passait habituellement à l'arrivée des élèves. Pour traduire cette fréquence indéterminée de son histoire, elle recourt à la condensation temporelle: "Dès la première semaine j'avais pris l'habitude de guetter leur venue de mon pupitre (...) j'arrivais tôt pour préparer à l'avance mes leçons; il le fallait (...) Souvent j'étais prête longtemps avant l'heure, (...) Alors je m'asseyais et la hâte me prenait de





voir arriver mes élèves. (...) Chaque fois j'en étais émue."⁷⁸ La fonction de ce segment itératif à l'imparfait est assez proche de celle de la description avec laquelle il entretient d'ailleurs des rapports très étroits. Comme la description, ce récit itératif est en état de subordination fonctionnelle par rapport au récit singulatif qui raconte "l'histoire" d'André Pasquier.

Dans le cas de l'attente du retour de Médéric dans "De la truite dans l'eau glacée", Gabrielle Roy détermine la fréquence de l'événement narré par une précision hyperbolique: "Dix fois par jour je portais malgré moi les yeux sur le banc vide. Et autant de fois vers la plaine enneigée (...)"⁷⁹. Cette spécification de l'itération interne ("dix fois"), permet à une seule émission narrative d'assumer plusieurs occurrences d'un même événement. Par l'emploi de cette syllepse itérative, la romancière condense par analogie deux événements à occurrences multiples en un seul récit. Elle raconte une seule fois ce qui s'est passé "n" fois (LR/nH). Elle ne présente pas les événements dans leur suite chronologique mais plutôt selon l'ordre condensé de ses souvenirs. Cette anisochronie du récit itératif crée dans le récit des variations de temps "romanesque".

Dans la troisième partie de "La maison gardée", où l'institutrice attend impatiemment le retour d'André ("(...)")

je n'avais pas été un jour sans me dire:"⁸⁰), Gabrielle Roy explicite le caractère itératif du récit par une ellipse explicite démarquant des laps de temps assimilés: "Des semaines, puis enfin des mois, passèrent, (...)"⁸¹. Le récit itératif débute à son tour sur une prolepse d'anticipation elliptique en forme de discours rapporté: "Ce n'est pas possible, il va revenir ..."82 La romancière contrebalance cette triple accélération par un retour au mode itératif ("Sans guetter chaque matin la petite montée solitaire, (...)"⁸³), par l'analepse interne: (...) telle que je l'avais vue la dernière fois"⁸⁴ et par le sommaire descriptif elliptique: "la frêle silhouette aux minces épaules remassées..."⁸⁵.

On distingue dans la présentation spatio-temporelle de l'histoire de Ces enfants de ma vie quatre mouvements:

Mode de présentation de l'histoire	Temps du récit	Type de rapport	Temps de l'histoire	Tempo. narratif
a Ellipse explicite	T.R.=0		T.H.	presto
b Scène (discours rapporté)	T.R.		T.H.	modo-
c Sommaire elliptique analepse rétrospective	T.R.		T.H.	accele-rando
d Pause descriptive	T.R.		T.H.	largo

a) le presto précipité des segments nuls des ellipses, démarquant une lacune chronologique dans la narration de l'histoire racontée;

b) le moderato de la scène dialoguée ou rapportée où il y a une quasi égalité entre le temps du récit et celui de l'histoire;

c) l'accelerando du récit sommaire à mouvement variable qui couvre le champ entre la scène et l'ellipse et forme "le tissu conjonctif par excellence" du récit romanesque⁸⁶; et

d) le largo de la pause descriptive ou l'andante des spectacles contemplatifs qui constituent la toile de fond de l'histoire.

À mesure que l'on avance dans le recueil, on remarque dans la structure anachronologique de Ces enfants de ma vie une expansion progressive de la durée de l'histoire racontée:

"Vincenzo":

- une journée scolaire, celle de la rentrée; 11 pages;

"L'enfant de Noël":

- depuis le commencement de l'année scolaire jusqu'à Noël; 20 pages;

"L'alouette":

- dès le retour à l'école (septembre) jusqu'au début de mai; 20 pages;

"Demetrioïff":

- de l'automne - jusqu'à vers la fin du moi de mai;
29 pages;

"La maison gardée":

- dès la première semaine de l'année scolaire (1929)
jusqu'à un samedi matin au mois de février (1930);
37 pages;

"De la truite dans l'eau glacée":

- dès les premiers jours de l'institutrice (début
septembre 1929) - jusqu'à la fin de l'année scolaire
(printemps 1930);
83 pages.

Corollairement à cet élargissement temporel, on observe dans le recueil un ralentissement progressif de la vitesse du récit. Ce changement de rythme est contrebalancé par de nombreuses ellipses qui laissent de côté des pans plus ou moins larges de la durée de l'histoire.

Pour faire progresser le temps du récit, Gabrielle Roy omet toute une série d'événements dans le déroulement de l'histoire. Elle démarque la durée des laps de temps escamotés par les ellipses explicites: "Moins de deux semaines après cette promenade (...)"⁸⁷, "Des semaines puis des mois passèrent (...)"⁸⁸, "La première quinzaine de septembre était passée"⁸⁹, "Passées ces dernières fortes

tempêtes de mars (...)"⁹⁰, "Ce ne fut pas long, déjà, nous arrivions à la fin de l'année scolaire"⁹¹.

Dans le cas de l'ellipse implicite "Combien de temps sommes-nous restés là, presque immobiles, (...)"⁹², la romancière ne détermine pas la durée du temps escamoté. Dans l'ellipse implicite de "L'alouette", elle ne fait que suggérer le temps survolé entre la lettre demandant l'autorisation de Paraskovia Galaïda et la scène dans la "petite salle de spectacle"⁹³ à l'hospice. Le lecteur ne peut qu'inférer la durée indéterminée du temps qui vient de s'écouler. Dans les analepses du récit de la "maîtresse d'avant" de Médéric ("On prétendait... On prétendait..."⁹⁴), aussi bien que dans l'analepse du récit itératif de l'attente d'André ("(...) telle que je l'avais vue la dernière fois, la frêle silhouette aux minces épaules ramassées..."⁹⁵), les points de suspension semblent indiquer une continuité justifiable au plan logique. "Semblent" seulement, car ces analepses "s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier".⁹⁶ Ces ellipses temporelles deviennent bien souvent des ellipses stylistiques. L'indétermination est la loi caractéristique de la durée de Ces enfants de ma vie. La romancière ne délimite que rarement avec précision la durée temporelle des événements. C'est le cas de l'arrêt de dix minutes à la petite montée solitaire (pour prendre "le temps d'écouter l'alouette de près" et

pour "mieux admirer le paysage": "En dix minutes ils m'en apprirent autant que je leur en avais enseigné pendant des jours",⁹⁷) et de l'arrêt du train du CNR (emportant la "petite maîtresse d'école" "vers un bon poste, en ville": "Nous ne fûmes là-bas que trois ou quatre minutes, (...) "⁹⁸).

Le discours de Ces enfants de ma vie se caractérise par une tension constante entre la liberté des personnages et la contrainte du discours de l'auteur entre deux grands modes narratifs: diégésis/mimésis; showing/telling.

Dans "L'alouette", la scène semble l'emporter nettement sur le discours général de l'auteur. Tout se passe comme dans "une petite pièce de théâtre"¹⁰⁰. Le lecteur comme le directeur de l'école qui écoute le chant des enfants de mémoire, ou comme les vieillards que cet "enfant merveilleux" a "rendus trop heureux"¹⁰¹, ne peut que suivre ce "petit rossignol" de "joli spectacle en spectacle"¹⁰². Lui aussi, il tente de voir ce qui a déchaîné chez lui ce "terrible bonheur"¹⁰³, de saisir ce qui a exercé sur lui cette "action bienfaisante, (...) aidant à vivre..."¹⁰⁴

Pourtant cette isochronie illusoire de la présentation scénique n'est qu'apparente et partielle. Le lecteur

attentif perçoit que toute action, telle l'énumération rapide des spectacles au passé simple de cet "enfant merveilleux"¹⁰⁵: "Il chanta le cerisier en fleur", "Il chanta l'aventure de Petriouchka", "Il chanta un chant ... du Dnieper ..."¹⁰⁶, a été filtrée d'avance par l'optique de l'auteur. Cette déformation chronologique non seulement accélère la vitesse du récit, elle nous rend également sensible à la fabrication du temps romanesque.

Dans "Demetriooff", la scène, ce lieu de concentration dramatique, est renforcée par des sommaires. La romancière afin de dramatiser la visite du père Demetriooff recourt à la forme mimétique du discours dialogué:

"Did you write, did you not write: Ivan is trouble? (...)
- A little, just a little trouble.
- So! (...)
- Come here, you ... trouble!"¹⁰⁷

Par l'extratemporalisation du discours mimétique dialogué, la subjectivité de la narratrice et la temporalité du récit sont simultanément supprimées. La reproduction directe du discours du personnage crée l'impression de coïncidence ou d'égalité entre la durée "réelle" des événements du récit et celle que la narratrice leur consacre. Le lecteur, loin de saisir les événements comme déjà passés dans un temps antérieur, reçoit l'illusion de les voir s'accomplir dans leur déroulement "présent". Cette illusion

d'immédiateté et de rapidité est renforcée dans la reconstitution sommaire d'Anna, deuxième narratrice, qui n'arrive que difficilement à remettre ensemble les événements "bribe par bribe, tant la scène s'était déroulée comme sous l'effet de la folie"¹⁰⁸. L'énumération rapide des événements de cette scène de violence; par la brièveté des phrases juxtaposées, aussi bien que l'absence complète de caractérisation, indique une volonté de la part de cette deuxième narratrice d'en finir le plus vite possible avec la remémoration de cet événement violent..

La romancière accorde la même attention aux gestes et aux commandements répétés par la mère d'André, dans "La maison gardée": "Vite, Emile débarrasse une chaise pour la demoiselle ... Non, mets plutôt les vêtements sur le coffre ... Ah! qu'il y a de la poussière sur la table! Donne un coup de chiffon, mon petit Emile"¹⁰⁹, ou encore: "Allons vite, rends-toi utile garnement. Monte sur une chaise. Ouvre un peu la clef du tuyau, mais n'oublie pas, dès que pétillera le bois, de remonter la fermer. Et pendant que tu es sur la chaise, ramasse un peu le linge qui doit être à peu près sec. Plie-le proprement."¹¹⁰ Dans ces séquences "dramatiques", la succession temporelle de la narration semble coïncider avec la temporalité de l'histoire racontée; la rapidité de l'action avec celle de sa représentation. En même temps, on ne peut pas parler d'isochronie car la

représentation "romanesque" ne restitue pas la fréquence et la vitesse avec lesquelles ces commandements ont été prononcées et exécutées.

Ces représentations scéniques se détachent sur le sommaire, fond de l'histoire, qui ne tient pas compte de la durée "réelle" des événements. Dans ces représentations contractées le temps du récit est plus court que celui de l'histoire (T.R. T.H.). Une des fonctions les plus importantes du récit sommaire, c'est de relater rapidement une période du passé. Dans l'analepse externe de "L'enfant de Noël" ("Une année, la distribution faite, j'avais eu à réveiller un de mes petits qui s'était endormi pour de bon, la tête sur son pupitre"¹¹¹), la romancière fait soudain marche arrière pour résumer en quelques lignes un événement d'autrefois. Comme dans le cas de l'analepse externe de "L'alouette" ("L'année précédente, j'avais accompagné, un soir"...), elle change d'optique et de vitesse dans le récit, recourant à un temps antérieur au passé, au plus-que-parfait.

Pour graver dans la mémoire du lecteur une "dernière image" d'encadrement de Médéric et de sa monture, la romancière suspend le déroulement temporel du récit par l'assimilation de la pause descriptive au sommaire: "L'enfant vêtu exactement comme au premier jour où je

l'avais vu, le cheval blanc à la noire crinière ondulante, le vaste pays vide tout autour, voici ce que se composait pour s'imprimer en mon esprit, presque identique à celle de l'arrivée à l'école, la dernière image que j'aurais de Médéric".¹¹²

La synthèse de ces deux modes de présentation, car les descriptions intégrées dans la narration sont imperceptiblement modifiées par un point de vue plus actif, témoigne d'une fusion de deux attitudes antithétiques devant le monde: celle d'une perspective temporelle et active et celle d'une vision plus contemplative et spatiale. C'est dans le maniement adroit de ces deux perspectives que réside la réussite de Ces enfants de ma vie. Les pauses descriptives, qui s'attardent sur les différents aspects de l'histoire, (les descriptions de "la petite russie"¹¹³, de "la maison (...) bien gardée"¹¹⁴, de la naissance du printemps¹¹⁵, ou de "ces enfants" que la romancière avait "tenus près de (s)on âme comme s'ils eussent été les (s)iens"¹¹⁶) ne visent pas simplement à représenter ces objets et ces êtres dans leur existence spatiale. Situées au carrefour du drame et de la narration, elles réunissent deux fonctions diégétiques: celle d'une fonction descriptive spectaculaire et celle d'une fonction narrative. En effet, la différence qui sépare la narration et la description, cette ancilla narrationis, n'est ici qu'une différence d'optique et de contenu.

Les récits de Ces enfants de ma vie se caractérisent par une construction essentiellement mimétique. Tout y est orienté vers un foyer central: le pôle dramatique du recueil, la scène. Les moments lents et faibles des parenthèses descriptives, le rythme plus rapide des sommaires elliptiques et les digressions rétrospectives des analepses intérieurs sont tous regroupés ici dans la prédominance constante d'un faisceau d'événements dramatiques. Ces scènes, qui par leur fréquence acquièrent dans cette oeuvre une valeur paradigmatique, placent le lecteur devant un spectacle imprévisible.

Cependant, malgré ce recours au mode mimétique, on ne peut pas considérer ce recueil de merveilleuses histoires d'amour comme un document fiable et historique sur la vie de son auteur. La romancière modifie les données événementielles de ses années d'institutrice par la qualité de son âme, afin de les reconstituer en image. Elle les détache de leur historicité linéaire afin de les faire entrer dans l'espace littéraire de son oeuvre.¹¹⁷

Le passé recapturé dans cette oeuvre à narratrice homodiégétique de type auctorial est beaucoup moins une réalité concrète de l'expérience manitobaine de Gabrielle Roy qu'une réalité imaginaire, recréée par les puissances du souvenir, du rêve et de l'imagination. La réalité extérieure de Ces enfant de ma vie¹¹⁸ n'est véritablement que

prétexte; prétexte pour exprimer une réalité intérieure beaucoup plus profonde, la nature intime de l'âme de sa créatrice.

Si l'auteur représente une vérité passée, ce n'est pas la vérité comparable à celle d'un objet intellectuel mais une réalité qui lui est intérieure. C'est une vérité intrinsèque, donnée par surcroît, qui ne peut pas se vérifier dans le monde objectif, une vérité d'âme qui ne s'attache à ce qu'elle représente que par la façon dont elle la représente. Elle se manifeste dans la hiérophanie de l'oeuvre, dans l'unité de la Weltanschauung de Gabrielle Roy, dans une vision d'amour et de sympathie qui est une façon d'être au monde. Comme le souligne bien Jean-Louis Major, l'écrivain chez Gabrielle Roy "n'a rien du sociologue et encore moins du journaliste cueillant ou suscitant le pittoresque, et les manchettes"¹¹⁹. Son écriture qui décèle une existence à la fois unique et universelle, est "une attention, une découverte et une écoute: une sagesse du coeur s'y accomplit dans la rencontre des êtres"¹²⁰. Se fixant comme projet le retour à l'innocence édénique de l'enfance de l'illo tempore, Gabrielle Roy vise la réconciliation du passé avec le présent, la recréation d'un monde heureux, parfaitement harmonisé. Pour effectuer cette synthèse à l'intérieur du récit, la nouvelliste adopte la solution la plus simple: l'emploi de la première personne.

En se contextualisant, elle assume pleinement la responsabilité du récit. Elle est à la fois sujet de l'énonciation (narratrice) et sujet de l'énoncé (personnage). Cela signifie qu'il y a un rapport d'identité entre le sujet de l'énonciation, "je", Gabrielle Roy, narratrice et l'objet de son énonciation, Gabrielle Roy, institutrice. Par la création d'une conteuse-narratrice non-médiatisée, contextualisée, la nouvelliste joint synthétiquement la voix de la narratrice à la voix de l'auteur. Cette oeuvre homointradiégétique marque une rupture définitive de Gabrielle avec son attitude détachée vis-à-vis du monde et de son passé manitobain. Elle signale la tentative ambitieuse de la romancière d'atteindre à une certaine limite de l'écriture, à une écriture subjectivée, sans masque, à une solution non seulement ontologique mais ontographique, à la solidarité de l'auto-découverte, du "connais-toi toi-même" et de l'auto-écriture, du "écris-toi toi-même".121

1. En 1942 et 1943, Gabrielle Roy publie dans les volumes 38 et 39 du Bulletin des agriculteurs une série d'articles sur l'Ouest canadien. Entre autres: "Peuples du Canada", turbulents chercheurs de paix", "Femmes de dur labeur", "L'avenue Palestine", "De Prague à Good Soil", et "Ukraine". Ces reportages ont été repris dans la première partie de Fragiles lumières de la terre sous le titre "Peuples du Canada".
2. Cet article parut dans la Revue populaire, Montréal, septembre 1940, p. 68.
3. "Ma vache" dans Terre et foyer, Québec, juil.-août 1963, p. 9, 10, 25, fut repris sous forme de conte pour enfants, Ma vache Bossie, Montréal, Leméac, 1976.
4. "Ma cousine économe" dans Le Magazine Maclean, vol. 3, no 8, août 1963, p. 26, 41-46, n'est véritablement que la traduction de "Sister Finance" dans Maclean's Magazine, vol. 2, no 7, juillet 1962, p. 35, 38-44.
5. Ces enfants de ma vie, Montréal, Stanké, 1977, p. 59.
6. Un jardin au bout du monde, Montréal, Beauchemin, 1975, p. 74.
7. Jean-Charles Falardeau, Notre société et son roman, Montréal, HMH 1972, p. 96, nous affirme que le "personnage de l'écrivain (...) revient dans les romans avec une persistance égale à l'uniformité des traits sous lesquels il se présente". L'écrivain c'est Julien Pollender de Fontile, c'est Denis Boucher de Au pied de la pente douce, c'est Fabrice Navarin de Mon fils pourtant heureux, c'est Gérard Forestier de Prix David, c'est Christine de Rue Deschambault et de La Route d'Altamont. Dans un ouvrage postérieur intitulé Imaginaire social et littérature, Montréal, HMH, 1974, p. 47 et 53, Jean-Charles Falardeau reconnaît la "variante contemporaine de l'une des constantes de notre roman: Le cas du héros écrivain." Il y souligne également que dans le roman québécois, "avec une fréquence plus que normale, le héros a été écrivain."

Voir aussi le livre de André Belleau, Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois, Montréal, P.U.Q. 1980, 155 pages.

8. Réjean Robidoux, (Relations, n° 439, juillet-août 1978, p. 220). Gabrielle Roy: la merveille du retour à la source", en soulignant la parenté de Ces enfants de ma vie avec Rue Deschambault et La Route d'Altamont, signale l'absence du nom médiateur entre le "je" de l'héroïne et le "je" de la fiction.

9. Ces enfants de ma vie, p. 207
10. Marie-Anna A. Roy éclaire cette période de la vie de l'institutrice dans "Gabrielle et son ambition (Le miroir du passé, Montréal, Québec/Amérique, 1979, p. 118) et écrit: "Elle s'adonnait aussi à la composition de petits contes pour enfants et à la déclamation de vers. Membre du Cercle Molière, elle figura avec succès dans plusieurs pièces que la troupe des acteurs joua à Winnipeg. Ils jouèrent aussi à Ottawa une Comédie de Tristan Bernard et reportèrent le premier prix. Gabrielle obtint une mention honorable". Le Cercle Molière de Saint-Boniface participait au "Dominion Drama Festival", à Ottawa, en 1934, avec le deuxième acte de Blanchette d'Eugène Brieux." (Gabrielle Roy, "Le Cercle Molière... porte ouverte; Souvenirs du Cercle molière, 1936-1938 (Chapeau Bas, Les Cahiers d'histoire de la Société historique de Saint Boniface, 2, Saint Boniface, Les Éditions du Blé, 1980, p. 122).
11. Les théoriciens allemands: Günther Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit", repris dans Morphologische Poetik, Tübingen, 1968, entre autres, désignent cette dualité temporelle par l'opposition entre "erzählte Zeit (le temps raconté) ou le temps de l'histoire et "Erzählzeit" (le temps de la narration) ou le temps du récit.
12. Ces enfants de ma vie, p. 131.
13. Ibid., p. 93. Cette première année de la Grande Dépression" est 1929 (et non 1928, comme Gabrielle Roy l'écrit dans "Mon héritage de Manitoba", dans Mosaïc, 1970, repris dans Fragiles lumières de la terre, p. 153.)
14. Dans le récit "De la truite dans l'eau glacée" on retrouve des renvois explicites aux visites de la maîtresse chez les parents de ces élèves: "Nous sommes la seule famille que vous n'avez pas honorée d'une visite..." (p. 165), référence intertextuelle qui renvoie au sujet de l'anecdote du récit précédent, "La maison gardée".
15. Ibid., p. 15.
16. Rue Deschambault, p. 253 et suivantes.
17. Ces enfants de ma vie, p. 94.
18. Ibid., p. 4.

