

Chapitre 1

L'expérience de l'espace et du lieu

Je suis l'espace où je suis. (Noël Arnaud) ¹

Le rapport entre le milieu et l'identité est un thème éternel de la littérature française.² Selon Gérard Bessette, ce même thème est perpétué dans l'œuvre de Gabrielle Roy, surtout dans son roman-clé *Bonheur d'occasion* auquel il donne la désignation *mésologique*, soulignant la proposition que chaque personnage, chaque être humain, chaque individu vit en symbiose avec son milieu : « il vit son milieu et son milieu vit en lui. »³ Ne nous étonnons donc pas que Bessette, tout en reconnaissant les qualités artistiques de l'œuvre royenne (« C'est de l'art, certes, et du grand art »⁴) mette surtout en valeur les aspects réaliste et sociologique : « Gabrielle Roy confère aux scènes les plus insignifiantes et aux personnages les plus communs un intérêt humain et une intensité émotive extraordinairement actuels. »⁵ Paula Gilbert Lewis signale aussi le déterminisme royen, notant que l'espace, les milieux physiques et sociaux dans lesquels l'écrivain installe ses créations littéraires, influencent profondément leur existence.⁶ L'expérience humaine vient en grande partie du monde externe. La manière dont ses personnages perçoivent et communiquent avec ce monde pose les fondements de l'œuvre de Gabrielle Roy, comme l'a bien vu Bessette, pour

¹ Cité dans Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 131.

² Au 18^e et surtout au 19^e siècles, les romanciers ont commencé à réfléchir à l'influence réciproque du milieu et de l'individu. Le roman réaliste de Balzac, par exemple, souligne l'assimilation du personnage dans la société à laquelle il appartient, permettant au lecteur de mieux comprendre le personnage et les événements qui vont se produire.

³ Bessette, Geslin et Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, p. 456.

⁴ *Ibid.*, p. 465.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gilbert Lewis, « Gabrielle Roy and Émile Zola : French naturalism in Quebec », p. 44.

qui c'est une « romancière de la symbiose. »⁷ C'est *le lieu* où se joue la comédie humaine que nous nous proposons de considérer dans ce premier chapitre.

L'espace et le lieu

Selon le géographe Yi-Fu Tuan, l'espace se divise en deux parties : d'une part, l'espace plein de promesses, qui présage la liberté, l'ouverture et le mouvement vers l'avenir, et de l'autre, l'espace menaçant, où l'individu se sent exposé et vulnérable, espace qui manque de chemins définis ou de directions, « a blank sheet on which meaning may be imposed. »⁸ L'espace fermé et humanisé devient *le lieu* ou *la place*. Le lieu est une potentialité réalisée par la présence humaine et les rapports sociaux. Tuan constate que dans une vie en équilibre, les deux sont nécessaires : l'espace et le lieu, l'aventure et l'abri, la liberté et l'attachement.⁹

L'immobilité

L'espace ouvert rend possible la mobilité et la transcendance de la situation actuelle. Une personne immobile comme, par exemple, un nouveau-né, un prisonnier ou un grabataire, n'est pas vraiment libre puisqu'il est privé d'accès à toutes les possibilités de son espace. Les gens âgés et infirmes non plus n'arrivent à se déplacer qu'avec difficulté. L'espace semble les cerner. Ils y sont coincés, emprisonnés.¹⁰ Sans la possibilité de mouvement libre, l'espace est serré. Abandonné pendant un orage, le vieux Isaac, dans *La rivière sans repos*, est immobilisé et isolé par sa paralysie physique et linguistique, « écrasé dans son fauteuil, [qui] ressemblait à quelque

⁷ Bessette, Geslin, et Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, p. 469.

⁸ Yi-Fu Tuan, *Space and place : the perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977, p. 54.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Paula Gilbert Lewis, « The resignation of old age, sickness and death in the fiction of Gabrielle Roy », *The American Review of Canadian Studies*, 11, 1981, p. 49

créature végétale abîmée par trop d'eau [...] Une plante peut du moins se secouer quelque peu et commencer à se sécher. Lui ne pouvait même pas grelotter pour s'aider à chasser le froid de ses membres. » (RSR p. 83) La maladie, soit du corps, soit de l'esprit, renferme le malade dans la faiblesse de sa condition. Il ne peut ni se déplacer, ni s'évader sans difficulté. Le petit Daniel Lacasse, par exemple, habite un espace fermé. Prisonnier de sa maladie, il semble accepter qu'il n'a plus la possibilité de transcender cette situation, plus d'avenir assuré : « Rose-Anna ne se souvenait que d'un détail précis : l'enfant n'avait point pleuré, point protesté [...] dans l'excès de sa débilité. » (BO p. 193) Vraiment, l'hôpital est devenu pour lui « un monde fait pour les enfants » (BO p. 201), puisqu'il ne va jamais vieillir.