19. Ibid., p. 131.
20. Ibid., p. 208.
21. Ibid., p. 65.
22. Ibid., p. 78.
Dans "Le Manitoba" (Magazine Maclean, Montréal, vol. 2, no 7, juillet 1962, p. 38), Gabrielle Roy souligne son attachement à ce berceau culturel de son enfance qui l'a profondément marquée. Se souvenant "des plus beaux concerts de musique", de sa "première pièce de Shakespeare" "dans le vieux théâtre Walker", elle affirme que c'est à Winnipeg qu'elle a connu les plus beaux Noël du monde.
23. Ces enfants de ma vie, p. 41.
24. Marie-Anna A. Roy fixe la date de l'accident de la mère "à soixante-dix ans" (Le pain de chez nous, Montréal, Du février, 1954, p. 222.) Cette notation chronologique situerait "L'alouette" en 1935-1936. Aussi, Ces enfants de ma vie, p. 48.
25. Ibid., p. 51.
26. Ibid., p. 7.
27. Ibid., p. 19 et 93.
28. Ibid., p. 21.
29. Ibid., p. 43.
30. Ibid., p. 63.
31. Ibid., p. 73 et 85.
32. Ibid., p. 73.
33. Ibid., p. 74.
34. Ibid., p. 79 et 85.
35. Ibid., p. 208.
36. Ibid., p. 7.
37. Ibid., p. 7.
38. Gabrielle Roy démarque le monde fictif de "L'enfant morte" de Cet été qui chantait par la même mise en abyme. Elle encadre son récit par la formule réflexive

d'ouverture et de clôture: "Pourquoi donc le souvenir de l'enfant morte, tout à coup est-il venu me rejoindre (...)" (p. 179 et 189).

39. Ces enfants de ma vie, p. 7.
40. Id. Ibid.
41. Julia Kristeva, Le texte du roman, Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle, Paris et La Haye, Mouton, 1970, p. 53, considère la réintégration de l'auteur dans la conclusion du roman comme sa signature: "Or, dans le cas de la conclusion du roman, l'auteur prend la parole non pour témoigner d'un "événement" (comme il en est dans le conte populaire, ni pour confesser ses "sentiments" ou son "art" (comme il en est dans la poésie des troubadours), mais pour s'attribuer la propriété du discours qu'il avait fait semblant de céder à une autre (le personnage). Il se vit comme l'acteur (l'auteur) d'une parole (non d'une suite d'événements) et poursuit l'extinction de cette parole (sa mort) après la clôture de tout intérêt événementiel". Id. Ibid., p. 20.
43. Ces enfants de ma vie, p. 29.
44. Ibid., p. 41.
45. Id. Ibid.
46. Ibid., p. 46.
47. Ibid., p. 51.
48. Eberhart Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlag, 1955, 2^e partie.
49. Ces enfants de ma vie, p. 69.
50. Ibid., p. 67.
51. Ibid., p. 68.
52. Ibid., p. 131.
53. Id. Ibid.
54. Ibid., p. 131.
55. Id, Ibid.

56. Id, Ibid.. On remarque une anticipation similaire à l'intérieur du discours direct de Mme Toupin dans "Gagner ma vie" de Rue Déschambault, p. 253 et 257:
- "Hein! C'est pas vous la maîtresse d'école" Oh non; ce n'est pas possible! (...).
 - Mais il ne vont faire qu'une bouchée de vous! (...).
 - Votre misère va commencer quand les grands viendront à l'école. (...) vers le mois d'octobre, vous allez voir arriver les tough. Je vous plains, ma pauvre petite fille!".
57. Ces enfants de ma vie, p. 155.
58. Ibid., p. 43.
59. Ibid., p. 94.
60. T. Todorov, Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971, p. 77.
61. Ces enfants de ma vie, p. 45.
62. Ibid., p. 147-148.
63. Ibid., p. 183.
64. Ibid., p. 95.
65. Ibid., p. 53.
66. Ibid., p. 199.
67. Le foyer narratif est basé sur la double focalisation polymodale d'une narratrice-actrice à la première personne. Ce "je" inclut à la fois l'auteur omniscient, le personnage principal de l'action et la narratrice.
68. Ibid., p. 52.
69. Ibid., p. 51.
70. Ibid., p. 177.
71. Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 146 et 148.

72. Ces enfants de ma vie, p. 7 et 94.
73. Ibid., p. 141.
74. Ibid., p. 195.
75. Ibid., p. 43.
76. Ibid., p. 99.
77. Ibid., p. 98.
78. Ibid., p. 94 et 95.
79. Ibid., p. 195.
80. Ibid., p. 115.
81. Ibid., p. 115.
82. Id. Ibid..
83. Id. Ibid..
84. Id. Ibid..
85. Id. Ibid..
86. Gérard Genette, op. cit., p. 131.
87. Ces enfants de ma vie, p. 109.
88. Ibid., p. 115.
89. Ibid., p. 431.
90. Ibid., p. 195.
91. Ibid., p. 205.
92. Ibid., p. 205.
93. Ibid., p. 52.
94. Ibid., p. 131.
95. Ibid., p. 115.
96. Gérard Genette, op. cit., p. 101.
97. Ces enfants de ma vie, p. 102.
98. Ibid., p. 209.

99. Ibid., p. 51.
100. Ibid., p. 59.
101. Ibid., p. 56.
102. Ibid., p. 47 .
103. Ibid., p. 56.
104. Ibid., p. 51.
105. Ibid., p. 56.
106. Ibid., p. 53.
107. Ibid., p. 69.
108. Ibid., p. 69.
109. Ibid., p. 117.
110. Ibid., p. 118.
111. Ibid., p. 29.
112. Ibid., p. 210.
113. Ibid., p. 73-74.
114. Ibid., p. 116.
115. Ibid., p. 196.
116. Ibid., p. 207.
117. François Hébert, "Gabrielle Roy, Ces enfants de ma vie", Liberté, vol. 20, no 115, janvier-février 1978, p. 103, 105, affirme que c'est "La manière plutôt que la matière qui donne la valeur artistique à Ces enfants de ma vie. Il ajoute également que "Notre plus grande fascination vient probablement du fait que la narratrice a le don de rendre à ces instants privilégiés... leur présence... par l'énigmatique pouvoir de la mémoire. Et de la littérature."
118. Selon André Renaud, ("Ces enfants de ma vie", Voix et Images, vol, IV, no 2, décembre 1978, p. 333), "Ce ne sont point tant des enfants - les siens, ceux de sa vie - que nomme Gabrielle Roy dans ce livre. Ni tant des anecdotes qu'elle a vécues avec eux. Ce sont des parcelles de temps qu'elle rappelle vers elle et auxquelles elle associe son propre destin de femme et d'écrivain. Elle immobilise le temps, le fixe en une

somme de tableaux et rentre elle-même enfin, en un temps et en un espace qu'elle eût souhaité ne jamais quitter".

119. Jean-Louis Major, "Mémoire, création, clichés", Lettres québécoises, no 12, novembre 1978, p. 35.

120. Id. Ibid..

121. Cette écriture plus personnelle, subjectivisée constituera le mode d'expression privilégié de Gabrielle Roy jusqu'à la fin de sa vie. Ce mode privilégié de se raconter trouvera son sommet et son achèvement dans "la toute dernière oeuvre": La Détresse et l'enchantement (1948) où la romancière laisse tomber le dernier masque, où elle abandonne la médiation romanesque pour céder la place à une fiction minimale, à une expression aussi directe que possible des faits et des souvenirs d'un sujet réel en train d'écrire.

Chapitre X

Un jardin au bout du monde

et autres nouvelles

une suite de nouvelles indépendantes

à technique narrative variée.

Ce recueil de quatre nouvelles de longueur inégale, écrites à des époques différentes, se différencie de tous les autres ouvrages de Gabrielle Roy. La Petite Poule d'Eau, Rue Deschambault, La route d'Altamont, Cet été qui chantait, ou Ces enfants de ma vie se caractérisent par une grande cohérence interne. Leur récit est généralement articulé par un narrateur agent unique, qui, à l'exception de La Petite Poule d'Eau où la narration est à la troisième personne, se trouve être une narratrice homo-autodiégétique. Comme l'indique bien le "discours d'assistance"¹ préfaciel de l'auteur, qui n'est en réalité qu'une postface désignant l'oeuvre comme achevée, deux des nouvelles du recueil de 1975, Un vagabond frappe à notre porte², et La vallée Houdou³ sont contemporaines de Bonheur d'occasion.

Quant aux deux autres nouvelles: Où iras-tu Sam Lee Wong? et Un jardin au bout du monde⁴, elles furent longtemps laissées à l'état d'ébauche, pour ainsi dire abandonnées en cours de route, pour être repêchées et remaniées au début des années 1970.

a) Un vagabond frappe à notre porte

Cette longue nouvelle est un discours figuré sur la condition paradoxale de l'écrivain⁵, un être à la fois solitaire et solidaire. Comme le souligne bien la mère de

Christine dans "La voix des étangs", l'écriture est essentiellement une activité d'étranger: "Écrire, est-ce que ce n'est pas en définitive être loin des autres... être toute seule, pauvre enfant!"⁶ Cette tâche solitaire se caractérise également par une tentative de communication, par un essai "de rattraper les autres, de les rejoindre et de crier joyeusement:

Me voici, et voici ce que j'ai trouvé en route pour vous!..."⁷

À la différence du récit autodiégétique de Rue Deschambault, où c'est une protagoniste centrale qui remplit la fonction narrative, la narratrice, en position satellite d' "Un vagabond frappe à notre porte" se trouve déplacée à la périphérie du récit. Loin de raconter sa propre vie, elle s'attache à dire celle d'un autre, celle du vagabond, personnage principal qui devient la focalisation-objet du récit. Son rôle premier, au lieu d'être réflexif, est celui d'un témoin, d'une spectatrice hypothétique qui n'a pas le privilège de pénétrer dans la conscience du personnage principale, le vagabond, dont elle raconte l'histoire à la troisième personne.

Contrairement aux récits homodiégétiques à focalisation interne et externe de Rue Deschambault et de La Route d'Altamont, ce n'est plus le personnage-narrateur qui est focalisé mais un "autre", "il", le vagabond. Cela

veut dire que l'intérêt du récit est concentré sur un personnage qu'on ne voit que de l'extérieur:

"L'homme fut un instant seul au centre de la pièce, quêtant nos regards qui se dérobaient".⁸

Le personnage focalisé, Gustave, ne "voit" pas. N'ayant presque pas droit à la parole, il devient objet de la vision d'une narratrice qui, réduite au rôle de témoin impartial, se désintéresse des récits qu'elle raconte. Celui qui dit "je" n'est plus l'objet principal de l'énonciation. Cette modification de la perspective narrative crée dans ce récit une dialectique de subjectivité et d'impersonnalité entre le "je" de la narratrice et le "il" du personnage principal.

Les paroles de Gustave sont subordonnées à l'activité mémorielle d'un relais-substitut intermédiaire à la première personne qui, par un léger glissement de perspective, se substitue au personnage: "Telle fut l'histoire que nous conta Gustave", affirme la narratrice au sujet du récit d'Ephrem Brabant, "Ou plutôt, cette version c'est nous sans doute qui l'avons créée avec le recul de temps et selon le désir que nous avons de tirer nos propres conclusions"⁹.

Il s'agit dans ce segment d'une véritable appropriation d'un récit A, antérieur: celui du vagabond,

par un récit B, postérieur: celui de la narratrice. L'amalgame de ces deux récits s'effectue par l'emploi d'une perspective a posteriori. La narratrice, qui ne raconte qu'à partir d'un point d'arrivée, tourne le récit vers l'arrière pour éloigner le héros dans le temps. Elle établit une distance temporelle entre le temps de l'histoire des événements passés (in illo tempore) et le temps réel de leur narration, le moment où elle les raconte: "Maintenant que j'y songe, c'est pourtant vrai qu'il nous entretint peu souvent des membres de notre famille à nous..."¹⁰

Opérant un subtil retour en arrière, la narratrice superpose deux temporalités. Elle établit un écart entre le "je" qui raconte et un "je" antérieur, le témoin de l'événement raconté. Ce qui est raconté est réinterprété par une conscience "présente", différente de celle qui a "vécu" l'événement narré. La fonction de centrage de ce "je" intermédiaire, dont la perspective se trouve pourvue d'une plus grande continuité que celle de Gustave, personnage narré, contrecarre la tendance à l'éparpillement qui mine tout récit à focalisation multiple. Ce relais narrateur réalise un foyer de narration centralisateur, une jonction du passé et du présent. Il abolit l'antithèse du dedans et du dehors. Pour réaliser une jonction entre ces deux instances narratives, la romancière recourt à l'emploi pluriel de ce

relais ambigu et équivoque ("nous"). Le choix de "ce pronom autoréférentiel indéfiniment mobilisable", "qui peut simultanément renvoyer au "je" de la narratrice en tant que narrataire d'autrefois aussi bien qu'au narrataire, le lecteur visé, crée chez celui-ci une fausse impression d'intimité et d'identification:

"Bien sûr, il confondait singulièrement temps et personnages, mais qui d'entre nous vivant dans la plaine, loin de tous les sentiers battus, eût pu distinguer le faux du vrai dans ses récits?"¹²

Le passage de "je" à "nous" confère au personnage-narratrice, Ghislaine, un statut particulier: celui d'un relais intermédiaire, à la fois narrataire et narratrice, dédoublement qui lui permet de rattacher la voix du vagabond à sa propre voix, à provoquer la collusion de deux niveaux narratifs. En abandonnant le "je" pour parler d'elle-même et de sa parenté au collectif ("nous"), ou dans sa forme adjectivale de la première personne ("notre"), Gabrielle Roy rétablit des liens de solidarité entre Gustave et les autres membres de sa famille. Par la création de cette fourchette unificatrice, un prolongement du "je" de la narratrice, la romancière rapproche deux constellations sémiologiques: celle de l'étrangeté, signalée par des désignateurs démonstratifs, explicitant un point de vue distancié, focalisé sur le personnage ("cet être singulier"¹³, "cet homme bizarre"¹⁴) et celle de la parenté, explicitée par la répétition anaphorique de

l'adjectif possessif "notre" ("notre visiteur"¹⁵, "notre cousin Gustave"¹⁶). L'emploi du "nous" collectif, manifestant la présence maximale de la narratrice, permet à la romancière de faire réapparaître le "je" de la narratrice à un niveau d'indifférentiation à l'égard du "tu" du lecteur. Cela signifie que l'on sort du monde de la réalité immédiate, historique et logique, pour entrer avec la romancière dans un monde universel, dans un temps cyclique et mythique: celui de l'éternité de l'oeuvre. Ce passage du monde du logos au monde du mythos s'effectue par le jeu de l'écriture, "un beau jeu passionnant, le jeu peut-être le plus sérieux de tous les jeux de notre existence, puisque, dans ce jeu, ce que nous apprenons en commun, c'est le désir de vaincre enfin notre solitude."¹⁷

Pour dramatiser le dilemme de l'écrivain, Gabrielle Roy se sert d'un personnage déraciné, d'un étranger en déplacement continu; d'un vagabond. Cet imposteur, sans identité définie, car il a autant de noms qu'il y a de familles qu'il visite, essaye de restaurer des liens de communication en racontant des histoires. Il devient un trait d'union entre le présent et le passé, entre les familles dispersées dans l'ouest du Canada et leurs cousins de "ce vieux pays du Québec"¹⁸. En racontant leur passé, le vagabond réussit à rétablir imaginativement les liens de communication rompus. "On peut voir dans ce récit une description imagée de l'écriture, et dans le

vagabond un frère spirituel de l'écrivain¹⁹. À l'exemple du vagabond, la romancière travaille à l'élargissement de la fraternité humaine, à la consolidation de la parenté universelle, au rétablissement de "cette mystérieuse affinité"²⁰ entre les hommes. Elle accomplit cette tâche de rassemblement universel à travers l'écriture, à travers la refabulation du monde. Dans "Un vagabond frappe à notre porte", cet acte d'imposture consiste à procéder "par courtes étapes dans ces narrations, s'interrompant souvent au moment le plus pathétique ou le plus captivant"²¹, à laisser "filer ses histoires"²² à la Schéhérazade.

b) Où iras-tu Sam Lee Wong?

Dans cette nouvelle-chronique, Gabrielle Roy choisit un mode de représentation affaibli et atténué. Sa technique panoramique consiste à entremêler narration et description, à conférer à son narrateur les attributs de l'ubiquité et de l'omniscience, tout en le plaçant en dehors du drame. Possédant une perception externe et interne illimitée, le narrateur externe et non-participant de cette nouvelle se déplace librement dans le temps et dans l'espace. Ce narrateur anonyme, qui sert de point d'origine aux repérages de l'énoncé, est responsable des modalisations de l'histoire de Sam Lee Wong, sans pour autant avoir une identité référentielle. On ne sait pas qui il est: il ne s'appelle pas "je"; il n'est désigné par

aucun nom propre, comme c'est le cas de Christine, narratrice-actrice de Rue Deschambault. En dépit de l'absence d'identité du narrateur extradiégétique, signalée par l'emploi de la non-personne ("il"), on devine derrière ce support de l'énoncé primaire la présence d'un parleur; le "je" est sans cesse sur le point de se dénoncer à travers la fréquence des modalisants:

"Comment, il est donc toujours par ici! Il y a été toutes ces années sans qu'on le voie véritablement!" Voilà ce qu'avaient l'air de penser les gens²³.

Quoique le narrateur ne soit pas représenté dans la nouvelle, il domine histoire et personnages. Sa connaissance de l'une et des autres étant illimitée, il est capable de présenter au lecteur les pensées secrètes, voire inconscientes, des personnages, de varier les angles de perception, de passer de l'extérieur à l'intérieur de ses créatures. Sujet-percepteur et centre organisateur du récit, il en détermine l'organisation temporelle ainsi que la structure narrative et dramatique. Il résume dans un temps de récit fort restreint un temps de l'histoire relativement étendu (vingt-cinq ans).

Le narrateur hétérodiégétique ouvre son récit par une indication vague et rapide du lieu, du personnage et du temps de l'histoire. Tout en démarquant l'ouverture et la clôture du texte narratif, c'est-à-dire les frontières qui

séparent le monde réel du monde de l'oeuvre, le regard rétrospectif du narrateur situe du même coup l'acte narratif à un moment ultérieur:

"Sa vie avait-elle pris naissance entre des collines? Il croyait parfois en retrouver le contour en lui-même, intime comme son souffle. (...) L'image lui venait-elle du souvenir de vraies collines très lointaines ou de quelque estampe qui avait frappé son imagination?" En un sens elles étaient pourtant plus réelles que ne l'avait jamais été à ses yeux sa propre existence que ce fût à canton à Foutchéou ou ailleurs."²⁴

Instaurant le pacte fictif, cette séquence d'ouverture constitue un premier niveau hiérarchique de la communication narrative. Bien que le locuteur et le récepteur ne soient pas présents dans une même interaction à l'intérieur de ce contrat de lecture, le narrateur établit par la tournure interrogative et par l'usage des ajectifs possessifs ("sa", "son", "ses") une communication semblable à la démonstration ad oculos. Ces embrayeurs n'ont pas une signification dénotative extensive. Ils acquièrent plutôt une fonction indirectement démonstrative. Même s'ils renvoient par une référence anaphorique à quelque chose qui vient d'être énoncé (la vie de Sam Lee Wong en Chine), ou à quelque chose qui va être énoncé par une communication cataphorique (la vie du personnage dans l'Ouest); ils signalent la modalité fictive de la communication narrative. Cette fictivité de cette formule d'introduction est également démarqué par l'imparfait et

l'impersonnalité de la troisième personne de "il croyait". Ce temps prédominant descriptif, du syntagme initial n'a pas seulement une fonction grammaticale. Il renseigne également le récepteur sur la situation énonciative du locuteur. L'imparfait de "venait", le temps de la référence fictive, situe le déroulement temporel du récit au passé. Il marque aussi, et surtout, le temps de l'instance élocutive textuelle, renseignant le lecteur sur la situation narrative. Il signale au lecteur que ce qui va être énoncé est un récit imaginé, littéraire. Outre ouvrir et en même temps définir le récit comme fictif, l'imparfait possède également une troisième fonction importante dans l'ouverture de la nouvelle: une fonction appellative qui consiste à actualiser l'influence de l'auteur implicite sur le lecteur. Ainsi, le narrateur, tout en démarquant l'instance locutive, introduit le lecteur dans la fiction: il se découvre en tant que conteur et en même temps il appelle le lecteur à réagir d'une certaine façon: celle d'un lecteur de nouvelle. Il s'agit donc d'un appel indirect au lecteur par l'emploi de tournures interrogatives et impératives.

Quant à l'emploi de la troisième personne, il n'implique pas forcément l'invisibilité du narrateur. Celui-ci peut manifester sa présence par des interventions subjectives. Il peut s'adresser à son narrataire soit pour maintenir ou vérifier le contact avec lui, soit pour le

sensibiliser davantage à son rôle en tant que narrataire.

Par exemple:

"Il est pénible, il faut en convenir, en écoutant quelqu'un qui vous raconte avec élan quelque chose d'important, peut-être sa vie, peut-être ses malheurs, de n'en pas attraper un seul mot et de ne même pas savoir quelle mine prendre, apitoyée ou réjouie!"²⁵

Nous avons affaire dans cette réflexion à fonction expressive et conative conjointe à un type de parole impersonnelle étranger et réfractaire. Le récit déborde les ressources de son mode représentatif pour être résorbé dans le discours présent de l'écrivain en train de réfléchir sur les problèmes de la réception, de l'appréhension du monde raconté. Le narrateur se présente observant, réfléchissant, prenant conscience de ses opérations psychiques ainsi que de l'état du narrataire. Cette prise de conscience s'effectue par le truchement de la deuxième personne "vous", supposant un rapport de décalage par rapport au sujet parlant. Ce "je" qui se dit "vous", étant aussi bien la personne "non-je", interpellée, introduit forcément une scission dans le récit. Entre le "je" implicite du sujet parlant et le "vous" interpellé, il s'établit une corrélation de subjectivité mais aussi bien une relation de distanciation entre le narrateur et le narré. En réfléchissant la situation de la réception du récit du point de vue du narrataire, le narrateur instaure une distance entre le lecteur et le texte.

Pourtant, cet effacement du locuteur n'est que temporaire et apparent. Son champ de perspective n'étant aucunement délimité, on repère la présence du narrateur partout dans la nouvelle. Cette omniprésence est signalée par de nombreux indices d'un probable renvoi à la situation d'énonciation. Entre autres: les tournures interrogatives et exclamatives, les adverbes déictiques ("ici", "soudainement"), les verbes modaux ("devait", "fallait"), aussi bien que l'emploi du présent de l'indicatif; indices de référence qui dénoncent une relation de subjectivité de la part l'énonciateur par rapport à son énoncé:

"Ce devait être la loi non écrite par ici. Qu'un village entier se mette soudainement à aimer quelqu'un publiquement, et celui-ci n'avait plus qu'à quitter les lieux."²⁶.

À l'intérieur de cet asyndeton adversativum en forme syntaxique allongée, la présence de cet être anonyme se dénonce par l'emploi disjonctif de la conjonction de coordination "et". Le "et", ayant l'air de préciser et d'expliquer ce qui vient d'être énoncé, apporte au récit une surcharge sémantique. Il introduit dans la narration une sorte d'antiphrase, faisant ainsi basculer le début de l'énoncé ("Qu'un village entier se mette soudainement à aimer quelqu'un publiquement"). Le rôle de la coordination attribué normalement à "et" est remplacé par la fonction de contraste propre à "tandis que". Le "et" de la phrase surajoutée devient signal d'une transition sémantique, un

connotateur d'opposition subversive, antithétique, amenant le lecteur à s'interroger sur le bien-fondé de la conjonction contrastive de: "aimer _____ quitter", opposition qui ne se manifeste que dans l'anticlimax de la chute de phrase inattendue du discours: "et celui-ci n'avait plus qu'à quitter les lieux". Il s'agit dans ce procédé de subversion sémique d'un glissement progressif du plan de la dénotation à celui de la connotation, et ceci grâce à la présence de formules modalisantes. L'isotopie dénotative qui coïncide jusqu'à un certain point avec le début de la phrase est altérée par une nouvelle isotopie, celle de la connotation contraire de la phrase syntaxiquement allongeante, lui apportant un "surplus" de sens:

"Le curé à son tour prit la parole et encore une fois il fut question de départ, d'honorable retraite, de souvenir qui ne pouvait s'effacer"²⁷.

Cet art de la désorganisation sémique de la phrase au moyen d'un élargissement intentionnel et explicatif du discours permet au narrateur d'introduire dans la narration son propre point de vue, sans intervention directe de sa part, et, guidant ainsi, indirectement, la pensée et l'interprétation du lecteur, de transformer l'événement narré en expérience réfléchie.

Le lecteur reçoit ainsi simultanément une idée exaltée de la cérémonie d'adieu en l'honneur de Sam Lee Wong et une description comique de cette même activité. - Le comique de l'énonciation corrige cette première impression en illuminant, comme dans une radiographie, le décalage fatal entre les bons souhaits des concitoyens de Horizon et la réalité tragique de cet événement social. Ce procédé est essentiellement ironique puisqu'il s'agit dans ce travail d'élucidation de faire comprendre au lecteur quelque chose que les personnages en question sont incapables de voir, de transformer l'expérience décrite en réflexion d'inviter le lecteur à dépasser l'unidimensionalité linéaire du sens immédiat du texte, de le lancer dans l'incertitude du sens, espérant que le lecteur s'apercevra du ridicule et du tragique de cette pratique rituelle. L'emploi de cette économie énonciative permet à la romancière de rapprocher, comme par effraction, des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité des unités sémantiques antonymiques et incompatibles:

"Le bon vieux temps! Enrichis, les gens y songeaient maintenant avec nostalgie."²⁸

Dans cet exemple, à double isotopie subversive, afin d'empêcher le décodage automatique de l'énoncé, Gabrielle Roy juxtapose deux unités sémantiques incompatibles. Par la sémentisation d'un des morphèmes:

"enrichis", qui possède un axe sémantique antonyme de celui exigé par la caractéristique combinatoire de l'unité "Le bon vieux temps!", elle crée une désorganisation dans la structure logique de la signification. Il y a alors glissement de la dénotation initiale vers la connotation contraire, vers l'indication d'un sens additionnel. C'est précisément ce surplus de sens émotif, ironique que le narrateur essaie de partager avec le lecteur. La suppression du temps, donc du récit, à l'intérieur de la phrase nominale ("Le bon vieux temps!"), maintient le récit dans une ambiguïté temporelle présent/passé, et la tournure exclamative qui l'accompagne, ne permettent pas de douter de cette intention démythificatrice, de l'addition de cette surcharge sémantique.

Ces isotopies destructurantes acquièrent une fonction disjonctive, voire subversive, dans le récit. En faisant bifurquer le récit du sérieux au comique ou à l'ironique, elles donnent à la narration une qualité de récit disjoint, un climat d'équivoque où se font entendre deux voix: celle qui s'exprime logiquement, avec bon sens, essayant d'offrir au lecteur une explication cohérente des événements racontés et des attitudes éprouvées par des personnages, et celle qui livre au narrataire des remarques, relevant d'une pensée secrète, lui faisant ainsi reconnaître les discontinuités et les antagonismes à l'intérieur de la logique du récit, discordances que les

personnages s'avèrent le plus souvent impuissants à concevoir:

"Mais on continuait de lui parler comme à un déficient. Et lui, par politesse, pour ne pas faire honte à ceux qui lui parlaient ainsi, répondait à peu près sur le même ton"²⁹.

En examinant l'espace ludique de cet énoncé narratif, on voit bien que ce discours hybride et bi-accentué mélange deux consciences: la conscience et la volonté du personnage narré, Sam Lee Wong, et la conscience et la volonté du narrateur ("par politesse, pour ne pas faire honte à ceux qui lui parlaient ainsi") qui exploite la confiance naïve du lecteur. Précisément, la visée de cette double perspective ambiguë, dont la valeur réside non point dans l'énoncé mais dans la situation d'énonciation, est de conduire le lecteur vers le point de vue que veut lui faire partager le narrateur, de créer de nouvelles significations en opérant une forme de transformation révélatrice de la réalité masquée.³⁰ Ce travail subversif d'élucidation s'effectue en deux étapes. D'abord, le narrateur dissimule des significations sous la surface de son discours. Puis, il révèle un message additionnel qui contrastant avec le sens littéral, invite le lecteur à adopter une perspective supérieure, à participer activement à la reconstruction du sens.

Ce mode de communication indirecte respecte la liberté de l'interlocuteur. Même si Gabrielle Roy semble égarer le lecteur par la duplicité équivoque du jeu disursif de son énoncé, ce qu'elle lui propose, c'est une nouvelle façon de voir le monde, c'est une nouvelle manière de penser. Faisant appel à la complicité et à la participation active et créatrice du lecteur, la nouvelliste lui suggère l'existence de perspectives insoupçonnées, occultées sous le masque des fausses significations des rites sclérosés.

En définitive, il s'agit dans "Où iras-tu Sam Lee Wong?" d'une dialectique des rapports du sujet narrant au monde. Cette duplicité des perspectives est traduite par une modalité particulière bipolaire, qu'on pourrait placer sous le signe de l'ironie, et qui, comme un espace ludique, comporte la notion de réflexivité, de contradiction et de négativité. Ce mode de communication indirecte et incongru, opérant par un enchevêtrement de perspectives, devient le principe déstructurant du récit de Gabrielle Roy. Il devient une stratégie d'autoreprésentation, l'expression d'une attitude critique vis-à-vis du monde. L'efficacité de ce mode de parole dialectique réside dans le fait qu'il laisse percer autre chose et plus qu'il n'en est dit littéralement. Mis au service d'une véritable transgression culturelle, ce mode de discours dissonnant, dans lequel il existe une différence entre ce que le

narrateur et les personnages disent littéralement et ce qu'ils veulent vraiment dire, vise à ébranler les conformismes du lecteur, à opérer une disjonction de ses catégories mentales. En somme, tout tient dans cette nouvelle à la position et au fonctionnement de ce filtre, le narrateur hétérodiégétique, par lequel passe la matière première de la nouvelle avant de devenir matière scripturale.

c) La vallée Houdou

Par son sujet³¹, cette courte nouvelle, qui débute in medias res, s'apparente aux récits homodiégétiques de Rue Deschambault: "Le Puits de Dunrea" et "Le jour et la nuit", deux récits médiatisés par une deuxième narratrice intermédiaire, Agnès. Par la neutralité de sa technique narrative, cette nouvelle à focalisation externe s'apparente au type de reportage pratiqué par Gabrielle Roy à l'époque de Bonheur d'occasion. Contrairement à la narration personnalisée des récits -intradiégétiques-homodiégétiques à focalisation interne et externe de Rue Deschambault, où un personnage central, Christine, est établi comme centre de perspective, le narrateur invisible et non-représenté de "La vallée Houdou", se plaçant à un niveau supérieur du récit, raconte une histoire au passé, dont il est lui-même absent. L'énonciateur de ce récit à la troisième personne s'efface

de la diégèse. Désengagé du contexte allocutoire, il recourt à une parole impersonnelle, ou plutôt dépersonnalisante: "Il fallait donc leur trouver une très grande étendue de terre arable."³².

On remarque dans "La vallée Houdou" un retrait maximum du locuteur impersonnel (en anglais "it") par rapport au sujet de sa propre parole. Au niveau du récit, cette distanciation se marque par la séparation du foyer narratif et du foyer perceptif. Celui qui parle n'est pas celui qui voit. Le centre de l'énonciation, placé "au-dessus" du récit rétrospectif, est différent du centre de la perception, régi par un sujet-témoin impersonnel et indéfini, "on". Ainsi, la source du regard est-elle cachée sous la présence anonyme d'une non-personne. Par exemple: "... alors on les entendait (...) psalmodier..."³³, "Parfois, l'on pouvait voir l'une d'elles se pencher..."³⁴, "On voyageait au jugé sur le sol rocailleux... on voyait par instants se dresser les oreilles inquiètes"³⁵, etc. - L'on pourrait se demander: Qui est-ce "on"? Est-ce un "il" neutre, un sujet indéterminé, le "je" témoin des événements racontés, un premier narrateur anonymisé, effacé de la narration par le narrateur externe d'une narration ultérieure? Il est presque impossible de préciser l'identité de ce sujet neutre, dont la présence ne devient compréhensible qu'à partir du discours d'assistance préfaciel: "Ces rêves

malheureux, j'en eu connaissance par les souvenirs de mon père qui, fonctionnaire du gouvernement fédéral, assumait la responsabilité de l'établissement de nombreux colons d'origine slave, notamment d'un groupe de Doukhobors, "gens aussi doux, disait-il, qu'irréductibles..."³⁶.

En même temps, on pourrait s'interroger sur la valeur de ce "on". Qui représente-il? Et pourquoi ce spectateur, ce garant anonyme, quand le narrateur dispose d'autres agents de focalisation, d'autres personnages à qui confier la perception? La fonction principale de cet endosseur impersonnel de ces énoncés généralisants ("on voyait", "on les entendait") c'est de produire à l'intérieur du récit un effet de fictivité, tout en gardant le récit dans le vraisemblable, tout en donnant au lecteur l'illusion d'un récit et d'un décor réels. Cette double focalisation transforme le spectacle en événement vécu, la description en récit. Et, transformer la description en parcours "vécu", c'est la dramatiser. Cette pratique est assurément une "ficelle" narrative de la romancière. Elle est un moyen d'accréditer le décor fictif et, du même coup, les personnages, actualisant ainsi l'opération qui est censée rendre possible la description. Gabrielle Roy utilise cette pratique de masquage du narrateur pour légitimer ou naturaliser la description. Le monde décrit dans la nouvelle n'est plus simplement représenté, il est vu, il est perçu.

Cette technique impersonnelle crée dans la nouvelle un effet de trompe-l'oeil, dont le récit de la représentation fictive à peine à se passer. Ce "on" est d'abord fonctionnel. En tant que sujet purement grammatical, ce témoin omniscient et omniprésent sur lequel est fondée la narration, rend possible l'évocation d'événements par l'emploi narratif des verbes de perception. Mais, mettre ces évocations sous l'autorité de ce "on" ne serait-ce pas aussi inscrire dans le texte la fiction de l'impersonnalité du narrateur, dénoncer le trompe-l'oeil de cette conscience anonyme? Certes l'emploi du pronom indéfini ("on") est un moyen d'expression économique. Il a pour effet l'absorption du "il" dans le "on", une substitution du particulier au général, de l'unique au commun, une perte d'identité du sujet premier qui retombe ainsi dans l'anonymat. Ainsi, l'instance énonciative est déssubjectivée. Le "on" légitimeur se substitue au "je" véridicteur comme responsable de l'énoncé. Il est perçu comme le représentant de l'instance et de la vérité des événements racontés, c'est-à-dire du monde dont on parle. Cette stratégie de désénonciation consiste à substituer l'énoncé, l'objet dont on parle, au sujet qui en parle, c'est-à-dire à le considérer comme origine et source de l'énonciation.

Cette imprécision ou désindividualisation du foyer perceptif et auditif crée chez le lecteur une

désorientation narrative. Le narrateur s'efface devant l'histoire qu'il raconte et les personnages qui la vivent. Par conséquent, le narrataire, c'est-à-dire le lecteur supposé de l'histoire, auquel s'adresse le narrateur, ne reçoit de celui-ci ni une consigne de lecture ni une analyse nette de l'histoire de colonisation qui lui est racontée. Le narrateur anonymisé, se contentant de rapporter l'histoire telle que la vivent, l'analysent ou l'interprètent les personnages, laisse aussi bien le lecteur que ses personnages libres. Il s'en tient à son rôle de raconter, sans s'engager autrement que par une certaine motivation réaliste. À l'intérieur de la diégèse, cette préoccupation imagiste se manifeste par la combinaison de deux aspects narratifs: celui de la narration proprement dite et celui de la description poétique, envisageant les événements comme spectacle statique: "Ils branlaient la tête; leurs yeux bleus et naïfs, ronds d'étonnement, exprimaient le même tenace dépaysement (...) Ils ne savaient comment exprimer autrement leur désillusion. ... En fin de compte, ils se remettaient à chanter leurs lamentations."³⁷, etc.

Comme le dénotent bien la présence minimale du narrateur et la prédominance des imparfaits, aussi bien que la fréquence du pronom personnel à la troisième personne du pluriel (un "ils" anaphorique et déictique de topicalisation, référent au sujet: "le groupe des

Doukhobors" que le contexte met nettement en relief), le narrateur n'a pas pour objet principal de donner au lecteur l'impression d'une série d'événements dramatiques de grande vivacité mimétique, mais plutôt de créer une image spectaculaire, illusoire. Il ne s'agit pas dans "La vallée Houdou" de s'approprier des événements passés, comme c'est le cas dans Rue Deschambault, mais de les enregistrer de l'extérieur, à distance, d'en fixer les images dans une sorte d'éternité, travail discursif qui s'effectue par la fonction picturale de l'imparfait et des participes présents et par la création d'un sujet témoin impersonnel, afin de procurer au lecteur l'illusion d'un récit réaliste.

d) Un jardin au bout du monde

À la manière impersonnelle de La Petite Poule d'Eau, Gabrielle Roy inaugure cette longue nouvelle sur un ton narratif neutre et objectif. Cette technique anonyme à la troisième personne lui permettra de présenter à la fois la réalité extérieure, objective, et la réalité intérieure, psychique, de son personnage, Maria Martha Yaramko. Pour déclencher son récit à narration anonyme, la nouvelliste utilise la technique du reportage descriptivo-narratif, dépeignant un lieu unique et racontant une situation particulière:

Plus loin encore que Codessa, sorte de petite capitale ukrainienne dans le Nord canadien, après

que l'on a voyagé des heures sur une infinie route de terre, au-delà d'une plaine sauvage, apparaissent enfin des signes de ce qui a tenté un jour d'être un village. C'est le lieu-dit Volhyn, en Alberta."38

Il s'agit dans cet incipit aux modalisants à valeur généralisante au présent omnitemporel d'une parole généralisante qui ne s'avoue pas comme telle. Dès le début, le narrateur s'estompe derrière la généralité de la non-personne d'un sujet impersonnel "on". Pourtant, cette façon neutre de parler, qui produit un effet d'atténuation dans le récit, n'est qu'un leurre, qu'un moyen d'intéresser le lecteur à l'expérience décrite. Une fois le récit lancé, le narrateur modifie la perspective de l'instance narrative. Cette rupture dans la linéarité du récit, une véritable prise en charge du récit par l'auteur-narrateur, est signalée par le tour présentatif d'un discours direct à la première personne:

"Ainsi, un jour que m'amenait sur cette route une étrange curiosité - (...) - j'ai vu devant moi, sous le ciel énorme, contre le vent hostile et parmi les herbes hautes, ce petit jardin qui débordait de fleurs."39

Ce pré-récit embryonnaire, en plus d'être une source garante de l'information, réfléchit avant terme l'opus non factum, le récit à venir. En plus de jouer une fonction matricielle révélatrice, cette préfiguration du drame in nuce par une courte et partielle récapitulation du

récit à la première personne, tout en éveillant l'intérêt et la curiosité du lecteur, a pour objet de mettre en évidence le statut fonctionnel du "je" en tant que sujet de l'énonciation, en tant que maître du récit. Le "je" se donne d'emblée, dans sa fonction narrative. Il pose son rôle et son sujet sans aucun intermédiaire. Il se nomme actualisateur et rapporteur de tout ce qui va suivre. Cette dénomination de la position de l'actualisateur prend la forme (anaphorique) d'une remémoration ultérieure, celle du retour de l'oeuvre sur elle-même et du sujet sur lui-même. Cette rétrospection est incise dans le récit par la formule d'introduction itérative à l'imparfait d'un monologue auto-narrativisé: "souvent je me disais":

"En ce temps-là, souvent je me disais: à quoi bon ceci, à quoi bon cela? Écrire m'était une fatigue. Pourquoi inventer une autre histoire, et serait-elle plus proche de la réalité que ne le sont en eux-mêmes les faits? Qui croit encore aux histoires? Du reste toutes n'ont-elles pas été racontées? C'est à quoi je pensais ce jour où,..."⁴⁰

Ce discours hypotactique est une véritable prise à partie du lecteur. On assiste dans ce discours autoréférentiel à l'exercice du pouvoir hégémonique de la subjectivité, à une résorption du récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire. L'auteur, bousculant momentanément la trame de son récit, réaffirme sa présence, revendiquant ainsi son rôle de conteur. Il remet le lecteur à sa place d'auditeur d'énonciataire. Imposé au lecteur, ce quasi

dialogue l'oblige à réfléchir sur le statut linguistique de cette énonciation en abyme où l'auteur, après avoir démarqué une distance par rapport au passé qu'il relate, recourt à l'efficacité du monologue narativisé. Et cela, pour communiquer au lecteur ses incertitudes et ses perplexités passées vis-à-vis de l'écriture. Si cette mise en question de la validité de l'acte d'écrire par l'emploi des phrases d'interrogation directe crée une certaine intimité entre le lecteur et l'auteur-narrateur, elle démarque également une distance considérable par rapport à l'énoncé. Le discours narratif autoréférentiel se transforme, dès la page suivante, en instance narrative anonyme. Il est retranché derrière le déroulement du récit raconté à la troisième personne. Ce retranchement est signalé par le tour présentatif cataphorique de la phrase déclarative: "Voici donc son histoire telle que, petit à petit, j'apparis à la connaître."⁴¹

Cette notation cataphorique réoriente le récit ab ovo vers l'avant, vers le récit à venir. La romancière modifie la perspective narrative et réoriente la focalisation sur son personnage principal, Martha. Par cette modification de perspective, signalée par un désengagement apparent du sujet ("je") par rapport à l'histoire qu'il va raconter, on passe de la présence maximale du narrateur ("je") à sa présence minimale, à un récit intradiégétique-hétérodiégétique à la troisième

personne. Cette modification d'optique, tout en donnant au lecteur l'illusion de présence et de vraisemblance, facilite son identification à l'héroïne.

Gabrielle Roy se rend compte de la relation inverse qui existe entre subjectivité narrative et subjectivité du personnage raconté. Elle s'aperçoit des restrictions d'optique qu'implique la narration subjective à la première personne. Plus le narrateur est présent et individualisé dans le récit, moins il est en mesure de révéler l'intimité psychique de ses personnages. Par conséquent, à mesure que grandit l'intérêt pour la psychologie individuelle de Martha, le narrateur tend à se faire plus discret. Le personnage attire sur lui toute la charge émotionnelle, précédemment située du côté du narrateur. Celui-ci se retrouve relégué à un rôle secondaire. Même s'il continue à narrer, il se fait l'accessoire neutre, même si encore indispensable, du récit. Il superpose son point de vue au point de vue du personnage afin de rapporter les mouvements intérieurs de sa conscience: "Elle aurait dû savoir pourtant que, dès qu'en ce monde on se fait allié de quoi que ce soit, on se découvre mille ennemis; on n'a plus de repos"⁴².