Comme Daniel, la mère d'Émile Pasquier dans *Ces enfants de ma vie*, habite, elle aussi, un espace fermé. Enceinte encore une fois, elle se trouve « emprisonnée » dans son lit de fer : « Cette pauvre femme, [...] faut croire qu'elle est bien à plaindre, couchée presque tout au long de sa grossesse à cause de sa condition, pas la même que celle des autres femmes. » (CEV pp. 101-102) Pour elle, cependant, l'immobilité n'est que temporaire; elle sera bientôt libérée de la « prison » de sa grossesse, la liberté de mouvement regagnée. Pour Alexandre Chenevert, l'avenir n'est pas aussi prometteur. Libéré enfin des exigences de sa vie quotidienne, « sans plus d'ouvrage à faire, libre de soucis, hormis la gravité de sa maladie » (AC p. 236), il entre en raison de cette maladie dans le monde fermé – pour lui comme pour Daniel Lacasse – de l'hôpital. Paula Gilbert Lewis fait remarquer l'attitude ambivalente d'Alexandre envers l'hôpital : il en a peur et il est déconcerté par les nécessités administratives et la sollicitude des infirmières : « combien cette sollicitude, cette mainmise plutôt sur lui, était détestable, inconvenante! » (AC p. 236) Mais, en même temps, l'hôpital lui

apporte la consolation d'être malade parmi les autres.¹¹ Au début, Alexandre lutte contre ses circonstances, mais bientôt, il assume l'identité commune à tous ses semblables : « Alexandre n'était plus qu'un malade qui suivait une infirmière le long d'un couloir, à droite...à gauche « par ici, s'il vous plaît...faites attention à la marche... » » (AC p. 236) Il est clair qu'il se sent coincé, immobilisé :

À présent, bordé, enfermé dans des draps comme dans un sac – étaient-ils attachés, ces draps, pour lui permettre si peu de mouvements? [...] Soudain, il parut intolérable à Alexandre d'être offert pour ainsi dire à la maladie, à la mort peut-être [...] Il avait l'air d'un homme emmuré qui aurait quand même, de tous côtés, cherché une voie possible. (AC p. 237)

La transition de l'espace sécurisant mais serré de sa chambre à l'espace libre mais vulnérable de l'extérieur est réalisée à travers ce qu'il voit par la fenêtre de sa chambre : « Il lui restait la fenêtre; il y vint regarder dehors. » (AC p. 238)

La mère de Christine dans *Ces enfants de ma vie*, elle aussi cloîtrée depuis trois mois par la maladie, « immobilisée dans un corset de plâtre » (CEV p. 43), s'abandonne à l'évasion en regardant fixement par la fenêtre de sa chambre. L'inquiétude qu'éprouve Christine n'est pas uniquement pour la santé physique de sa mère. La jeune femme se rappelle la peur qu'elle avait elle-même d'un avenir où elle resterait « enchaînée » dans sa vie d'institutrice, privée de la possibilité du mouvement libre et d'une vie créatrice :

Je la voyais perdre espoir. Je la surprénais, dans son fauteuil près de la fenêtre, à regarder le dehors avec une expression de déchirant regret [...] que serait sa vie si elle devait rester infirme [...] de ne plus quitter sa place de prisonnière, à la fenêtre? (CEV p. 43)

Cette image reflète celle du père de la romancière dans *La détresse et l'enchantement*. Ayant construit un potager derrière la maison de la Rue Deschambault, se donnant

¹¹ Gilbert Lewis, « The resignation of old age, sickness and death in the fiction of Gabrielle Roy », p. 53.

ainsi « l'illusion d'une échappée de plaine verte », Léon, « assis dans la pénombre de la petite cuisine d'été, porte ouverte, la contemplait sans fin. » (DE p. 46) Plongé dans la contemplation de son jardin, il atteint la paix qu'il a peu connue dans sa vie : « Si nous allions parler à papa assis, à cette heure-là, à son poste de vigie, sa voix nous étonnait par l'étrange apaisement qui s'en dégageait. » (DE p. 46) La jeune institutrice « à peine sortie des rêves de l'adolescence » (CEV p. 122), est dépeinte en « prisonnière » par Gabrielle Roy dans « De la truite dans l'eau glacée ». Par la fenêtre de ce qu'elle appelle le « piège » de la salle de classe, Christine regarde avec envie son élève Médéric, « cet esprit voyageur » (CEV p. 122). Dans « sa liberté de rêve », Médéric « devait errer infiniment loin » (CEV p. 122) dans la plaine et la montagne. Il est comme l'oiseau, symbole par excellence chez Gabrielle Roy de la liberté et de l'espoir. Selon Gilles Marcotte, « L'âme est un oiseau, il lui faut de l'espace... »¹²