Ce passage de la subjectivité de l'auteur à l'objectivité du personnage s'effectue par le passage à la troisième personne, par l'emploi d'une parole qui ne

s'avoue pas comme telle. Le locuteur se cache derrière le sujet neutre et pluridimensionnel de la non-personne "on". Ce "on" fonctionne comme un opérateur de participation, englobant le "elle" de la fiction, le "je" implicite du narrateur et celui du lecteur. C'est la triade fondatrice de tout récit et de toute lecture fictive, une pratique narrative qui devient producteur des effets de sens. Visant à parvenir à un maximum de mouvement intérieur avec un minimum de mouvement extérieur, Gabrielle Roy universalise la réalité de ses personnages. Elle collectivise leur rapport au monde, afin que le lecteur puisse s'identifier avec eux:

"Où as-tu vu, demanda-t-il à Stépan, qu'un vivant n'est pas plus ou moins menteur? Tant qu'on vit, dit-il, on ment. Stépan s'affaisait. Ah, c'était bien vrai: on vivait, on mentait. Mais est-ce que l'on mentait par plaisir ou parce qu'on ne voyait pas clair?"⁴³

Ce sont le monde imaginaire du personnage et ses réflexions in foro interno, et non plus la scène extérieure, qui occupent la place centrale dans la narration. Le récit à la première personne cède la place à cette autre technique, plus efficace: la narration à la troisième personne. Gabrielle Roy veut présenter les mouvements de la vie intérieure les plus complexes de son protagoniste de la manière la plus directe possible. Afin de dramatiser son personnage, elle recourt à l'emploi du monologue, technique de mimétisme formel privilégiant la

consonnance entre énonciation et énoncé. On remarque à l'intérieur de cette figure mimétique, où le discours est adressé à soi-même, une alternance libre entre les pronoms de la première personne et ceux de la deuxième, tous deux se référant au même sujet:

"Laisse donc: à penser tu ne seras jamais bonne. Laisse cela qui n'est pas pour toi."⁴⁴

Le monologue prend dans cette structure autoréférentielle la forme d'un dialogue avec interlocuteur intérieur. Ignorant la distinction normale qui, dans le langage ordinaire fait que "tu" se réfère toujours à la personne à qui l'on s'adresse, et "je" à celle qui parle,⁴⁵ la langue du monologue intérieur fait coïncider l'une et l'autre, le pronom de la deuxième personne contenant celui de la première. On arrive donc à un paradoxe. C'est précisément lorsque la syntaxe du monologue se met à ressembler le plus au dialogue que sa sémantique devient le plus typiquement monologique:

"Elle se disait à propos de cet être jeune, presque totalement disparu: Pourtant, c'était bien moi. Et elle en éprouvait de l'étonnement et de la peine comme si elle se fût trouvée devant l'essentielle injustice faite à la vie humaine."⁴⁶

On rencontre un dédoublement similaire de perspective dans la tournure interrogative de la phrase:

"Quelle sorte de vie as-tu donc eue, Martha Yaramko?" se demande-t-elle avec autant de bonne foi qu'elle eût demandé à une simple connaissance. Mais elle ne savait pas quelle sorte de vie elle avait eue. A tous sans doute il est difficile d'en juger.⁴⁷ Cet texte, écrit à la seconde personne sous-entend un dialogue: un dialogue entre le personnage et lui-même. Par le truchement du "tu", le personnage se présente agissant, réfléchissant, prenant conscience de ces opérations psychiques. Entre le "je" d'un côté et le "tu", de l'autre, il s'établit une corrélation de subjectivité. La conscience qui s'interroge et le contenu de cette conscience semblent coïncider. En même temps, cette illusion indenticatrice est sous-tendue par un décalage entre l'énonciateur et son énoncé. Cette distanciation dialogique entre le personnage et lui-même, prend la forme d'une interrogation technique dramatique qui rend la scission du moi tout à fait évidente. Le personnage, pour se voir du dehors, avec détachement, prend un certain recul par rapport à son moi passé. Son moi antérieur devient un autre. Cette modulation de perspective crée une distance entre le lecteur et le texte. La distance instaurée par l'emploi de la deuxième personne ("tu"), loin de briser l'illusion d'identification, renvoie le lecteur à la confrontation de lui-même, à la prise de conscience de sa propre vie, à la méditation des problèmes de sa propre existence.

"Elle se voyait pour ainsi dire sans parents et sans enfants. Quelle était la cause d'une telle solitude? Trop de progrès trop vite? Ou pas assez?"⁴⁸

Dans le contexte narratif à la troisième personne, la voix du personnage, se livrant au monologue, n'est pas toujours la seule à se faire entendre. Elle est, souvent, subordonnée à celle du narrateur. La médiation de ces deux voix s'opère par l'emploi abondant des formules d'introduction qui, soulignées par une ponctuation profuse, ne cessent d'attirer l'attention du lecteur sur la juxtaposition, voire la superposition, des deux points de vue:

"Qui s'était retiré? Dieu, oubliant ses créatures perdues au fond des terres canadiennes? Ou eux-mêmes, les êtres humains, par manque d'imagination, qui pourrait comprendre ces choses-là? se dit-elle. Et se pouvait-il que Dieu ne fût aussi qu'un rêve, un désir né de la solitude? (...) Dieu qu'est-ce que c'était? se demanda-t-elle, mais elle abandonna la vertigineuse pensée".⁴⁹

Cette double modalité, une des plus mimétiques du récit littéraire, qui se situe à la limite où le récit peut s'absorber dans le discours, relève-t-elle du discursif ou du narratif? Il est difficile, sinon impossible, de donner une réponse définitive à cette question car dans le cas de l'insertion du monologue rapporté dans le contexte narratif environnant, le discours du personnage n'est pas toujours séparé du contexte narratif (à la troisième personne) par

des signes typographiques. Pour des raisons de continuité textuelle et narrative, Gabrielle Roy insère le discours rapporté de son personnage au moyen d'un simple signe de transition, le plus souvent un verbe déclaratif ou réfléchi. Par ces signes de transition, le narrateur relègue la parole à un autre: au personnage qui parle. Ainsi la voix du narrateur et la voix du personnage s'assemblent-elles avec cohérence:

"Que faisait-elle donc? N'allait-elle plus descendre comme toujours pour s'occuper de lui, d'elle-même? Qu'était-ce que cette immobilité? Allait-elle maintenant rester au lit? (...) Mais Martha? Aurait-elle faim? Convierait-il de lui porter à manger? Un homme servir une femme! Le monde à l'envers, quoi!"⁵⁰

À l'intérieur de ce mode de discours cité voire narrativisé, se cache un type de récit intermédiaire entre le style indirect libre et le style direct. Le récit passe presque imperceptiblement du monde extérieur au monde intérieur. Le narrateur passe de la narration à la citation directe des paroles rapportées. Ce passage s'effectue grâce à l'emploi d'un type de discours semi-direct. Le monologue narrativisé lui permet d'aller et de venir d'un registre à l'autre, de détourner ainsi perpétuellement à son profit les pensées et les paroles du personnage et de les remplacer par son propre monologue proliférant. S'agit-il, dans ces phrases interrogatives ambiguës, des paroles de Stépan ou des réflexions du

narrateur? Il est difficile, sinon impossible de préciser, car le discours immédiat du personnage est toujours menacé par cette ambiguïté qui est la contrepartie de la fusion impossible narrateur/personnage. On ressent dans ce mode d'insertion du monologue rapporté, où discours et récit sont quasiment indiscernables, la volonté, de la part de Gabrielle Roy, de faire coïncider une parole dite par un personnage et la narration de cet événement, et cela à travers l'adhésion à la parole de l'autre. On a affaire au comble de l'immédiateté, à l'abdication apparente de son rôle de narrateur. En plaçant les termes déclaratifs dans une position postposée, la romancière reporte le sujet de l'énonciation au deuxième plan. Par l'inversion de la mise en incise, elle privilégie l'énoncé de l'autre. Le discours narratorial prend l'apparence d'une sorte de masque à travers lequel c'est la pensée intérieure du personnage qui se fait entendre:

"Pauvres créatures! N'était-ce pas assez de ne pas vivre que pour être utiles à l'homme? Fallait-il encore laisser souffrir ce qui est sans raison?"⁵¹

Ce que disent ces phrases et la façon dont elles le disent, tout cela ne devient convaincant que dès qu'on les interprète comme la transposition des pensées du personnage, traduites par une accumulation de questions, d'exclamations, d'affirmations. Il est vrai que le rapport entre les tournures de dramatisation et les pensées reste

implicite. C'est précisément cette indétermination, cette ambiguïté du monologue narrativisé qui permet à Gabrielle Roy de maintenir les mouvements de conscience du personnage dans une semi-obscurité, à la limite de la verbalisation, de fondre le monde extérieur et le monde intérieur, de fusionner les gestes dans les pensées, les faits dans la réflexion. L'emploi du même temps grammatical (de l'imparfait) pour les descriptions narratives, pour le cadre explicatif, qui fournit un arrière-plan à la contemplation intérieure, et pour les réflexions intimes du personnage, permet à Gabrielle Roy de mêler en un seul courant deux types de discours habituellement distincts. Par l'emploi de cette technique ambiguë et moins directe, qui entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage, la romancière joue avec le lecteur un jeu de cache-cache. En utilisant cette technique complexe qui appartient conjointement au récit aussi bien qu'à la citation et dont le temps grammatical est l'imparfait, la romancière transforme les pensées de Martha en récit. Par cette transformation médiatrice, le discours intérieur du personnage devient le discours du narrateur dans la narration à la troisième personne.

Juxtaposé à une citation, le monologue narrativisé paraît dépendre plus étroitement du narrateur. Elle donne l'impression que c'est le narrateur qui formule les sentiments nonverbalisés du personnage. Opérant de

l'extérieur, la mémoire réductrice du narrateur, une sorte de témoin collaborateur qui connaît la conscience obscure de ses créatures mieux qu'elles ne la connaissent, aide ses personnages à s'élucider, à se réfléchir. Grâce à ses explorations contrôlées, la masse confuse de la pensée réflexive, qui échappe souvent au personnage, est reprise et réarrangée avant d'être communiquée au lecteur:

"Un vague projet le tenait tout à coup comme une vengeance. S'il la faisait soigner, sa pauvre vieille? S'il l'emmenait, au besoin, jusqu'à Edmonton sous le couteau des chirurgiens? Tous ses sous y passeraient et il se vit sur la paille, ayant bien en vain sacrifié toutes ses économies, puisque Martha ne se remettrait sûrement jamais assez bien pour l'aider aux grands travaux. Une vieille femme redevenait-elle une femme jeune? Une femme usée, une créature robuste et alerte encore?"⁵²

À l'encontre du monologue rapporté qui privilégie des instances de discours intérieurs particuliers, le mode narratif dilatoire du monologue narrativisé ne suscite les pensées et les sentiments du personnage (Stépan) qu'à partir de leur expression à travers les conjectures et des tournures interrogatives des phrases conditionnelles isolées. On assiste dans ce mode de présentation indirecte à un abandon apparent du sens, à une présence silencieuse du personnage. Le but de Gabrielle Roy n'est pas de nommer un sens, mais de le proposer, de le suspendre, de faire du langage un lieu d'incertitude et d'interrogation et de le renvoyer ainsi à sa part de silence. Comme le souligne la

narratrice de De quoi t'ennuies-tu, Eveline?: "C'est lorsqu'on affirme dans la narration qu'on perd son auditoire: "Cela ne donnait rien d'affirmer, ce qui comptait c'était de faire voir, de faire aimer..."⁵³

La technique narrative de Gabrielle Roy, une sorte d'interrogation sans voix, se situe à mi-chemin entre le monologue rapporté et l'analyse psychologique. Cette stratégie discursive rend ce qui se passe dans l'esprit du personnage d'une manière plus indirecte que dans un monologue rapporté, mais plus directe que dans un récit nonfocalisé. La romancière imite le langage dont se sert le personnage lorsqu'il se parle à lui-même, mais elle soumet ce langage à la perspective et à la syntaxe dont se sert le narrateur pour parler de son personnage. Superposant ainsi les deux voix, elle crée un discours suspendu entre la voix du narrateur et celle du personnage. L'équivoque qui en résulte, produit à son tour une incertitude quant à la relation qui existe entre le monologue narrativisé et le langage même de la vie intérieure du personnage. Le récit est suspendu ainsi entre l'immédiateté de la citation et le détour médiateur du récit d'analyse psychologique. Prenant en charge la pensée ou la parole du personnage, le narrateur devient un organe de transmission qui mêle insidieusement ses propres commentaires au récit, dont les frontières restent floues et mouvantes. En effet, à mesure que les signes

linguistiques du monologue intérieur (phrases syntaxiquement réduites, interrogations, exclamations, conjectures hypothétiques, etc.) se multiplient, d'autres signes: la tournure négative, l'adverbe d'insistance ("sûrement") et de négation ("jamais"), les pronoms possessif et réfléchi de la troisième personne ("son", "se") etc., exhibent la présence constante du narrateur. Tout en suivant le point de vue du personnage, le lecteur assiste dans cette nouvelle à une coïncidence des points de vue, à une consonnance des voix. Le langage du narrateur se fait l'écho de celui, intérieur, du personnage:

"Cette nuit elle pensa à l'immortalité. Se pouvait-il qu'en des régions inconnues survécussent les âmes? Pour certaines, cela était peut-être possible; pour des âmes hautes, de nobles et profondes intelligences dont on ne se fût jamais consolé de penser qu'il ne restait rien d'elles. Mais Martha! (...) Non, elle ne pouvait s'imaginer vivant toujours, se survivant. La destination était trop haute, la fin trop grande pour la vie qu'elle avait vécue. (...) L'immortalité, était-ce donc vrai?"⁵⁴

Comme dans la "vision avec", le narrateur colle à la conscience du personnage. Il focalise son récit sur lui pour réduire au minimum l'écart entre le récit et son discours. Il essaie de coïncider avec l'autre, de se transporter dans la conscience de son personnage et non pas de l'attirer à lui. Cette forme semi-directe à double registre lui permet de combiner organiquement et harmonieusement le monologue intérieur d'un autre avec son

propre contexte narratif. Le dédoublement de cette vision bifocale rend également possible la conservation du monologue intérieur du personnage, son intentionnalité lyrique, son caractère à exploration psychologique aussi bien que sa structure expressive, inachevée et mouvante. Une telle synthèse de voix aurait été impossible à l'intérieur de la forme logique d'un récit, nonfocalisé. Les frontières entre le discours et le récit sont effacées par la synthèse de cette forme hybride. S'ouvre alors un dialogue entre le narrateur, ses personnages et le lecteur. Ce dialogue nondramatique, se réalise à l'intérieur des structures narratives de ce récit apparemment objectif et monologique. Cette technique narrative maladroite, qui désigne le récit focalisé à la troisième personne est la forme la plus mimétique du récit. Le récit est raconté par un narrateur qui n'est pas un des personnages mais qui adopte le point de vue d'un des personnages. Ainsi le lecteur perçoit-il directement la conscience de Martha, évitant la distance qu'entraîne inévitablement la narration rétrospective à la première personne.

L'emploi de la technique synthétique du monologue narrativisé permet à Gabrielle Roy de se raconter par le jeu intermédiaire de son personnage interposé. Dissimulée par sa protagoniste, la romancière n'est plus soumise aux restrictions et aux convenances quotidiennes qui touchent l'écrivain à l'instar de ses confrères. Cachée sous le

couvert d'un "elle", figure fictive qui évolue dans une liberté plus large par rapport au personnage-auteur littéraire qui l'a créée, Gabrielle Roy est en mesure de rendre compte de sa vie intérieure, de narrativiser ses états de conscience, d'effectuer "un long voyage de l'âme autour de soi tournant... tournant..."⁵⁵, de retourner "comme pour se chercher elle-même, dans les lointaines régions de sa propre jeunesse."⁵⁶

1. Jacques Derrida, La Dissémination, Paris, Seuil, 1972, p. 164.
2. La version originale de la nouvelle parut dans Amérique française, janvier 1946, p. 29-51.
3. La vallée Houdou parut dans la même revue en février, 1946 (p. 4-10).
4. Gabrielle Roy décrit la grande misère des femmes mennonites dans un article très sympathique, écrits à la première personne, intitulé: "Femmes de dur labeur"; dans "Le Bulletin des agriculteurs", vol. 39, n° 1, janvier 1943, p. 10 et 25; repris dans Fragiles lumières de la terre (p. 45-53), sous le titre: "Les Mennonites".
5. Gabrielle Roy a exploré le drame de l'écrivain dans une nouvelle antérieure: ("Les petits pas de Caroline" dans Le Bulletin des agriculteurs, vol 36, no 10, octobre 1940, p. 11, 45-49:
Dans ce récit spéculaire, Judith, l'héroïne - Caroline n'étant que son pseudonyme - est incapable de se reconnaître dans l'image que lui renvoie la glace. Elle en veut à cette autre elle-même, qui a donné tous les bonheurs à des créatures romanesques. Ne vivant que par procuration, dans une atmosphère de méditation et de solitude déprimante, elle ne connaît que la joie diffusée dans ses "livres précieux." Ne pouvant pas se résigner à les brûler, elle déclare avec sa créatrice: "J'ai un faible moi, aussi pour les enfants rêveurs, ces fantômes de l'imagination, car... voyez-vous... ce sont les miens... Caroline... c'est moi!" (p. 49).
6. Rue Deschambault, p. 221.
7. Rue Deschambault, p. 222.
Dans une entrevue accordée à John Murphy, ("Visit with Gabrielle Roy", dans Thought, Fordham University Quarterly, vol. XXXVIII, no 150, Autumn 1963, p. 445), Gabrielle Roy considère l'écrivain un étranger parmi les hommes et dit: "The writer writes to be loved, and it is true of him as of other men that he is a stranger among men, although, perhaps the writer better recognizes his strangeness... To be loved in spite of this difference is the mission of the artist. He reveals himself in his writing and by revelation hopes to find a common ground with the rest of men."
8. "Un vagabond frappe à notre porte" dans Un jardin au bout du monde, Montréal, Beauchemin, 1975, p. 15.
9. Ibid., p. 34.

10. Ibid., p. 37.
11. Emile Benveniste, op. cit., p. 252.
12. Un jardin au bout du monde, p. 39.
13. Ibid., p. 24.
14. Ibid., p. 30.
15. Ibid., p. 24.
16. Ibid., p. 58.
17. "Jeux du romancier et des lecteurs", dans Marc Gagné, op. cit., p. 272.
18. Rue Deschambault, p. 121.
19. François Ricard, Gabrielle Roy, p. 35.
Comme le souligne François Ricard ("Hommage à Gabrielle Roy", Liberté, 18, no 1, janvier-février 1976, p. 74) Gabrielle Roy assigne à l'écrivain une mission unificatrice. Elle envisage l'écriture comme "un moyen d'élargir la famille. ...d'instaurer entre les hommes - entre les lecteurs une communication toujours plus vaste, une réconciliation de plus en plus étendue".
20. Un jardin au bout du monde, p. 48.
21. Ibid., p. 30.
22. Ibid., p. 31.
23. "Où iras-tu Sam Lee Wong?", dans Un jardin au bout du monde, p. 110.
24. Ibid., p. 61. Le narrateur clôt la frontière du récit dans une sorte d'épilogue qui, tout en résumant le thème central de la nouvelle, rappelle au lecteur le passage du monde fictif au monde réel: "Là vers quoi il avait toujours marché ne devait plus être bien loin maintenant" (p. 130). Par le mouvement de cette métalepse intérieure, on passe de l'instance de la narration fictive à l'instance de l'écriture réelle.
25. Ibid., p. 78.
26. Ibid., p. 123.
27. Ibid., p. 122.
28. Ibid., p. 116.

29. Ibid., p. 86.
30. Comme le souligné M. Riffaterre (La Production du texte, Paris, Seuil, 1979, p. 76), "la véritable signification du texte réside dans la cohérence de ses références de forme à forme et dans le fait que le texte répète ce dont il parle, en dépit de variations contenues dans la manière de dire".
31. Gabrielle Roy avait décrit la tragédie du peuple doukhobor dans un article de reportage intitulé: "De turbulents chercheurs de paix", Le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, no 11, nov. 1942, p. 8, 30-32, repris dans Fragiles lumières de la terre (p. 33-43).
32. Un jardin au bout du monde, p. 136.
33. Ibid., p. 133.
34. Ibid., p. 137.
35. Ibid., p. 144.
36. Ibid., p. 8.
37. Ibid., p. 137.
38. Un jardin au bout du monde, p. 153.
39. Ibid., p. 155.
40. Ibid., p. 155.
41. Ibid., p. 156.
42. Ibid., p. 158.
43. Ibid., p. 199.
44. Ibid., p. 170.
45. Emile Benveniste, op. cit., p. 251-257.
46. Un jardin au bout du monde, p. 216.
47. Ibid., p. 171.
48. Ibid., p. 179.
49. Ibid., p. 175.
50. Ibid., p. 207.
51. Ibid., p. 201.

52. Ibid., p. 200.
53. De quoi t'ennuies-tu, Eveline?, Montréal, Sentier, 1982, p. 36.
54. Un jardin au bout du monde, p. 214-216.
55. Ibid., p. 166-167.
56. Ibid., p. 211.



Conclusion

2

L'oeuvre romanesque de Gabrielle Roy, en tant que discours littéraire, ne porte pas "tant sur le monde ou sur quelque contenu intellectuel et affectif plus ou moins autobiographique, que sur le processus même qui lui donne naissance: l'écriture, jeu étrange et paradoxal que nulle définition ne saurait saisir entièrement et qui ne peut donc s'exprimer adéquatement que sous cette forme symbolique ou métaphorique essentiellement instable qu'est l'oeuvre littéraire, lieu et résultat de son exercice."¹ Si l'espace de son écriture est défini par la transcription de la réalité montréalaise ou manitobaine en mots, il l'est encore plus par le passage et l'organisation de ce réel en fiction. Le seul rapport qui existe entre cette réalité première et la réalité fictive de ce produit langagier, c'est un rapport d'exclusion. La romancière ne fait pas oeuvre avec une réalité préexistante mais avec l'élaboration d'un produit linguistique à travers l'écriture.

Motivée par le désir de communiquer, l'oeuvre de Gabrielle Roy est un espace intentionnel où s'opère une dialectique entre un objet fabriqué de langage possédant une signification préalable (dénotation), et un regard qui explore les fonctions de cet objet en l'interrogeant (connotation). En examinant l'élaboration de ce produit langagier, on y découvre deux attitudes opposées, voire contradictoires vis-à-vis du langage Gabrielle Roy, comme la narratrice-actrice de La Route d'Altamont, se sert des mots "comme de ponts fragiles pour

l'exploration... et il est vrai, parfois aussi, pour la communication."2 Au début de sa carrière, Gabrielle Roy utilise le langage comme un moyen. Dans son écriture journalistique (1939-1942), et jusqu'à un certain point dans Bonheur d'occasion, l'information communiquée n'est pas exclusivement dans le langage; elle est aussi dans le contenu à vulgariser. Le langage utilisé devient un moyen de transmission de l'information usuelle, monosémique, parfois même didactique. Ce moyen n'ajoute rien au langage. Cette première attitude repose sur la conception qu'il existe quelque chose de commun, ou de quasi universel, dans le discours: si les idées à communiquer sont claires et bien ordonnées, leur transmission ira de soi. Dans cette confiance naïve en la transparence du langage, langage et pensée coïncident parfaitement. Le signifiant disparaît au profit du signifié et des idées-choses. On tombe dans l'illusion réaliste des tirades didactiques, esthétiques ou socialistes.

L'autre attitude de Gabrielle Roy consiste à se méfier de cette conception transparente du langage; à la considérer comme matériau à élaborer.. À partir de son deuxième séjour parisien (1947-1950), la romancière découvre dans le langage un lieu d'exploration et d'interrogation. Le champ de son travail d'écrivain ne se situe plus dans un savoir théorique (à l'exception de La Montagne secrète) mais dans l'élaboration d'un espace littéraire. Le contenu de communication n'est plus préalable à l'écriture. Forme et contenu s'élaborent simultanément. L'acte

d'écrire devient une opération particulière, un spectacle de signes qui vise à entraîner l'organisation des signes travaillés dans leur mutations les plus diverses. S'éloignant de la technique du reportage dans ses écrits journalistiques, la romancière n'essaie plus de véhiculer un sens précis communiqué de façon claire et univoque. Elle instaure un décalage entre la formule et le sens. Par la création de cet espace, elle opère une mutation entre le sens nommé et le sens suggéré. L'amplitude de cet espace, c'est-à-dire l'attitude du sujet parlant en face du monde raconté et en face de son énoncé, variera selon les techniques utilisées.

Dans les oeuvres "manitobaines", (autobiographiques), ce qui est communiqué à l'interlocuteur est plus ou moins pris en charge par la persona de l'auteur. Le narrateur raconte, à la première personne, sa propre histoire.

Par contre, dans le récit, "réaliste" des romans à narrateur hétérodiégétique, la technique la plus répandue de la première période de la création romanesque de Gabrielle Roy, le narrateur est absent ou invisible. Il raconte l'histoire d'un autre, à la troisième personne. La distance narrative tend vers le maximum. L'auteur, considérant son énoncé à distance, comme partie d'un monde distinct de lui-même, décide de ne pas s'identifier au "je" de l'énonciation. La romancière parle d'elle-même sous le couvert d'un autre ("il"). Au lieu de prendre en charge

son énoncé, elle joint le "je" de sa personne-auteur au "je" anonyme du narrateur, l'identifiant comme un "il" non-personnel. Ainsi l'auteur, ni sujet de l'énoncé, ni sujet de l'énonciation, devient une instance narrative impersonnelle non individualisée. L'instance de l'écriture, subjectivement transposée, n'est pas assumée directement par un sujet ou par une personne identifiée.

Dans les récits hétérodiégétiques à focalisation zéro de Bonheur d'occasion, d'Alexandre Chenevert, de La Montagne secrète, de La Rivière sans repos, de La Petite Poule d'Eau, le narrateur ne figure pas dans l'histoire (diégèse) en tant qu'acteur (narrateur=acteur)³. Le lecteur est orienté par le guidage d'un narrateur externe, l'organisateur (auctor) du récit jouit d'une fonction à la fois textuelle et para-textuelle. Derrière ce masque auctorial, "il y a le roman qui se raconte lui-même, l'esprit omniscient et omniprésent qui crée cet univers."⁴ Occupant une position supérieure, métadiégétique par rapport au récit, le narrateur omniscient de ces oeuvres à la troisième personne maintient constante la distance qui sépare son point de vue de celui de ses personnages. Jamais il ne "focalise" sa narration sur la vision de l'un d'eux, jamais il ne réduit la distance qui le sépare de ses créatures. Cela veut dire que le point de vue adopté dans la narration de ces oeuvres "réalistes" n'est jamais celui d'un personnage. Le narrateur omniscient n'adopte jamais directement la manière de penser ou de juger de ses personnages. S'il les inclut dans sa narration,

c'est sous la forme d'un énoncé rapporté, à l'égard duquel il conserve ses distances. Deux tendances contraires dans les romans "réalistes" de Gabrielle Roy sont à observer, dans cette attitude mentale panoramique du narrateur par rapport à son énoncé et à la parole des autres. Une première préoccupation illusionniste tend à réduire la présence du texte et ses potentialités sémantiques à un ensemble clos. Le texte est déterminé, voire limité, dans ses potentialités actualisables.

✓ Dans Bonheur d'occasion, cette tentative illusionniste de tout dire, de tout explorer, de tout interpréter, mène à la tendance opposée, celle de l'autoreprésentation. Connaissant toutes choses y compris les pensées intimes et les jugements secrets de chacun de ses personnages, la romancière veut parler en même temps et au nom de ses personnages et en son propre nom. Ce désir de documenter, d'expliquer, de communiquer, à la façon du narrateur Dieu omniscient, devient un excès stylistique. Il entraîne de fréquents et rapides changements de focalisation dans le récit. La préoccupation constante d'assurer la compréhension totale des personnages amène la romancière à analyser directement leur âme. Elle projette le lecteur dans leur avenir pour lui fournir une vue et une connaissance panoramiques. Adoptant l'optique sub specie aeternitatis du narrateur, le lecteur est obligé d'envisager les personnages tantôt de l'extérieur tantôt de l'intérieur. Il doit suivre le flottement d'optique du narrateur. Cette oscillation de la perspective narrative compromet la

vraisemblabilité, voire la fictivité du récit. Cette variation d'optique oblige le lecteur à regarder au-dessous du récit, à recourir constamment à son intelligence. Les personnages, réduits en marionnettes, deviennent prétextes à dissertation humaniste, à démonstration des théories socialistes de l'auteur.

Le texte devient d'abord désir de communication d'un énoncé antérieur; une didascalie, la médiation d'un message idéologique par l'intermédiaire des tournures modalisantes désidératives ou factitives (vouloir, pouvoir, devoir, faire, etc.), démarquant une certaine tension du sujet parlant en face de son interlocuteur. Cette tension naît de la prise en charge de la communication par le narrateur.

La grande faiblesse de Gabrielle Roy dans Bonheur d'occasion est son incapacité à franchir l'idéologème. Elle se laisse prendre au piège d'une parole rhétorique toute-puissante. Alors, le discours romanesque devient un discours-concept, un discours-terme monosémique, un discours informatif didactique. Malgré la composition artistiquement élaborée de ses motifs dans un registre mineur pathétique, Bonheur d'occasion n'atteint pas la diversité essentielle de la plurivocité authentique du discours littéraire. Cette dialogisation intérieure du plurilinguisme romanesque ne peut être thématiquement actualisée ni à travers la reduplication parallèle de la trame (l'alternance du récit de Rose-Anna avec celui de Florentine), ni à travers des

répliques polémiques nettement délimitées (celles du trio des chômeurs). Elle ne peut être parachevée que dans et par le langage. Se plaçant au niveau d'une conscience du langage relativisé, Gabrielle Roy ne réalise pas parfaitement dans son premier roman-feuilleton les possibilités du genre romanesque. Le langage de l'auteur débouche souvent sur un discours naïvement présomptueux et artificiel, celui des clichés politico-religieux superficiels d'un mélodrame sentimental.

Afin de résoudre le problème majeur apparu dans Bonheur d'occasion, Gabrielle Roy utilise dans Alexandre Chenevert une nouvelle économie discursive: celle d'une écriture synthétique composée de discours normalement autonomes tels les discours publicitaires, politiques, religieux, économiques, esthétiques. Son objectif est d'intégrer ces divers discours dans une nouvelle unité architecturale, tendant vers une multiplicité des voix à consciences équipollentes. Pour effectuer cette synthèse condensatoire, elle mobilise un ensemble vaste de procédés discursivo-narratifs. Entre autres, l'art du raccourci, du sous-entendu, du citationnel, de l'ironie polémique aussi bien que panégyrique, en un mot l'art de l'ellipse synthétique.

L'un des procédés favoris de Gabrielle Roy consiste à réactualiser rétroactivement l'ambiguïté contradictoire des discours stéréotypés et figés. Cette technique consiste à modaliser un énoncé "A" par sa transformation négative, c'est-à-dire

sa négation (A + négation). À l'intérieur de cette économie discursive particulière, le discours représenté demeure identique, fixe. Sa fonction consiste uniquement à servir de point cardinal autour duquel le sens tourne comme une girouette. Ce mode d'énonciation à double instance narrative devient un foyer invisible dans lequel se rejoignent l'énoncé référentiel de la narration (le discours cité) et l'énoncé inférentiel de l'auteur. Gabrielle Roy n'admet l'existence du discours d'autrui que dans la mesure où elle le fait sien, que dans le but d'y ajouter un sens nouveau. La fonction de ce mode inférentiel de double énonciation romanesque consiste donc à joindre la parole de la romancière à celle des autres.

Si Gabrielle Roy modèle son discours ironique sur un discours idéologique préexistant, c'est pour actualiser ses potentialités sémantiques multiples, c'est pour accorder à ces structurés intertextuelles un certain flottement structural, une certaine indétermination sémantique, un certain degré de précarité interprétative. La romancière rompt avec le contexte linguistique immédiat des textes politiques et publicitaires. Dans une aura sémantique plus diffuse, plus indéterminée, elle leur ajoute une surcharge sémantique. La signification ne repose plus sur la référence du signifiant ou signifié, elle réside dans la référence du signifiant à d'autres signifiants. La dimension phatique et univoque du langage idéologique et ainsi dépassé par le fonctionnement ironique du langage, assumant le rôle de la

fonction critique de l'idéologie. Cette sémantisation du contenu idéologique par une surdétermination sémantique appelle la réflexion, la remise en question, elle invite la réinterprétation.

Qu'elle prenne la forme d'une assomption ou d'une mise à distance, la transformation du discours institutionnel en contre-discours s'effectue à l'intérieur d'une spécificité relationnelle, ou si l'on préfère intertextuelle. Si la reproduction des discours figés implique dans Alexandre Chenevert un effet de répétition, cet effet de répétition se double toujours d'un effet de différence. Le nouveau contexte littéraire constitue un discours "second" dont la fonction principale est de démasquer, d'explorer, d'élucider les énoncés "primaires" des discours idéologico-pragmatiques. Par ce mode inférentiel à double isotopie Gabrielle Roy lance son lecteur dans l'incertitude du sens. Elle l'invite à un travail discursif de décontextualisation et de démythification, à une exploration continuelle du sens. Cette remise en question du sens dans son fonctionnement institutionnalisé et conventionnel consiste à dépasser la linéarité aussi bien que le sens immédiat du texte, à transgresser le décodage automatique des énoncés figés du macrocontexte, à entrer dans l'espace ludique, multi-dimensionnel et ironique du microcontexte dichotomisé.

La romancière se distancie par rapport au langage courant. Elle en crée un autre, le sien, littéraire, polyvalent.

Elle détruit ce monde sclérosé par le fait même de le répéter, puisqu'elle prive le langage de son but communicationnel. Elle le conteste en se servant du langage non pas comme simple instrument de la transmission du message mais comme moyen d'exploration et d'élucidation de celui-ci. Ainsi, Alexandre Chenevert n'est plus une simple description du monde aliénant d'Alexandre mais un produit langagier, l'actualisation des virtualités du langage dans un nouvel espace romanesque, une réalité fictive qui n'existe que par le fait d'être raconté. La rhétorique narrative de ce roman existentialiste se donne comme rebelle au sens logocentrique qu'elle semble miner. S'appuyant sur le signifié logique du discours des autres pour en rebondir, elle devient un véritable champ transformationnel du signe. Le savoir ordinaire est non seulement relié à mais également contesté par l'écriture.

Le discours bi-accentué du roman devient un mode de refus et de réfutation de l'ordre établi, une exploration et une élucidation de son caractère faux, mutilé et déformé. La contradiction entre l'idéologie proposée et la réalité vécue apparaît dans la confrontation de deux consciences, dans un acte de négation de ce qui est "normalement" perçu. Par sa négativité, le langage de Gabrielle Roy perd sa fonction interprétative et acquiert une fonction cognitive. Il devient un mode d'autoréflexion et de conscientisation; un langage de la connaissance. Pour que le lecteur puisse reconnaître la nouvelle dimension suggérée de la réalité citadine, ce mode de contestation et de

conscientisation subversive exige de lui une certaine dissociation distanciatrice, une certaine aliénation esthétique, une Verfremdung.

Dans La Rivière sans repos, Gabrielle Roy ne se borne plus à observer les événements de la vie esquimaude. Elle cherche à les faire vivre par une sensibilité et une personnalité originales. Ces deux attitudes modalisatrices confirment de la souplesse et de l'expressivité à son style. L'auteur est plus encline à suggérer au lecteur sa manière de voir la réalité que dans ces oeuvres précédentes. Pourtant, cette participation trace sa voie grâce à la forme objective des modalisateurs formalisés, sous la couverture des procédés ironiques et comiques. L'emploi de cette technique modalisatrice, qui définit l'attitude du sujet parlant vis-à-vis de son énoncé, rend l'énoncé opaque et le message ambigu. Il introduit dans le récit de La Rivière sans repos une dialectique de l'énoncé et du sujet. Le texte devient tour à tour objet de l'énonciation et objet constitué, ou plutôt objet à constituer. Il dépasse la dimension phatique et univoque du langage conventionnel.

À l'intérieur de cette technique distanciatrice l'ironie et le comique sont le plus souvent alliés. D'une part, l'ironie a généralement une résonance comique et, d'autre part, le rire provoqué par l'auteur aux dépens d'un personnage ou d'une idée existe rarement sans un sous-entendu ironique. Ces deux

moyens stylistiques inséparables se fondent sur le contraste signalant qu'il faut donner à un énoncé le sens contraire de celui qu'expriment les mots pris dans leur acception objective. Pour provoquer l'ironie, Gabrielle Roy joue sur deux plans: l'un présente la réalité extérieure racontée et l'autre son intention intime.

Ce sémantisme paradoxal crée une situation d'aporie interprétative. En plongeant le lecteur dans l'incertitude du sens, il l'invite à dépasser la linéarité du texte, à se lancer à la poursuite d'une interprétation toujours en suspens. L'intention de Gabrielle Roy n'est plus de présenter au lecteur un "modèle" de la réalité, mais de lui offrir une combinatoire ouverte des opérations par lesquelles le réel peut être appréhendé en une suite indéfinie de parcours successifs. Son objectif est de transgresser la linéarité univoque du texte, de faire entrer le lecteur dans l'espace ludique et multidimensionnel de son ironie fictionnelle et de le conduire à une déception du sens, à une reconquête du sens, à la redécouverte de la vérité. Comme tout acte locutoire, l'énonciation ironique de Gabrielle Roy fonctionne sur deux niveaux. Premièrement dans l'énoncé, par ses variables argumentatives et deuxièmement dans l'énonciation même. L'énoncé commente le mode représentationnel. L'énonciation se présente comme un argument en faveur du récit mais aussi sa fonction est d'actualiser le contenu. Elle est un argument en faveur du non-récit. L'auteur du roman "esquimau"

joue sur ce lien de concurrence des messages de l'énoncé et de l'énonciation; elle établit une discordance de valeurs, une dissymétrie entre axiologies positives et négatives. Ainsi, le discours d'ironie polémique de La Rivière sans repos acquiert un caractère pluri-codique. Il devient un phénomène de polysémie argumentative, une structuration sémantique paradoxale de la superposition des isotopies incompatibles.

En tant qu'argumentation amphibologique, le discours ironique de Gabrielle Roy prend deux directions incompatibles. Il laisse ouverte l'alternative du récit et ménage la liberté du locuteur. Cette technique à fonction fondamentalement défensive constitue un moyen de s'affranchir des contraintes normatives du langage. C'est une manoeuvre pour déjouer tout assujettissement aux règles de la bienséance publique, un procédé raffiné pour déjouer l'interlocuteur en renversant ses normes culturelles. Cette démarche stylistique, alliage de l'ironie polémique et du comique situationnel, est l'arme principale de protestation de Gabrielle Roy contre un génocide culturel, contre la désintégration totale du monde esquimau.

Si, dans Alexandre Chenevert et La Rivière sans repos, le savoir est soumis à l'écriture, dans La Montagne secrète c'est la littérature qui est soumise au service du savoir théorique. Gabrielle Roy empiète sur le domaine de l'esthétique. Elle s'attache à éclairer et à mettre en lumière ses idées, sans tenir

suffisamment compte de la forme de son roman, d'"apprentissage". Motivé par cette préoccupation explicative, le roman a pour fonction principale de théoriser, d'interpréter, d'instruire. Par conséquent, le lecteur se retrouve constamment devant un narrateur omniscient, instructeur en train de proférer un discours d'éducation esthétique, composé d'énoncés généraux, souvent dépersonnalisés. L'esthétique du roman affaiblie lorsque la romancière prodigue des "soins" excessifs à la réception du message de son oeuvre. Craignant que ses images et ses idées ne soient pas correctement "saisies" ou comprises, par le lecteur, elle les lui explique de manière théorique ou logique. Le didactique, loin de s'intégrer automatiquement à l'unité du plan expressif, étouffe alors la résonance des images. Elle se substitue à leur évolution naturelle et organique, ramenant à l'intérieur du récit fictif de Pierre Cadorai des réalités qui lui sont fictivement extérieures. Ces interférences narratives opèrent par réflexion complétive. La perspective narrative oscille de l'extérieur à l'intérieur. La fictivité du roman est compromise. Pour être crédible, elle doit feindre de ne dépendre de personne. La vraisemblance du récit compromise, le lecteur, obligé de quitter sa place d'observation, a l'impression "que l'écrivain montre lui-même le sens contenu dans le récit et l'oblige par des interruptions à regarder en dessous"⁵. Suivant le changement fréquent de focalisation, c'est-à-dire oscillant entre le sujet de l'énonciation (l'histoire de Pierre Cadorai) et l'objet de l'énoncé (son interprétation), il sort de la fable

pour se retrouver devant des reformulations polémiques à allure didactique. Le locuteur est d'autant plus présent dans ces énoncés déclaratifs qu'il s'efface en tant que sujet. Derrière le vide énonciatif apparent des sentences axiomatiques, se cache la présence de l'énonciateur, celle de l'auteur recherchant des voies et des procédés pour rendre ses idées compréhensibles. Les barrières qui le séparent du lecteur incompetent sont levées ainsi.

La technique romanesque de La Montagne secrète repose autant sur l'objet de son énonciation que sur cette "adresse" constante au lecteur. Son manque d'intensité dramatique et sa faible portée esthétique sont les résultats de l'idée initiale que Gabrielle Roy se fait du lecteur. Cette attitude de méfiance envers le lecteur compromet le pacte romanesque et, par conséquent, la qualité esthétique de cette oeuvre.

La Petite Poule d'Eau inaugure un courant plus intimiste, celui du "cycle" des oeuvres autobiographiques. En tant qu'oeuvre semi-autobiographique, cette oeuvre manifeste assez bien comment Gabrielle Roy a prouvé son génie au moment où elle a trouvé le lieu du langage où son individualité allait pouvoir éclater et se dissoudre. Dans ce discours plus personnel, l'opposition du caractère subjectif et objectif de son oeuvre se dissipera par la réduction progressive de la distance narrative. Ici, la romanière renonce au "il" trop bien centré de ses romans

de contestation pour un "on" décentré et équivoque qui n'est positivement ni l'auteur, ni le personnage, ni le lecteur, mais qui a la tendance à les englober dans l'ensemble de l'acte de la communication. Cette technique facilite ainsi l'identification du lecteur au récit raconté. Dans La Petite Poule d'Eau, le centre d'orientation de la narration hétérodiégétique à focalisation externe n'est pas déterminé ni par un acteur ni par le narrateur. Il est caché sous la présence d'un narrateur indéterminé, masqué par un pronom impersonnel faussement généralisant "on", un falsum, index sui et veri. Dans cette oeuvre idyllique à narrateur intra-hétérodiégétique Gabrielle Roy se cache sous l'anonymat d'un narrateur impersonnel, non-représenté. Tout en étant présent dans la diégèse, le narrateur intra-hétérodiégétique de La Petite Poule d'Eau n'est pas un des personnages. Il en adopte simplement le point de vue. Ainsi, le lecteur reçoit l'impression que l'action est filtrée par la conscience des personnages. C'est à partir du narrateur, qu'il interprète le récit. Cette modification d'optique réduit la distance narrative qu'implique la narration des oeuvres extra-hétérodiégétiques. La perspective narrative de cette chronique prétendument "objective", régie par la prédominance de la parole du narrateur, tend vers la perception limitée de l'omniscience neutre. On a affaire à un mode atténué du récit où le narrateur présente son histoire au lecteur sous deux aspects entremêlés: celui de la narration proprement dite et celui de la description.

Le présent omnitemporel des descriptions, le discours des acteurs, rapporté en style indirect, la modération du temps rapide des nombreux événements à durée brève par l'emploi narratif de l'imparfait, créent dans cette chronique un ton plus familier et plus intimiste. On a l'illusion d'une narration simultanée au passé. Tout se passe comme si l'histoire se racontait elle-même, comme si le narrateur ne faisait qu'enregistrer la vivacité des scènes multiples et rapides de l'action romanesque. Ce procédé narratif donne lieu à une présentation distante et impersonnelle. En s'efforçant de se d'adopter le point de vue du lecteur et en regardant les événements du dehors, la romancière donne l'impression de raconter une histoire vraie et de faire oeuvre de "traducteur" ou de scribe. Gabrielle Roy n'actualise la fonction réceptive du récit qu'indirectement.

Si le discours romanesque de La Petite Poule d'Eau actualise la fonction "appellative", c'est-à-dire l'influence de l'auteur sur le lecteur. Cet appel au lecteur ne se manifeste qu'à l'intérieur de la situation pragmatique du récit à l'imparfait. Se servant de l'imparfait comme temps narratif de base, le narrateur définit le récit comme récit fictif et informe le lecteur sur le modèle communicatif: il se découvre en tant que conteur et en même temps, il appelle le lecteur à réagir d'une certaine façon, celle d'un lecteur de fiction. Gabrielle Roy ne fait deviner sa personnalité que par son attitude adoptée vis-à-

vis de la substance narrative: une attitude d'humour, de compassion, de sincérité et de collaboration, colore affectivement le récit.

Le "il" formel de l'énoncé n'est pas le seul moyen utilisé pour marquer la distance narrative maximale dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. La romancière emploie également la technique inverse, c'est-à-dire le pronom "je", référant à la narratrice-actrice identifiée, Christine. À l'opposé des récits hétérodiégétiques des romans de protestation, un même personnage remplit une double fonction dans la narration intradiégétique des récits homodiégétiques de Rue Deschambault, de La Route d'Altamont, de Cet été qui chantait, de Ces enfants de ma vie, de Ma vache Bossie, d'"Un vagabond frappe à notre porte" et d'"Un jardin au bout du monde". En tant que narratrice (je-narrant), le personnage assume la narration du récit, et comme acteur (je narré), il joue un rôle dans l'histoire (personnage-narrateur = personnage-acteur).