L'oiseau

Pour Gaston Bachelard, l'oiseau est « une force soulevante »,¹³ symbolisant la possibilité d'échanger une existence linéaire sur terre contre la verticalité d'un monde à trois dimensions. Les mouettes du Pont Provencher inspirent le courage des « déserteuses » Christine et sa mère dans leur quête non seulement de famille, mais aussi de liberté : « Penchées sur le parapet, nous avons longtemps regardé les mouettes. Et, tout à coup, sur le pont maman me dit qu'elle aimerait pouvoir aller où elle voudrait, quand elle voudrait. Maman me dit qu'elle avait encore envie d'être libre. » (RD p. 89)

¹² Gilles Marcotte, « En relisant *Bonheur d'occasion* », *L'Action Nationale*, 35, 1950, p. 200.

¹³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943, pp. 84-85.

Le symbole de l'oiseau réapparaît dans un autre épisode de *Ces enfants de ma vie*. C'est par la chanson de Nil, l'alouette, que la mère de Christine, emprisonnée dans son corset de plâtre, trouvera sa libération : « Maman redressa la tête, elle regarda l'enfant souriant et, avec son aide, partit elle aussi, prit son envol, survola la vie par le rêve. » (CEV p. 44) Christine a deviné juste : ce n'est pas que l'esprit qui soit libéré. A la longue, le cri triomphant, presque biblique, de sa mère se fait entendre, accompagnant ses premières tentatives de marcher : « Tu vois! Je marche! » (CEV p. 45) La magie de Nil atteint aussi les résidents emmurés de l'hospice, emprisonnés par la faiblesse corporelle, compagne inévitable de la vieillesse. Christine est profondément bouleversée par ce qu'elle y voit : « De toutes les prisons que l'être humain se forge pour lui-même ou qu'il a à subir, aucune [...] ne me paraît aussi intolérable que celle où l'enferme la vieillesse. » (CEV p. 45) La personne âgée doit faire face à un présent diminué et à un avenir abrégé. Tuan constate que l'expérience de l'espace et du temps est, en grande mesure, subconsciente. Nous avons une impression d'espace parce que nous pouvons nous déplacer, et de temps parce que nous passons par des périodes alternantes de tension et de tranquillité. Le mouvement qui donne une impression d'espace est, en effet, la résolution de tension. L'activité physique nous permet de ressentir simultanément l'espace et le temps – l'espace qui est la libération de contrainte physique et le temps qui est la durée de l'alternance de tension et de tranquillité.¹⁴ Pour les personnes âgées, le mouvement physique est limité et le temps passe lentement. La musique, cependant, a le pouvoir de neutraliser la conscience de temps et d'espace. Comme l'œuvre du peintre ou de l'écrivain, elle permet à l'esprit de se dégager du banal, d'entrer dans le monde de la fantaisie, bref, l'évasion archétype. Qui plus est, Pierre Cadourai, artiste de *La*

¹⁴ Tuan, *Space and place*, p. 118.

montagne secrète, à la dérive à Paris, discerne que ses peintures « s'étaient accompagnées d'une sorte de musique indéfinissable; non pas une harmonie véritable, mais des sons filés, bizarrement beaux, comme simplement d'herbes au vent » (MS pp. 169-170), et c'est à travers l'image et la musique que « l'Ungava revenait vers lui [...] La montagne resplendissante lui réapparaissait. » (MS p. 170) Par la magie de sa chanson, Nil permet aux vieux de retrouver en eux « la trace de ce qui était perdu » (CEV p. 47) et les habitants de l'hôpital psychiatrique découvrent un sentiment de leur « mise en liberté. » (CEV p. 49)

L'immensité

Pour l'être humain, le besoin d'espace est un besoin psychologique et sociologique, même spirituel, mais pour chaque culture, le sens de l'espace est différent. La culture et l'expérience influencent profondément l'interprétation de l'environnement. L'espace dans l'œuvre de Gabrielle Roy est présent sous tous ses aspects, que ce soit ouvert ou fermé, menaçant ou rassurant. Dans *Mon héritage du Manitoba*, l'écrivain rappelle l'histoire du voyage de ses grands-parents maternels qui, répondant à « l'appel de l'Ouest [...] ce vaste pays plat, invitant comme un livre ouvert », sont devenus des « chercheurs d'horizon [...] cet horizon sans cesse appelant, sans cesse se dérochant. » (FLT pp. 153-155) Pour eux, l'Ouest était un environnement plus libre et plus ouvert. C'était la prospérité et l'abondance. Par contre, pour les paysans russes, l'espace des plaines provoquait un sentiment de désespoir plutôt que d'espoir, de peur plutôt que de désir. L'immensité des plaines les accablait. Au lieu d'encourager l'action, l'immensité des plaines peut inhiber. Elle souligne l'insignifiance de l'homme en face de l'infini et de l'indifférence du monde naturel, comme l'affirme Pascal : « Quand je considère la petite durée de ma vie

absorbée dans l'éternité précédente et suivante – *memoria hospitis unius diei praetereuntis*¹⁵ - le petit espace que je remplis et même que je vois abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraye. »¹⁶