Il s'agit dans ces oeuvres "autobiographiques" d'une perception individuelle, fait soit par un personnage-acteur, identifié, comme c'est le cas de Rue Deschambault, de La Route d'Altamont et d'"Un vagabond frappe à notre porte", soit par un personnage-narrateur-auteur contextualisé, comme dans Cet été qui chantait, Ces enfants de ma vie, Ma vache Bossie et "Un jardin au bout du monde".

L'attitude de Gabrielle Roy fluctue entre deux centres d'orientation, correspondant respectivement à deux types narratifs distincts: le type narratif actoriel et le type narratif auctorial. Dans les récits médiatisés des oeuvres homodiégétiques actorielles (Rue Deschambault, La Route d'Altamont), l'auteur considère son énoncé comme partie d'un monde distinct. Comme au théâtre, le "je" de l'énonciateur, de l'auteur, est plus ou moins distancé par le "je" de l'énonciation, celui du personnage-narrateur. Ce détachement maximal est engendré par la délimitation de la perspective narrative à l'extrospection et à l'introspection du personnage-acteur, Christine. Dans Rue Deschambault et La Route d'Altamont, l'acte narratif reprend le même type de narration: le type narratif homodiégétique actoriel (intradiegétique). Christine, narratrice-actrice explicite, disposant d'une identité référentielle, remplit la fonction de centre d'orientation sur le plan perceptif, temporel, spatial et verbal. Cette focalisation sur la narratrice, "la seule focalisation logiquement impliquée par le récit à la première personne"⁶, entraîne une certaine restriction quantitative et qualitative dans le champ de la perception.

Cette restriction de la perspective narrative de la narratrice première explicite ne permet de passer dans ces récits à focalisation interne que ce qui passe dans le champ de perception du sujet focalisateur. Les événements sont relatés uniquement du point de vue du personnage-narrateur. L'auteur ne

laisse entendre que les propos intimes du personnage: ses jugements, ses pensées, ses appréciations. Les pensées des autres ne sont connues qu'à travers lui. Donc, le point de vue adopté est celui de la "vision avec le personnage" (Pouillon), Christine. Les pensées et jugements explicités dans l'énoncé primaire paraissent être exclusivement les siens. Dans "Un vagabond frappe à notre porte" le champ d'optique narrative se rétrécit encore davantage. Si le contexte narratif suit le point de vue du personnage organisant l'ensemble du récit, ce n'est pas autour de lui mais à partir de lui que s'organise l'histoire. La narratrice (Ghiselaine), n'étant qu'indirectement reliée à l'histoire, ce n'est plus "avec" elle mais à partir d'elle que nous faisons la connaissance de l'histoire d'un autre, le vagabond, désigné par de nombreux distanciateurs. Il y a un écart entre la narratrice ("je") et le personnage principal ("il"). Le récit n'est plus autodiégétique, comme dans Rue Deschambault, car la narratrice nous raconte l'histoire d'un autre. La narration procède d'une observatrice objective, qui, tout en assistant aux événements rapportés n'a pas accès aux pensées des personnages qu'elle voit agir.

Il est vrai que dans ce texte les commentaires et "remarques d'auteur" ne manquent pas. Cependant, ils ne correspondent en rien aux pensées du personnage Gustave. En effet, le trait caractéristique de cette nouvelle à "focalisation externe" n'est pas l'absence d'appréciations dans l'énoncé de la narratrice principale, Ghiselaine, mais l'absence de modalités et

d'appréciations qui pourraient être attribuées, du point de vue du sens, au narrateur rapporté, Gustave, c'est-à-dire le personnage raconté. À l'encontre du personnage focalisé de Rue Deschambault (Christine) qui "voit", le vagabond de ce récit à focalisation externe ne "voit" pas, il est vu. Il devient objet de la vision et de la focalisation du sujet focalisateur, Ghislaine-narratrice.

On peut donc définir le statut de la narratrice à la fois par sa position au niveau narratif et par sa relation à l'histoire qu'elle raconte, c'est-à-dire par son absence, son invisibilité ou sa présence dans la diégèse.

Selon la fréquence de leur présence, on peut distinguer parmi les narratrices homodiégétiques de Gabrielle Roy celles qui racontent une histoire dont elles sont le personnage principal, donc autodiégétique, comme Christine de Rue Deschambault et de La Route d'Altamont, et celles qui ne sont que des témoins comme Ghislaine d'"Un vagabond frappe à notre porte", ou la narratrice d'"Un jardin au bout du monde", ou des simples relais, comme les narratrices de "La vallée Houdou" ou "De quoi t'ennuies-tu, Eveline?".

Contrairement à ces oeuvres à narratrice intermédiaire, le sujet des oeuvres homodiégétiques auctorielles de Cet été qui chantait et Ces enfants de ma vie assume son énoncé: Dans ces

récits intradiégétiques ultérieurs plus intimistes, le centre d'orientation du lecteur est axé sur la perception du "je narrant", du personnage-écrivain qui se contextualise. Cela signifie que le sujet parlant assume totalement son énoncé. Il y a donc une identification entre le sujet de l'énonciation et l'objet de son énoncé. Le personnage-narrateur-écrivain se dédouble en sujet d'énonciation, comme forme d'expression qui écrit, et en sujet d'énoncé de contenu, dont parle l'oeuvre. Ce dédoublement de l'instance narrative s'effectue par l'emploi du pronom autoréférentiel ("je") indéfiniment variable et de sa forme plurielle englobante ("nous"), qui se réfère tantôt au locuteur, tantôt au locutaire, tantôt à l'organisateur de l'ensemble de la communication narrative. Cet agent interne de la narration et du centrage à fonction diégétique réalise une jonction du présent et du passé, une intériorisation de son expérience manitobaine.

On retrouve dans le récit de Gabrielle Roy deux versants: un énoncé référentiel - une parole assumée par celui qui s'écrit et un énoncé fictif non assumé. Le sujet de l'énoncé, à la fois représentant du sujet de l'énonciation et représenté comme son objet, devient commutable avec l'anonymat de l'auteur. Ce dispositif narratif de type auctorial devient le plus parfait camouflage du sujet parlant.

L'instance de la parole de la romancière s'insère dans l'énoncé romanesque et s'explícite comme étant une de ses

parties. Elle dévoile l'écrivain comme acteur principal du jeu discursif et boucle les deux modes de l'énoncé romanesque dans une parole unique englobant à la fois celle du sujet du livre (auteur), qui conçoit son texte comme produit, et celle de l'objet du spectacle (acteur), qui le considère comme pratique.

Dans cette forme classique du récit à la première personne, le "je" est l'auteur de deux actions différentes, séparées dans le temps: l'une consiste à vivre, à instruire, l'autre à écrire, à se rappeler, à se raconter. En conséquence, le destinataire se redouble en tant que sujet rhétorique (acteur du récit), locuteur d'un discours auquel il s'insère, et également en tant que sujet littéraire (auteur de l'oeuvre), régulateur du récit et des personnages du drame raconté. Il y a donc dans ces récits classiques deux actants (l'actant étant un personnage défini par ce qu'il fait et non par ce qu'il est): l'un qui agit au passé et l'autre qui parle, qui se raconte rétrospectivement. Tous les deux sont réunis en un jeu équivoque. On peut dire que la focalisation est opérée dans Cet été qui chantait et dans Ces enfants de ma vie par l'instance narrative, par le point de vue de l'auteur-narrateur-acteur.

À l'encontre de la narratrice observatrice de la focalisation externe d'"Un vagabond frappe à notre porte", la narratrice du récit de Ces enfants de ma vie rapporte les pensées de ses personnages. Occupant à la fois le centre de vision et le

centre d'interprétation, elle sait ce qu'ils éprouvent, elle voit ce qu'ils voient. Focalisateur et focalisé, son discours littéraire apparaît précisément à travers les distances qu'elle prend à l'égard de sa propre parole aussi bien qu'à l'égard de celle de ses personnages.

Dans "Un jardin au bout du monde", l'auteur manifeste consciemment sa présence. La manifestation directe de sa subjectivité mène à la mise en abîme de l'énonciateur, à la production d'un sujet de l'énoncé à ce point envahissant et distancé qu'il devient distinct du sujet de l'énonciation. Le "je" sujet de l'énoncé, un sujet de papier, finit par constituer une instance spécifique qui acquiert sa propre existence. Le moi est représenté comme revivant une temporalité autre.

Après avoir médité sur l'acte d'écrire, le sujet de la narration (auteur-narrateur) se retire du récit qui passe de la première à la troisième personne. Par ce changement de focalisation, il se réduit à une non-personne, à un anonymat. Il ne se médiatise que par le "elle" du personnage (Martha), sujet de son énoncé. L'auteur s'exclut de l'histoire. Il se métamorphose en absence; il s'anonymise pour permettre à la structure narrative d'exister comme témoignage du passé. C'est à partir de cet anonymat, de ce narrateur zéro que naît le "elle" du personnage qui, identifié par le nom propre Martha, devient l'objet de focalisation du récit. Ce changement de la relation du narrateur

par rapport à l'histoire racontée fait passer le récit homodiégétique au récit hétérodiégétique. Le narrateur explicite mais effacé, régissant toujours le récit, laisse filtrer dans son énoncé le point de vue d'un personnage précis. Les pensées du personnage distinctes du "je" de l'auteur-narrateur, s'inscrivent dans l'énoncé primaire qui, du point de vue syntaxique, reste celui de l'énonciateur principal, car c'est lui qui les raconte, mais qui, du point de vue du sens (réception), sont attribuées à Martha, personnage, car c'est elle qui oriente la perspective narrative (qui voit).

Cette modalisation de l'énoncé nous donne l'impression que les sentiments et les pensées exprimées par le narrateur explicite, effacé, sont celles du personnage. Cela dénote la subordination de la voix à la focalisation, la transposition du point de vue du narrateur à celui du personnage. Par cette variation stylistique dialoguée, Gabrielle Roy réussit à faire coexister deux contextes sémantiques différents dans l'esprit du personnage. Elle joint la voix de son âme à la voix de la conscience d'une autre, à l'aide de laquelle elle se pose des questions socratiques.

La technique narrative commande et filtre la production et la réception du monde romanesque de Gabrielle Roy. Le choix du type narratif détermine la narration et, par conséquent, la façon spécifique dont le récit et l'histoire sont communiquées au

narrataire/lecteur. À mesure que la pensée de Gabrielle Roy évolue et s'intériorise, on remarque dans son oeuvre une réduction progressive d'écart entre narrateur et auteur-personnage. Cette réduction de la distance implique un changement dans la technique narrative. Elle implique le passage du narrateur extra-hétérodiégétique des romans dits "réalistes" à la troisième personne au narrateur intra-hétérodiégétique de La Petite Poule d'Eau, à la narratrice intra-homodiégétique des nouvelles autobiographiques à la première personne. On assiste donc un amalgame graduel d'une forme et d'une expérience personnelles dont la genèse et la croissance sont solidaires, à un système d'articulation qui est une forme d'expérience et une forme d'expression. À mesure que l'oeuvre se crée, on observe un processus d'intériorisation et de spiritualisation. Gabrielle Roy passe du souci d'exactitude des romans "réalistes" à un réalisme de l'âme, à une écriture plus poétique. Parallèlement à cette évolution, on remarque dans cette oeuvre magistrale un délaissement du visible pour le domaine de l'invisible, un passage de l'extériorité à l'intériorité, un effort pour parvenir à un maximum de mouvement intérieur avec un minimum de mouvement extérieur. À mesure que s'élabore son oeuvre impressionnante, la grande romancière délaisse la forme classique du roman à focalisation variable. Elle opte pour le recueil de nouvelles apparentées, emboîtées, à focalisation unique, un genre à la Schéhérazade des Mille et Une Nuits.

Ce genre à focalisation unique, toujours mouvant, toujours changeant, contient de plus en plus de moments dramatiquement et intérieurement forts. En passant de la dispersion de ses romans à narrateur impersonnel et non-représenté à la concentration de ses nouvelles à narrateur contextualisé, l'écriture de Gabrielle Roy devient plus centrifuge que centripète. Elle embrasse dans un discours de l'amour tout l'univers. Et, considérant le nombre imposant de nouvelles écrites, l'on peut affirmer qu'elle est davantage nouvelliste que romancière.

1. François Ricard, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, 1975, p. 151.
2. La Route d'Altamont, p. 233.
3. F. Stänzel, Typische Formen des Romans, Göttingen, Vandenhock & Ruprecht, 1964, p. 14 et 16.
4. Wolfgang Kayser, "Qui raconte le roman?", Poétique, n° 4, 1970, p. 509.
5. François Ricard, op. cit., p. 34.
6. Gérard Genette, op. cit., p. 219.

BIBLIOGRAPHIE

I - OEUVRES DE GABRIELLE ROY

A LIVRES

Bonheur d'occasion

1. Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, 2 tomes, 532 p.
2. Montréal, Beauchemin, 1947, 2 tomes, 532 p.
3. Paris, Flammarion, 1947, 473 p.
4. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson. New York, Reynald & Hitchcock, 1974, 315 p.
5. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson. Toronto, McClelland and Stewart, 1947, 315 p.
6. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson. London, Heinemann, 1948, 341 p.
7. Traduction espagnole sous le titre Felicidad ocasional par Dr Carlos Juan Vega. Buenos Aires, S.A. Editorial Bell, 1948, 350 p.
8. Traduction danoise sous le titre Blikflojten par Merete Engberg. Copenhagen, Gyidendal Norsk Forlag, 1949, 330 p.
9. Traduction slovaque sous le titre Prilezitostné stastie par Fedor Jessensky. Turciansky Svaty Martin, Zivena, 1949, 408 p.
10. Traduction suédoise sous le titre Trumpet av bleck och drömmar faite d'après la version anglaise par Eionar Malm. Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1949, 319 p.
11. Traduction norvégienne sous le titre Blikkfljten faite d'après la version anglaise par Caro Olden. Oslo, Gyldensal Norsk Forlag, 1950, 356 p.
12. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson, introduction (V-XI) par Hugo McPherson, Toronto, McClelland & Stesart, New Canadian Library, n° 5, 1958, 275 p.
13. Montréal, Beauchemin, 1965, 345 p.

14. Genève, Cercle de Bibliophile, Coll. Le Club des grands prix littéraires, 1968, 455 p.
15. Genève, Edito-Service, Coll. Le Club des grands prix littéraires, préface de Henriette Guex-Rolle, 1968, 456 p.
16. Traduction roumaine sous le titre Fericiire Intimplatoare par Elvira Borgdan, préface de Valer Conea. Bucarest, Editura Pentru Literatura Universala, 1968, 343 p.
17. Montréal, Beauchemin, 1970, 345 p.
18. Traduction russe sous le titre Schast'e To Sluchaju faite d'après la version française par I. Grushetskaja: avant-propos intitulé Kontrasty Monrealya par T. Balashova. Moskva, Izdatel'stvo Khudozhestvennaja Literatura, 1972, 358 p.
19. Montréal, Stanké, 1977, collection Québec 10/L0, 396 p.
20. Traduction tchèque sous le titre Stestě Z vuprodeje par Vyd. 1, Praha, Svoboda, 1979, 325 p.
21. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute, par Alan Brown. Toronto, McClelland and Stewart, New Canadian Library, 1980 et 1981, 384 p.

Alexandre Chenevert

1. Montréal, Beauchemin, 1954, 373 p.
2. Alexandre Chenevert, caissier. Paris, Flammarion, 1954, 297 p.
3. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse. New York, Harcourt, Brace & Co., 1955, 251 p.
4. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse. Toronto, McClelland and Stewart, 1955, 251 p.
5. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse. London, Heinemann, 1956, 278 p.

6. Traduction allemande sous le titre Gott Geht Weiter Als Wir Menschen par Theodor Rocholl. München, Paul List Verlag, 1956, 278 p.
7. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse, introduction (VII - XIII) par W. C. Lougheed. Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 40, 1963, 221 p.
8. Montréal, Beauchemin, 1964, 373 p.
9. Montréal, Stanké, coll. "Québec 10/10", 1979, 397 p.

Rue Deschambault

1. Montréal, Beauchemin, 1955, 260 p.
2. Paris, Flammarion, 1955, 234 p.
3. Montréal, Beauchemin, 1956, 260 p.
4. Traduction italienne sous le titre La Strada di Casa Mia par Peppina Doré. Milano, Istituto di Propaganda Libreria, Coll. I Romanzi di Gioia 20, 1957, 220 p.
5. Traduction anglaise sous le titre Street of Riches par Harry L. Binsse. Toronto, McClelland & Stewart 1957, 246 p.
7. Traduction anglaise sous le titre Street of Riches par Harry L. Binsse. New York, Harcourt, Brace and Co., 1967, 158 p.
8. Montréal, Beauchemin, 1967, 260 p.
9. Montréal, Beauchemin, 1971, 260 p.
10. Montréal, Stanké, coll. "Québec 10/10", 1980, 303 p.

La Petite Poule d'Eau

1. Montréal, Beauchemin, 1950, 272 p.
2. Paris, Flammarion, 1951, 236 p.
3. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse. New York, Harcourt, Brace and Co., 1951, 251 p.

4. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse. Toronto, McClelland and Stewart, 1951, 251 p.
5. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse. London, Heinemann, 1952, 226 p.
6. Genève, Editions S.A.R.I., Coll. Les trésors du livre, n° 34, 1953, 211 p.
7. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl. München, Paul List Verlag, 1953, 263 p.
8. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl. Zürich, Schweizer Druck-und Verlagshaus AG., Coll. Neue Schweizer Bibliothek, 1953, 235 p.
9. Edition scolaire sans "Le Capucin de Toutes-Aides", préface de l'auteur. Toronto, Clarke, Irwin and Col., 1956, 230 p.
10. Edition scolaire sans "Le Capucin de Toutes-Aides", préface de l'auteur, introduction et notes par Joseph Marks M.A., University of Manchester. London, George G. Harrap and Co., 1957, 175 p.
11. Montréal, Beauchemin, 1957. Edition définitive, 272 p.
12. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl. München, Paul List Verlag, List Bucher 122, 1959, 171 p.
13. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl. Marmarlea, Angleterre, Marmarlea Book Sales Ltd., 1959, 171 p.
14. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse, introduction (VI - X) par Gordon Roper. Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 25, 1961. 160 p.
15. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse. Vancouver, Evergreen Press, 1965, 160 p.

16. Montréal, Beauchemin, 1965, 272 p. (édition définitive)
17. Préface de l'auteur, illustrations de Zarou. Paris, Editions du Burin et Martinsart, Coll. Les Portes de la Vie, 1967, 257 p.
18. Montréal, Beauchemin, édition révisée, 1970, 272 p.
19. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse. Toronto, McClelland and Stewart, New Canadian Library, n° 25, 1970, 160 p.
20. Edition de Luxe avec 20 estampes originales de Jean-Paul Lemieux. Montréal, Gilles Corbeil éditeur, 1971, 133 p.
21. Montréal, Stanké, coll. "Québec 10/10", 1980, 294 p.

La Montagne secrète

1. Montréal, Beauchemin, 1961, 222 p.
2. Paris, Flammarion, 1962, 218 p.
3. Traduction anglaise sous le titre The Hidden Mountain par Harry L. Binsse. Toronto, McClelland & Stewart, 1962, 186 p.
4. Traduction anglaise sous le titre The Hidden Mountain par Harry L. Binsse. New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1962, 186 p.
5. Montréal, Beauchemin, 1971, 222 p.
6. Traduction anglaise sous le titre The Hidden Mountain par Harry L. Binsse. Toronto, McClelland, New Canadian Library, n° 109, 1974, 186 p.
7. Montréal, Stanké, Coll. "Québec 10/10", 1978, 222 p.

La Route d'Altamont

1. Montréal, Editions HMH, coll. L'Arbre, n° 10, 1966, 261 p.

2. Traduction anglaise sous le titre The Road Past Altamont par Joyce Marshall. New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1966, 146 p.
3. Traduction anglaise sous le titre The Road Past Altamont par Joyce Marshall. Toronto, McClelland & Stewart, 1966, 146 p.
4. Paris, Flammarion, 1967, 231 p.
5. Traduction allemande sous le titre Die Strasse nach Altamont par Von Renate Benson, postface par Von Armin Arnold. Zurich, Manesse Verlag, Manesse Bibliothek der Weltliteratur, 1970, 335 p.
6. Traduction anglaise sous le titre The Road Past Altamont par Joyce Marshall, Toronto, McClelland and Stewart, New Canadian Library, n° 129, 1975, 146 p.

La Rivière sans repos

1. Montréal, Beauchemin, 1970, 315 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Windflower par Joyce Marshall. Toronto, McClelland & Stewart, 1970, 152 p. (Cette traduction n'inclut pas Les Nouvelles esquimaudes).
3. Paris, Flammarion, 1972, 234 p.
4. Montréal, Stanké, coll. "Québec 10/10", 1979, 327 p.

Cet été qui chantait

1. Illustrations de Guy Lemieux, Québec et Montréal, Les Editions françaises, 1972, 207 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Enchanted Summer par Joyce Marshall. Toronto, McClelland and Stewart, 1976, 125 p.
3. Montréal, Stanké, coll. "Québec 10/10", 1977, 207 p.
4. Traduction anglaise sous le titre Garden in the Wind, and Enchanted Summer par Joyce Marshall. Toronto, McClelland and Stewart, New Canadian Library, n° 155, 1981, 125 p.

Un jardin au bout du monde

1. Montréal, Beauchemin, 1975, 217 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Garden in the Wind, par Alan Brown. Toronto, McClelland and Stewart, 1979, 175 p.
3. Traduction anglaise sous le titre Garden in the Wind, and Enchanted Summer, par Alan Brown. Toronto, McClelland and Stewart, New Canadian Library, n° 155, 1981, 175 et 125 p.

Ma Vache Bossie

(Conte pour enfants) Montréal, Léméac, 1976, 45 p.

Ces Enfants de ma vie

1. Montréal, Stanké, 1977, 212 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Children of my Heart par Alan Brown. Toronto, McClelland and Stewart, 1979, 171 p.
3. Toronto, McClelland and Stewart, Seal Book, 1980, 171 p.
4. Montréal, Stanké, coll. "Québec 10/10", 1983, 227 p.

Fragiles Lumières de la terre, écrits divers 1942-1970

1. Montréal, Quinze/prose entière, 1978, 233 p.
2e édition, 1980, 233 p.
2. Fragile Lights of Earth, Articles and Memories, translated by Alan Brown. Toronto, McClelland and Stewart, 1982, 222 p.
3. Montréal, Stanké, coll. "Québec 10/10", 1982, 249 p.

Courte-Queue

1. (conte) Images, François Olivier, Montréal, Alain Stanké, 1979, 48 p.
2. Cliptail, illustrated by François Olivier, translated by Alan Brown. Toronto, McClelland and Stewart, 1980, 48 p.

De quoi t'ennuies-tu, Eveline (récit)

1. Montréal, Editions du Sentier, 1983, 76 p.
2. Montréal, Boréal Express, 1984, 122 p. Cette édition inclut également "Ely! Ely! Ely!"
La détresse et l'enchantement, Montréal, Boréal Express, 1984, 505 p.

B EXTRAITS DE L'OEUVRE DE GABRIELLE ROY PUBLIÉS DANS DIVERS LIVRES ET PÉRIODIQUES

L'école de la Petite Poule d'Eau, dans la Revue de Paris, mars 1951, p. 35-53; suite dans avril 1951, p. 50-84.

Un grand récit canadien: La pelisse par Gabrielle Roy, extrait de La Petite Poule d'Eau, dans les Nouvelles littéraires, Paris, 22 mars 1951, p. 4.

Le puits de Dunrea, extrait de Rue Deschambault, dans Contes de nos jours, edited by Dr. R.W. Torrens and Dr. J.B. Sanders. Toronto, The Copp Clark Publishing Co., 1956, p. 182-201.

The Voice of the Pools, excerpt from Street of Riches, dans Tamarack Review, Toronto, n° 4, Summer 1957, p. 51-54.

The Gadabouts, excerpt for Street of Riches, dans Maclean's, Toronto, August 17, 1957, p. 18, 34-42, 44.

La première école de Mademoiselle Côté, extrait de La Petite Poule d'Eau, dans Près de la fontaine, choix de textes par Albert St-Jean. Toronto, Thomas Nelson & Sons Canada Ltd., 1958, p. 104-107, 109-112, 114-116.

Whilhelm, extrait de Rue Deschambault, dans Châtelaine, Montréal, juillet 1959, p. 60-62.

Mon chapeau rose, extrait de Rue Deschambault, dans Vignettes, edited by Morris Sniderman, illustrated by W. Alex. Fraser. Toronto, Thomas Nelson & Sons Canada Ltd., 1959, p. 36-46.

The Gadabouts, excerpt from Street of Riches, dans Portrait of a Country, textes choisis par Leslie Hannon. Toronto, McClelland & Stewart, 1960, p. 209-214.

Grand-mère et la poupée, extrait de La route d'Altamont, dans Châtelaine, Montréal, octobre 1960, p. 225, 44-46, 48-49.

Grandmother and the Doll, excerpt from The Road Past Altamont, dans Chatelaine, October 1960, p. 44-45, 82-86.

La montagne secrète, un texte inédit de Gabrielle Roy, inspiré de la vie du peintre René Richard, dans le Nouveau journal, Montréal, 16 décembre 1961, p. 29.

Grandmother and the Doll, excerpt from The Road Past Altamont, translated by Joyce Marshall, dans Ten for Wednesday Night, a collection of short stories presented for Broadcast by CBC Wednesday night, edited by Robert Weaver. Toronto, McClelland & Stewart, 1961, p. 143-147.

Rose-Anna's Daniel, excerpt for The Tin Flute, dans A Book of Canada, edited by William Toye. Toronto, William Collins & Sons & Co. Ltd., 1962, p. 179-187.

The Voices of the Pools, excerpt from Street of Riches, dans Adventures in Appreciation, Laureate Edition by Walter Loban, Rosalind A. Olmsted. New York, Harcourt, Brace & World, 1963, p. 328-331.

Whilhelm, extrait de Rue Deschambault, dans Jusqu'à nos jours, choix de textes par Roy A. Clark. Toronto, McGraw-Hill Company of Canada, 1964, p. 62-69.

Christine, extrait de La route d'Altamont, dans Textes pour la lecture et l'explication, Secondaire I, sélection de Jacques Blais, P. Langlois, A. Mareuil, avec la collaboration de M. Cardera. Montréal, HMH, 1967, p. 162-170.

Extrait de Bonheur d'occasion, dans Quebec: hier et aujourd'hui, choix de textes par Raymond Turcotte, avant-propos de H. Locke Robertson, préface de Jean Lesage. Toronto, The Macmillan Company of Canada, 1967, p. 159-161.

Um eine Heirat zu verhindern, (Pour empêcher un mariage) extraits de Rue Deschambault, dans Kanadische Erzähler der Gegenwart, Herausgegeben von Armin Arnold und Walter Riedel. Zürich, Manesse Bibliothek Der Weltliteratur, 1967, p. 329-339.

Les déserteuses, extrait de Rue Deschambault, dans De Québec à Saint-Boniface, récits et nouvelles du Canada français; textes choisis et annotés par Gérard Bessette. Toronto, Macmillan of Canada, 1968, p. 195-227.

La visite de Rose-Anna, dans Littérature canadienne française contemporaine, textes choisis et annotés par Gérard Tougas. Toronto, Oxford University Press, 1969, p. 16-24.

Alexandre Chenevert découvre la bonté des autres, textes choisis et annotés par Gérard Tougas. Toronto, Oxford University Press, 1969, p. 24-31.

Extrait de La Route d'Altamont, dans Mosaic 3:3, Manitoba in Literature; An Issue on Literary Environment; A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas Published by the University of Manitoba Press. Vol. 3, n° 3, Spring 1970, p. 133-140.

Luzina takes holiday, excerpt for Where Nests the Water Hen, dans The Great Short Stories of the World, 71 of the finest stories ever written. The Reader's Digest, (C 1972), p. 772-788.

The Move, Excerpt from The Road Past Altamont, dans Stories from Western Canada. Toronto, Macmillan of Canada, selected by Rudy Wiebe, Department of English, University of Alberta, Edmonton, 1972, p. 119.

C ENTREVUES

Paterson, B. Gabrielle Roy's Novel of St. Henri Realizes Fragile Five-Year Hope, dans The Gazette, Montréal, 29 août 1945, p. 11-12.

Deacon, W.-A. Celebrity Hopes Fames Won't Interrupt Work, dans le Globe and Mail, Toronto, 22 février 1947, p. 12.

Duncan, D. Triomphe de Gabrielle, dans Maclean's Magazine, April 15, 1947, p. 23, 51-54.

Desmarchais, Rex. Gabrielle Roy vous parle d'elle et de son roman, dans le Bulletin des agriculteurs, Montréal, mai 1947, p. 8-9, 36-39, 43-44.

Anonyme, People Who Read and Write, dans le New York Times Book Review, 1er juin 1947, p. 8.,

Guth, Paul. Un quart d'heure avec Gabrielle Roy. Prix Fémina 1947, auteur de Bonheur d'occasion, dans Flammes: bulletin d'information des éditions Flammarion, n° 9, décembre 1947, p. 1-4.

Guth, Paul. L'interview de Paul Guth: Gabrielle Roy, prix Fémina 1947, dans la Gazette des lettres, Paris, 13 décembre 1947, p. 1-2 (Cet article est une reprise du précédent).

Ringuet. Prix Fémina 1949 (sic), Gabrielle Roy publie "La Petite Poule d'eau" dans Flammes: Bulletin d'information des éditions Flammarion, Paris, n° 36, mai 1951, p. 6-8. Reproduit sous le titre Conversation avec Gabrielle Roy, dans la Revue populaire, 44e année, n° 10, octobre 1951, p. 4.

Anonyme. Rencontre avec Gabrielle Roy, dans Points de vue, St-Jérôme, novembre 1955, vol. 5, n° 3, p. 6-7.

Robillard, J.-P. Interview-éclair avec Gabrielle Roy, dans le Petit Journal, Montréal, 8 janvier 1956, p. 48.

Duval, Monique. Notre entrevue du jeudi: Gabrielle Roy écrivain, dans l'Événement-Journal, Québec, 17 mai 1956, p. 4, 6.

Anonyme. Gabrielle Roy nous parle de son Fémina, dans la Presse, Montréal, 13 décembre 1956.

Allaire, Emilia B. Notre grande romancière: Gabrielle Roy, dans l'Action catholique, Québec, 5 juin 1960, p. 16.

Jasmin, Judith. Entrevue avec Gabrielle Roy, à l'émission télévisée Premier-Plan, 30 janvier 1961, Radio-Canada, canal 2, Montréal.

Murphy, John J. Visit with Gabrielle Roy, dans Thought Fordham University Quarterly, vol. XXXVIII, New York, n° 150, Autumn 1963, p. 447-455.

Anonyme. Gabrielle Roy dans Le roman canadien-français: évolution. témoignages, bibliographie, Montréal et Paris, Fides, Archives des lettres canadiennes, n° 3, publication du Centre de recherches de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa, 1964, p. 302-306.

Tasso, L. "Bonheur d'occasion" est le témoignage d'une époque, d'un endroit et de moi-même (Gabrielle Roy), dans la Presse, Montréal 17 avril 1965, p. 9; texte reproduit dans la Liberté et le patriote, Winnipeg, vol. 53, n° 4, 22 avril 1965, p. 6.

Anonyme. Gabrielle Roy: des nouvelles, dans la Presse, Montréal, 15 janvier 1966, Supplément Arts, lettres, spectacles, radio-télé, p. 2.

Parizeau, Alice. Gabrielle Roy, la grande romancière canadienne, dans Châtelaine, Montréal, vol. 7, n° 4, avril 1966, p. 44, 118-123, 137, 140.

Parizeau, Alice. La grande dame de la littérature québécoise, dans la Presse, Montréal, 23 juin 1967, p. 20-21, 23.

Bessette, Gérard, Interview avec Gabrielle Roy, Québec, 2 septembre 1965, dans Une littérature en ébullition, Montréal, Editions du Jour, 1968, p. 303-308.

Beaudry, Pauline. Répondre à l'appel intérieur... dans Terre et foyer, vol. XXVII, n° 7, décembre 1968-janvier 1969, p. 5-8.

Morissette, Robert. Interview avec Gabrielle Roy dans La vie ouvrière urbaine dans le roman canadien-français contemporain, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Montréal pour l'obtention du grade de Maître ès art: (Les propos de Gabrielle Roy ont été recueillis par Jacques Verreault, Rolan Bujold et André Pagé), 1970, p. 164-168.

Cameron, Donald. Gabrielle Roy: A Bird in the Prison Window, dans Conversation with Canadian Novelists, tome 2, Toronto Macmillan, 1973, p. 128-145.

Cobb, David. Seasons in the Life of a Novelist, The Saturday Citizen, May 14, 1976, p. 10-14.

Emond, M. et Dorion, G. Gabrielle Roy dans Québec français, n° 36, décembre 1979, p. 33-35.

D AUTRES TEXTES DE GABRIELLE ROY CLASSÉS PAR DATE DE PARUTION

1941

Du port aux banques, dans le Bulletin des agriculteurs vol. 37, n° 8, août 1941, p. 37-38.

1944

Un jour je naviguerai, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n° 5, mai 1944, p. 10, 51-53.

1945

La vallée Houdou, dans Amérique française, février 1945, p. 4-10.

1946

Un vagabond frappe à notre porte, dans Amérique française, janvier 1946, p. 29-51.

La source au désert I, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 42, n° 10, octobre 1946, p. 10-11, 30-47.

La source au désert II, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 42, n° 11, novembre 1946, p. 13, 42-48.

Dead-Leaves, dans Maclean's, Toronto, 1er juin, 1947, p. 20, 37-38, 40, 42

Security, dans Maclean's, Toronto, 15 sept. 1947, p. 20-21, 36, 39.

1947

Réponse de mademoiselle Gabrielle Roy dans Société Royale du Canada, section française, n° 5, 1947-1948, p. 35-48.

1948

Bonheur d'occasion aujourd'hui, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 44, n° 1, janvier 1948, p. 6-7, 20-23.

Feuilles mortes, dans la Revue de Paris, 56e année, n° 1, janvier 1948, p. 46-55. (Traduction de Dead-Leaves).

Sécurité, dans la Revue moderne, vol. 29, n° 11, mars 1948, p. 12-13, 66-68. (Traduction de Security).

The Vagabond, dans Mademoiselle, New York, May 1948, p. 34 (photo de l'auteur), 136, 137, 218-233. (Traduction de Un vagabond frappe à notre porte).

Chez-nous, dans Le Devoir, 17 juillet 1948, p. 5.

La justice en Danaca et ailleurs, dans les Oeuvres libres, Paris, librairie Arthème Fayard, nouvelle série, n° 23, 1948, p. 163-181.

- 1954
Souvenirs du Manitoba, dans Mémoire de la Société Royale du Canada, t. 48, 3e série, juin 1954, 1ère section, p. 1-6.
- 1955
Souvenirs du Manitoba, dans la Revue de Paris, 62e année, no 2, février 1955, p. 77-83.
Souvenirs du Manitoba, dans le Devoir, 15 novembre 1955, p. 17.
- 1956
Comment j'ai reçu le Fémina, dans le Devoir, 15 décembre 1956, p. 2, 7.
- 1962
Quelques réflexions sur la littérature canadienne d'expression française, dans le Quartier latin, Montréal, 27 février 1962, p. 7.
Le Manitoba, dans le Magazine Maclean, vol. 2, no 7, juillet 1962, p. 18-21, 32-38.
Sister Finance, dans Maclean's Magazine, Toronto, 15 décembre 1962, p. 35, 38-44.
Les terres nouvelles de Jean-Paul Lemieux, dans Vie des arts, Montréal, no 29, hiver 1962-1963, p. 39-43.
- 1963
Ma vachè, dans Terre et foyer, Québec, juil.-août 1963, p. 9, 10, 25.
Ma cousine économe, dans le Magazine Maclean, vol. 3, no 8, août 1963, p. 26, 41-46. (Traduction de Sister Finance).
- 1964
Témoignage, dans Le roman canadien français, Archives des Lettres canadiennes, t. III, Montréal, Fides, 1964, p. 302-306.
- 1967
Préface, dans René Richard, Québec, Musée du Québec, avril-mai 1967, p. 3-6.
Gabrielle Roy protesté contre la leçon qu'entend servir de Gaulle au Canada français, dans le Soleil, Québec, 29 juillet 1967, p. 3.

Les SSJB remercient le Québec pour le chaleur de son accueil. Mme Gabrielle Roy dénonce de Gaulle, dans Le Devoir, 31 juillet 1967, p. 3.

Introduction, dans Terre des Hommes, Montréal et Toronto, La Cie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, p. 21-60.

1969

Germaine Guèvremont, 1900-1968, dans Délibérations de la Société Royale du Canada, série IV, tome VII, 1969, p. 74-77.

1970

Mon héritage du Manitoba, dans Mosaic 3:3, Manitoba in Literature: An Issue on Literary Environment: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas Published by the University of Manitoba Press, Vol. 3, n° 3, Spring 1970, p. 69-80.

L'Arbre dans Cahiers de l'Académie canadienne-française, n° 13, Versions, Montréal, 1970, p. 5-27.

Jeux du romancier et des lecteurs, (texte de 1955), dans Marc Gagné, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin 1973, p. 263-272.

Roy Gabrielle, Le pays de Bonheur d'occasion, in Le Devoir, Montréal, 18 mai, 1974, p. VIII-IX.

Roy Gabrielle, Le Cercle Molière... porte ouverte, Souvenirs du Cercle Molière 1936-1938, dans Chapeau bas, Saint-Boniface, Les Editions du Blé, 1980, p. 115-124.*

* Pour une liste plus complète, on se reportera à la bibliographie magistrale de Marc Gagné dans Visages de Gabrielle Roy, p. 295-297.

II. - ÉTUDES SUR L'OEUVRE OU LA VIE DE GABRIELLE ROY

A VOLUMES:

Charland, R.M. et Samson, J.N.. Gabrielle Roy, Montréal, Fides, Coll. Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française, n° 1, 1967, 90 p.

Gagné, Marc. Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, 327 p.

Genuist, Monique. La création romanesque chez Gabrielle Roy, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1966, 175 p.

Grosskurth, Phyllis. Gabrielle Roy, Toronto, Forum, Coll. "Canadian Writers and their Works", 1969, 63 p.

Guilbert-Lewis, Paula. The Literary Works of Gabrielle Roy: an Analysis of her Works, (Birmingham, Alabama et Lawrence Kansas, Summa, 1984, 319 p.

Hughes, Terrance. Gabrielle Roy et Margaret Lawrence: deux chemins, une recherche, Saint Boniface, Les Editions du Blé, 1983, 191 p.

Mitchan, Allis. The Literary Achievement of Gabrielle Roy, Fredericton, York Press, 1983, 37 p.

Ricard, François. Gabrielle Roy, Montréal, Fides, Coll. "Ecrivains canadiens d'aujourd'hui", 1975, 192 p.

Saint-Pierre, Annette. Gabrielle Roy, Sous le signe du rêve, Saint Boniface, Les Editions du Blé, Collection "Soleil", 1975, 137 p.

Sockett, Paul G.. Concordances de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy, University of Waterloo Press, Waterloo, 1982, 1136 p.

Sockett, Paul G.. (Sous la direction de), Gabrielle Roy. Hommage, (incluant un conte inédit de Gabrielle Roy: "L'Empereur des bois"), Études littéraires, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 437-609.

B ARTICLES, CHAPITRES, VOLUMES ET THÈSES INÉDITES:

Allard, Jacques. "Le chemin qui mène à la Petite Poule d'Eau", Cahiers de Sainte-Marie, Montréal, n° 1, mai 1966, p. 57-69.

Ambrière, Francis. "Gabrielle Roy: écrivain canadien", Revue de Paris, 54^e année, n° 12, décembre 1947, p. 136-137.

Bessette, Gérard. "La Route d'Altamont clef de La Montagne secrète", Livres et auteurs canadiens 1966, Montréal, Jumonville, 1967, p. 19-24, repris dans Trois romanciers québécois, p. 185-199.

Bessette, Gérard. "Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy", Études littéraires, Québec, vol. 2, n° 2, août 1969, p. 177-202; repris dans Trois romanciers québécois, Montréal, Jour, 1973, p. 201-237.

Blais, Jacques. "L'unité organique de Bonheur d'occasion", Études françaises, Montréal, vol. VI, n° 1, février 1970, p. 25-50.

Bourbonnais, Nicole. "La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy", Voix et Images, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 367-384.

Brochu, André. "Un aperçu sur l'oeuvre de Gabrielle Roy", Quartier latin, Montréal, 20 février 1962, p. 8, 22 février 1962, p. 4, 27 février 1962, p. 11.

Brochu, André. "Thèmes et structures de Bonheur d'occasion", Écrits du Canada français, Montréal, n° 22, 1966, p. 163-208; repris dans L'Instance critique, Montréal, Leméac, 1974.

Brochu, André. "Ces enfants de ma vie", Livres et auteurs québécois, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 331-333.

Brown, Allan. "Gabrielle Roy and the Temporary Provincial", The Tamarack Review, Toronto, n° 1, automne 1956, p. 61-70.

Brunet, Berthelot. "Bonheur d'occasion", La nouvelle relève, vol. IV, n° 4, septembre 1945, p. 352-354.

Conron, Brandon. "Introduction", dans Street of Riches, Toronto, McClelland & Stewart, Coll. "New Canadian Library", 1967, n° 56, p. VII - XII.

Damman, Vera. "The Tin Flute", Liaisons, n° 5, mai 1947, p. 294-297.

Décarie, Annette. "Eminentes qualités humaines et artistiques de Gabrielle Roy", Revue Dominicaine, vol. 57, t. 1, février 1951, p. 79-91.

Duhamel, Roger. "Les destinées d'un anonyme", Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, p. 46-49.

Duhamel, Roger. "Un beau, un très beau roman", Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, p. 43-46.

Edwards, Mary Jane. "Introduction" dans The Hidden Mountain, Toronto, McClelland & Stewart, Coll. "New Canadian Library", 1974, 7 p.

Ethier-Blais, Jean. "La Montagne secrète", Le Devoir, Montréal, 28 octobre 1961, p. 11.

Ethier-Blais, Jean. "La Route d'Altamont", Le Devoir, Montréal, 30 avril 1966, p. 11.

Ethier-Blais, Jean. "Comme si la terre elle-même écrivait son histoire", Le Devoir, Montréal, 11 novembre 1972, p. 16.

Ethier-Blais, Jean. "Une lecture émouvante et mélancolique", Le Devoir, Montréal, 28 novembre 1970, p. 12.

Gagné, Marc. "La Rivière sans repos de Gabrielle Roy, étude mythocritique incluant "Voyage en Ungava" (Extraits) par Gabrielle Roy, Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 46, n° 1, janvier-mars 1973, p. 83-107, vol. 46, n° 2, avril-juin 1976, p. 180-199, et vol. 46, n° 3, p. 364-390.

Gaulin, Michel. "Le monde romanesque de Roger Lemelin et de Gabrielle Roy", Le Roman canadien-français, Archives, des lettres canadiennes, tome III, Montréal, Fides, 1964, p. 133-151.

Gaulin, Michel. "La Route d'Altamont", Incidences, Ottawa, n° 10, août 1966, p. 27-38.

Gaulin, Michel. "La Rivière sans repos", Livres et auteurs québécois (1970) Montréal, Jummonville, 1971, p. 27-28.

Grenier-Francoeur, Marie. "Étude de la structure anaphorique dans La Montagne secrète" de Gabrielle Roy", Études québécoises, vol. I, n° 3, 1976, p. 387-405.

Grosskurth, Phyllis. "Gabrielle Roy and the Silken Noose", Canadian Literature, Vancouver, n° 42, automne 1969, p. 6-13.

Hayne, David M.. "Gabrielle Roy", The Canadian Modern Language Review, Toronto, vol. XXI, n° 1, octobre 1964, p. 20-26.

Hébert, François. "De quelques avatars de Dieu", Études françaises, Montréal, vol. IX, n° 4, novembre 1973, p. 345-349.

Hébert, François. "Gabrielle Roy: Ces enfants de ma vie", Liberté, vol. 20, n° 154, janvier-février 1978, p. 102-105.

Hesbois, Laure. "Trop de miracles: Les romanciers québécois et leurs oeuvres", Journal of Canadian Fiction, n° 25-26, 1979, p. 248-233.

Houle, Alain. "René Richard et Gabrielle Roy: Le Nord fascinant", La Presse, 31 octobre 1976, p. 17-18.

Imbert, Patrick. "Rue Deschambault ou l'ouverture au monde", Les Lettres québécoises, Jumonville, Montréal, n° 5, février 1977, p. 32-33.

Juéry, René. "Interprétations de quelques formes des discours de Gabrielle Roy", Voix et Images, vol. VI, n° 2, hiver, 1981, p. 293-317.

Kushner, Eva. "De la représentation à la vision du monde", Québec français, n° 36, déc. 1979, p. 38-40.

Laflèche, Guy. "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois", Voix et Images, vol. III, n° 1, sept. 1977, p. 96-115.

La Follette, J.E.. "Le Parler franco-canadien" dans Bonheur d'occasion", thèse de Maîtrise ès Arts, Université Laval, octobre 1950, 337 p.

Léger, Jean-Marc. "Pour l'amour de la littérature: en marge de Bonheur d'occasion", Le Quartier latin, vol. XXX, n° 28, 3 février 1948, p. 41.

Le Grand, Albert. "Gabrielle Roy ou l'être partagé", Études françaises, Montréal, vol. 1, n° 2, juin 1965, p. 39-65.

Le Grand, Albert. "En marge de Bonheur d'occasion: pour l'amour de la littérature", Quartier latin, vol. XXX, n° 33, 20 février 1948, p. 2.

Lemire, Maurice. "Bonheur d'occasion, ou le salut par la guerre", Recherches sociographiques, Québec, vol. X, n° 1, janvier-avril 1969, p. 23-35.

Lougheed, W.C.. "Introduction" dans The Cashier, Toronto, McClelland & Stewart, 1963, Coll. "New Canadian Library", n° 40, p. VII - XIII.

L'Illettré (Harry Bernard). "L'oeuvre romanesque de Gabrielle Roy", Le Droit, vol. 54, n° 303, 23 mars 1947.

Lewis-Gilbert, Paula. "The Incessant Call of the Open Road: Gabrielle Roy's Incurable nomads", The French Review, vol. LIII, n° 6, mai 1980, p. 816-825.

Lewis-Gilbert, Paula. "The Last of the Great Storytellers, A Visit with Gabrielle Roy", The French Review, vol. LIV, n° 2, décembre 1981, p. 207-215.

Lewis-Gilbert, Paula. "Street of Riches and The Road past Altamont The Feminine World of Gabrielle Roy", Journal of Women's Studies in Literature, vol. I, n° 2, printemps, 1979, p. 133-141.

Lewis-Gilbert, Paula. "The Themes of Memory and Death in Gabrielle Roy's La Route d'Altamont", Modern Fiction Studies, vol. 22, n° 3, automne 1976, p. 457-466.

Major, Jean-Louis. "Mémoire, création, clichés", Lettres québécoises, n° 12, novembre 1978, p. 34-36.

Marcotte, Gilles. "Gabrielle Roy retourne à ses origines", Le Devoir, 25 novembre 1950, p. 18.

Marcotte, Gilles. "En relisant Bonheur d'occasion", L'Action nationale, Montréal, vol. 35, n° 3, mars 1950, p. 197-206.

Marcotte, Gilles. "Rose-Anna retrouvée", L'Action nationale, Montréal, vol. 27, n° 1, janvier 1951, p. 50-52.

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

Maulnier, Thierry. "Bonheur d'occasion", Hommes et Mondes, T. 5, n° 18, janvier 1948, p. 136-137.

McPherson, Hugo. "The Garden and the Cage", Canadian Literature, Vancouver, n° 1, été 1959, p. 46-57.

Morand, Gilles. "Le roman de l'inquiétude et de la quiétude, Alexandre Chenevert", Le Temps, Québec, 33 avril, 1954, p. 5.

Novelli, Novella. "Concomitances et coïncidences dans Bonheur d'occasion", Voix et Images, vol. VII, n° 1, automne 1981, p. 131-145.

Murphy, John J.. "Gabrielle Roy's Crucified Canadian", Queen's Quarterly, Kingston, 1965, n° 2, p. 334-346.

O'Donnel, Kathleen. "Gabrielle Roy's Portrait of the Artist", dans Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 44, no 1, 1974, p. 70-77.

Pascal, Gabrielle. "La condition féminine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy", Voix et Images, Vol. V, no 1, automne 1979, p. 143-163.

Poulin, Gabrielle. "Une merveilleuse histoire d'amour, Ces enfants de ma vie de Gabrielle Roy", Les lettres québécoises, no 8, 1977, p. 4-9.

Renaud, André. "Ces enfants de ma vie", Voix et Images, vol. IV, no 2, décembre 1978, p. 331-333.

Ricard, François. "Gabrielle Roy où l'impossible choix", Critère, Montréal, no 10, janvier 1974, p. 97-102.

Robidoux, Réjean. "La merveille du retour à la source", Le Droit, 30 mai 1978, p. 2, repris dans Relations, vol. 38, no 439, juillet-août 1978, p. 219-221.

Robidoux, Réjean. "Le roman et la recherche du sens de la vie: Vocation; écrivain", dans Mélanges de civilisation canadienne-française

offerts au professeur Paul Wyczynski, Ottawa, Edition de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 225-235.

Roper, Gordon. "Introduction", dans Where Nests the Water Hen, Toronto, McClelland & Stewart, Coll. New Canadian Library, no 25, 1961, p. VI - X.

Roz, Firmin. "Témoignage d'un roman canadien", La Revue française de l'élite européenne, 6e année, no 59, août 1954, p. 33-34.

Roy, Marie-Anna A.. "Gabrielle", "Gabrielle et son ambition", "Gabrielle et son succès", dans le Miroir du passé, Montréal, Québec, Amérique, 1979, p. 24-32, 177-128, 169-191.

Roy, Marie-Anna A.. "La Petite misère", dans Le Pain de chez-nous, Montréal, Lévrier, 1954, p. 137-143.

Roy, P.E.. "Gabrielle Roy ou la difficulté de s'ajuster à la réalité", Lectures, Montréal, nouvelle série, vol. II, no 3, novembre 1964, p. 55-61.

Shek, Ben-Zion. "L'espace et la description symbolique dans les romans montréalais de Gabrielle Roy", Liberté, vol. 13, no 1, 1971, p. 78-96.

Sirois, Antoine. "Le mythe du nord", La Revue de l'Université de Sherbrooke, vol. 4, no 1, octobre 1963, p. 29-36.

Socket, Paul. "Le pays de l'amour in the Works of Gabrielle Roy", Revue de l'Université d'Ottawa, juillet-septembre 1976, vol. 46, no 3, p. 309-323.

Socket, Paul. "Art and the Artist in Gabrielle Roy's works", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 45, no 3, juillet-septembre 1975, p. 344-352.

Srabian, de Fabry, Anne. "Le Professeur et la littérature canadienne-française", Canadian Literature, no 76, printemps 1978, p. 68-77.

Sylvestre, Guy. "Gabrielle Roy, La Petite Poule d'Eau", La nouvelle revue canadienne, vol. I, no 2, avril-mai 1951, p. 68-70.

Thériault, Yves. "Les enfants de la vie de Gabrielle Roy", L'Express, 7 avril 1978, p. 8.

Thério, Adrien. "Le portrait du père, Rue Deschambault", Livres et auteurs québécois 1969, Montréal, Jumonville, 1970, p. 237-243.

Tougas, Gérard. "Rue Deschambault", The French Review, Vol. 30, no 1, octobre 1956, p. 92-93.

Tuchmaier, Henri. "L'Evolution de la technique du roman canadien-français", thèse de doctorat, Université Laval, 1958, p. XIII-354 p.

Urbas, Jeannette. "Gabrielle Roy et l'acte de créer", Journal of Canadian Fiction, Montréal, vol. 1, no 4, automne 1972, p. 51-54.

Vachon, Georges-André. "Chrétien ou Montréalais", Maintenant, Montréal, no 38, février 1965, p. 71-72.

Vachon, Georges-André. "De Saint-Henri à la rue Sainte-Catherine", La Presse, Montréal, 3 avril 1965, supplément littéraire, p. 9.

Vachon, Georges-André. "L'espace politique et social dans le roman québécois", Recherches sociographiques, Québec, vol. VII, no 3, septembre-décembre 1966, p. 261-273.

Valois, Marcel. "Le dernier-né de Gabrielle Roy", La Presse, 8 octobre 1955, p. 73.

Vanasse, André. "Vers une solitude désespérante", l'Action nationale, Montréal, vol. 55, no 7, mars 1966, p. 844-851.

Vanasse, André. "Gabrielle Roy, Fragiles lumières de la terre", Livres et auteurs québécois 1978, Les Presses de l'Université Laval, 1979, p. 79-80.

Walker, E.A.. "Gabrielle Roy", dans Profiles in Canadian Literature, édité par Jeffrey M. Heath, Toronto, Dundurn, Press, 1980, p. 105-112.

Whitfield, Agnes. "Alexandre Chenevert: cercle vicieux et évasions manquées", Voix et Images du pays VIII, Montréal, P.U.Q., 1974, p. 107-125.

III

ÉTUDES SUR LE ROMAN CANADIEN-FRANÇAIS

VOLUMES:

Belleau, André. Le romancier fictif, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

Bessette, Gérard. Une littérature en ébullition, Montréal, Jour, 1967, 315 p.

Carbonneau, Robert. Romanciers canadiens: Vie des Lettres canadiennes, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, 176 p.

Falardeau, Jean-Charles. Notre société et son roman, Montréal, HMH, 1972, 234 p.

Falardeau, Jean-Charles. Imaginaire social, Montréal, HMH, 1974, 152 p.

Le roman canadien-français, T. III, Montréal, Fides, 1971, Archives des lettres canadiennes, 514 p.

Marcotte, Gilles. Une littérature qui se fait, Montréal, HMH, 1967, 293 p.

Marcotte, Gilles. Les Bonnes rencontres, Montréal, HMH, 1971, coll. "Reconnaisances", 224 p.

Marcotte, Gilles. Le Roman à l'imparfait, Montréal, "La Presse", 1976, 194 p.

Robidoux, Réjean et Renaud, André. Le Roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa, Université d'Ottawa, 1966, 221 p.

Shek, Ben-Zion. Social Realism in the French-Canadian Novel, Toronto, Harvest House, 1977, 263 p.

Tougas, Gérard. Histoire de la littérature canadienne-française, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 312 p.

Warwick, Jack. L'Appel du nord dans la littérature canadienne-française, traduction de Jean-Simard, Montréal, HMH, 1972, coll. "Constantes", no 30, 249 p.

IV - THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRES:

A LIVRES:

Aristote: La Rhétorique, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 572 p.

Albérès, Rainer-Merril. Histoire du roman moderne, Paris, Albin-Michel, 1962, 460 p.

Bakhtine, M.. La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, 374 p.

Barthes, Roland. Mythologies, Paris, Seuil, 1957, 247 p.

Barthes, Roland. Sur Racine, Paris, Seuil, 1963, 166 p.

Barthes, Roland. S/Z, Paris, Seuil, 1970, 227 p.

Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972, 128 p.

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

Booth, Wayne C.. The Rhetoric of Fiction, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 455 p.

Brooks, G. et Warren, R.P.. Understanding Fiction, New York, 1943, 686 p.

Butor, Michel. Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1969, 184 p.

Dällenbach, Lucien. Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme, Seuil, Coll. "Poétique", 1977, 247 p.

Derrida, Jacques. Écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, 435 (3) p.

Derrida, Jacques. La Dissemination, Paris, Seuil, 1972, 411 p.

Dolezel, L.. Narrative Modes in Czech Literature, Toronto, University of Toronto Press, 1973, 152 p.

Doubrovski, Serge. Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Mercure de France, 1967, 262 p.

Eco, Umberto. La structure absente, Paris, Mercure de France, 1984, 447 p.

Friedman, Norman. Form and meaning in Fiction, Athens, The University of Georgia Press, 1975, 420 p.

Frye, Northrop. Anatomie de la critique, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969, 454 p.

Frye, Northrop. Pouvoirs de l'imagination, trad. Jean Simard, Montréal, HMH, 1969, 168 p.

Genette, Gérard. Figures II, Paris, Seuil, 1969, 294 p.

Genette, Gérard. Figures III, Paris, Seuil, 1967, 296 p.

Greimas, A.J.. Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, 263 p.

Greimas, A.J.. Du Sens, Paris, Seuil, 1970, 319 p.

Hamburger, Käte. Die Logik der Dichtung, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957, 255 p.

Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk, Halle, 1931, 430 p.

Iser, W.. The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, 239 p.

Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale, Paris, Editions de minuit, 1963, 260 p.

James, Henry. The Art of Fiction and other Essays, New York, 1948, 240 p.

Kayser, Wolfgang. Das Sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern, A. Francke, 1964, (zehnte Auflage). 460 p.

Kosik, Karel. Die Dialektik des Konkreten, Frankfurt, 1967, 248 p.

Kosik, Karel. La Dialectique du concret, trad. par Roger Dangeville, Paris, F. Maspero, 1970, 170 p.

Kristeva, Julia. Le texte du roman, Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle, Paris et La Haye, Mouton, 1970, 209 p.

Kristeva, Julia. Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse (extrait), Paris, Seuil, coll. "Points", 1969, 318 p.

Lämmert, Eberhard. Bauformen des Erzählens, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955, 2e ed., 1967, 301 p.

Lejeune, Philippe. Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

Lubbock, Percy. The Craft of Fiction, London, Jonathan Cape, 1954, 277 p.

Müller, Günther. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn, 1946, 26 p.

Platon. La République, Paris, Gonthier, 1963, 363 p.

Pouillon, Jean. Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946, 280 p.

Preston, J.. The created self. The reader's role in eighteenth century fiction, London, Heinemann, 1970, 220 p.

Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, 1967, 208 p.

Ricoeur, Paul. La métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, 413 p.

Riffaterre, M.. Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

Riffaterre, M.. La production du texte, Paris, Seuil, 1979, 284 p.

Rivière, Jacques. Nouvelles études, Paris, Gallimard, 1947, 210 p.

Romberg, Bertil. Studies in the Narrative Technique of the first Person Novel, Stockholm, Lund, Almqvist & Wiksell, 1962, 379 p.

Rousset, J.. Forme et signification, Paris, Corti, 1962, 194 p.

Sartre, Jean-Paul. Situation I, Paris, Gallimard, 1947, 335 p.

Sartre, J.P.. Qu'est-ce que la littérature? Paris, Gallimard, 1967, 374 p.

Schlegel, Fr.. Athäneum Fragmente, Charakteristiken und Kritiken I, 1796-1801, Hsg. von H. Eichner, Zürich, Thomas-Verlag, 1967, 391 p.

Schmid, W.. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs München, Fink, (Beihefte zu Poetika, no 10) 1973, 298 p.

Searle, J. R.. Speech Acts: An essay in the philosophy of Language, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 203 p.

Spitzer Léo. Le style de Marcel Proust, Études de style, Paris, Gallimard, 1970, 531 p.

Stänzel, F.. Die typischen Erzählsituationen im Roman, Vienne-Stuttgart, W. Braumüller, 1955, 1976, 298 p.

Starobinski, Jean. La Relation critique, Paris, Gallimard, 1970, 341 p.

Thibaudet, Albert. Réflexions sur le roman, Paris, Gallimard, 1938, 257 p.

Tillotson, K.. The Tale and the Teller, London, Rupert-Hart-Danis, 1959, 32 p.

Todorov, T.. Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967, 118 p.

Todorov, Tzvetan. Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Seuil, coll. "Points", 1968, 111 p.

Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971, 255 p.

Tomachevski, B.. Théorie de la littérature, T. Todorov, éd., Paris, Seuil, 1965, 318 p.

Uspenski, Boris A.. Poetics of Composition, Berkeley, University of California Press, 1973, 181 p.

Weinreich, Harald. Tempus, Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart, 1964, 352 p.

White, Hayden. Metahistory, the historical Imagination in Nineteenth Century Europe, Baltimore, John Hopkins University Press, 1983, 436 p.

Zérafra, Michel. La révolution romanesque, Paris, 10/18, 1972, 439 p.

Zérafra, Michel. Personne et personnage, Paris, Ed. Klincksieck, 1971, 496 p.

B ARTICLES ET CONTRIBUTIONS DIVERSES

Bal, Mieke. "Narration et focalisation", Poétique, no 20, février, 1977, p. 107-121.

Bange, P.. "L'ironie essai d'analyse pragmatique", Linguistique et sémiologie, no 2, 1976, p. 61-83.

Booth, W.C.. "Distance and Point of View, An Essay in classification", The Theory of the Novel, Ph. Stevick, ed. New York, The Free Press, 1967, p. 87-108.

Booth, Wayne C.. "Distance et point de vue. Essai de classification". (Trad. française) Poétique, no 4, 1970, p. 511-524.

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.

Barthes, Roland. "Le discours de l'histoire". Poétique, no 49, Seuil, février 1982, p. 13-21.

Butor, Michel. "L'usage des pronoms personnels dans le roman", Répertoire II, éd. de Minuit, 1964, p. 61-72, repris dans Essais sur le roman, Gallimard, coll. "Idées", 1969, p. 73-88.

Butor, Michel. "Recherches sur la technique du roman", Répertoire II, éd. de Minuit, 1964, p. 83-99.

Chklovki, V.V.. "La construction de la nouvelle et du roman" (1929), dans Théorie de la littérature, trad. T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 170-196.

Dolozel, Lubomir. "From Motifemes to Motifs", Poetics, no 4, 1972, p. 55-90.

Dolozel, Lubomir. "The Typology of the Narrator", dans To Honor Roman Jakobson I, La Haye, Mouton, 1967, p. 541-552.

Foucault, Michel. "L'arrière fable", L'Arc, no 29, 1965, p. 6.

Freedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a critical concept", dans P.M.L.A., LXX, déc. 1965, p. 1060-1084, repris dans P. Stevick (ed.) The Theory of the Novel, New York, Free Press, 1967, p. 108-137.

Füger, W.. "Zur Tiefenstruktur des Narrativen, Prolegomena zu einer generativen Grammatik des Erzählens", Poetica, vol. 5, 1972, p. 268-270.

Genette, G.. "Frontières du récit", Communications 8, Seuil, 1966, p. 152-162.

Hamon, P.. "Statut sémiologique du personnage", Littérature, no 6, mai 1972, p. 86-110, repris dans Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

Hamon, Philippe. "Un discours contraint", Poétique, no 16, 1973, p. 411-445.

Jakobson, Roman. "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe", (trad. française) Essais de linguistique générale, éd. de Minuit, 1963, p. 176-196.

Jenny L.. "Structures et fonctions du cliché: A propos de "Impressions d'Afrique", Poétique, no 12 1972, p. 495-517.

Kayser, Wolfgang. "Qui raconte le roman", Poétique, no 4, 1970, p. 498-510.

Lotman, Iouri. La Structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, voir chap. VIII, sur "la composition de l'oeuvre verbale", p. 299-389.

Lejeune, Philippe. "Le pacte autobiographique", Poétique, no 4, 1973, p. 137-162.

Lintwelt, Jaap. "Modèle discursif du récit encadré. Rhétorique et idéologie dans Les Illustres Françaises de Robert Challe". Poétique, no 35, Seuil 1978, p. 352-366.

Mukarovsky, J.. "L'individu dans l'art", Deuxième congrès international d'esthétique et de la science de l'art I, Paris, 1937, p. 353.

Müller, G.. "Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst" (1946) dans Morphologische Poetik, op. cit. p. 247-268.

Müller, Günther. "Erzählzeit und erzählte Zeit", dans Morphologische Poetik, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1968, p. 269-286.

Orecchioni-Kerbat, Catherine. "Problèmes de l'ironie", Linguistique et sémiologie, vol. 2. Travaux du C.R.L.S. de l'Université Lyon II, 1976, p. 10-47.

Orecchioni-Kerbat, Catherine. "L'ironie comme trope", Poétique, no 41, Seuil, 1980, p. 108-127.

Pouillon, Jean. "Les règles du Je", les Temps modernes, avril 1957, p. 1591-1598.

Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, no 14, Seuil, 1973, p. 178-196.

Ricardou, Jean. "Temps de la narration, temps de la fiction", Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, 1967, p. 161-170.

Riffaterre, M.. "Fonctions du cliché dans la presse littéraire", Essais de stylistique structurale, trad. D. Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 161-181

Rousset, J. "Les réalités formelles de l'oeuvre littéraire", Les chemins actuels de la critique, Paris, Plon, 1967, p. 59-70.

Starobinski, Jean. "Le style de l'autobiographie" dans Poétique, no 3, Seuil, 1970, p. 257-265, repris dans Relation critique, Paris, Gallimard, 1971, p. 83-98.

Todorov, Tzvetan. "Les catégories du récit littéraire", dans Communications 8, Paris, Seuil, 1966, p. 125-151.

Todorov, Tzvetan. "Les registres des la parole", Journal de psychologie normale et pathologique, 1967, p. 265-278.

Todorov, T.. "Les transformations narratives", Poétique, no 3, 1970, p. 323-333.

Tomachevski, B.. "Thématique", trad. française, dans Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes, Seuil, 1965, p. 263-307.

Ursmon, J.O.. "Parenthetical verbs" 1952, dans Philosophy and ordinary language, C.E. Caton, éd., Urbana, University of Illinois Press, 1963, p. 220-240.

Uspenski, Boris. "Poétique de la composition", Poétique, no 9, Seuil, 1972, p. 124-134.

Van Rossum-Guyon, Françoise. "Point de vue ou perspective narrative", Poétique, no 4, 1970, p. 476-497.