Yi-Fu Tuan parle de l'espace qui est propre au désert : « Emptiness, stillness, indifference, divine imperturbability. »¹⁷ Assise dans la petite chapelle de Volhyn, relique des premiers espoirs des « petites gens d'Ukraine », maintenant rien que « poussière, ruine, silence » (JBM p. 135), Martha Yaramko pense au pape qui n'est venu qu'une fois et qui « s'enfuyait de ces lieux qui inclinaient l'homme à se reconnaître le passant d'un jour en ce monde. » (JBM p. 136) Devant « la déconcertante ampleur de ciel et de terre » (JBM p. 121), elle compare sa vie d'autrefois avec sa vie actuelle :

Nous sommes venus au monde dans nos petits villages de Pologne si resserrés que d'une maison à l'autre on pouvait entendre pleurer ou se réjouir les voisins. Et, du jour au lendemain, nous voici égarés en tant de silence et sous tant de ciel que nos vies ont pu paraître petites et oubliées comme celles des insectes. (JBM p. 132)

L'enfant Christine au bord du lac Winnipeg, touchée par la voix du lac, ce « beau fracas d'air et d'eau » (RdA p. 88), ressent l'immensité qui l'entoure : « Oh, que cet univers est donc étrange où nous devons vivre, petites créatures hantées par tant d'infini! » (RdA p. 88) De la même manière, Alexandre Chenevert, à la recherche de la tranquillité, trouve déconcertante sa première nuit au lac Vert. Au début, le silence transmet une impression réconfortante de détachement et de paix, mais à la longue, il impose une certaine séparation du lieu, accompagné d'un sentiment d'inquiétude et de repli sur lui-même :

¹⁵ Il s'efface comme le souvenir de l'hôte d'un jour. *Le Livre de la Sagesse* 5.14.

¹⁶ Blaise Pascal, *Pensées* in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 508.

¹⁷ Yi-Fu Tuan, « The desert and I : a study in affinity », *Michigan Quarterly Review* Ann Arbor, 40, 2001, p. 11.

Il eut l'impression d'être abandonné en ces lieux. Aucun bruit. Aucune voix. Seul, un grand reproche silencieux [...] Et rien, dans toute sa vie, ne l'avait jamais fait sentir aussi seul que ce paysage d'une paix si profonde et comme étrangère à ses soucis d'être humain. (AC p. 155)

La solitude de cet espace lui parle « le langage consolant de l'indifférence. » (AC p. 158) L'espace silencieux a pourtant de nombreux aspects. Selon Gaston Bachelard « l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent [...] Il est vécu [...] presque toujours il attire. Il concentre l'être à l'intérieur des limites qui protègent. »¹⁸ Dans *La route d'Altamont*, l'aveu que fait Éveline à sa fille reflète bien ces sentiments : « J'étais attirée par l'espace. Le grand ciel nu, le moindre petit arbre qui se voyait à des milles en cette solitude. J'étais très attirée. » (RdA p. 100) L'image de l'immensité d'un espace peut évoquer la notion de liberté et de recommencement. Alexandre Chenevert se souvient des joies anciennes, les excursions à la campagne et l'ascension du mont Royal, qui faisaient naître ce même sentiment de recommencement : « Il éprouvait une impression de départ, de renouvellement possible. » (AC p. 9) Martha Yaramko identifie la grandeur des plaines canadiennes avec une renaissance : « La plaine était absorbée dans un grand rêve de choses à venir, et chantait la patience et la promesse que tout, en temps et lieu, serait accompli. » (JBM p. 139) À la fin de sa vie, cependant, la vastitude de l'espace l'opprime : « D'espace infini et de majesté elle en avait eu assez, elle demandait grâce, elle demandait l'oubli. » (JBM p. 168) Immigrés, eux aussi, les Doukhobors trouvent dans la Vallée Houdou « tout ce qu'il faut pour réjouir le cœur de l'homme [...] des montagnes au loin, une rivière dans l'herbe, une paix rare, et partout des oiseaux. » (JBM p. 111) McPherson, leur guide, privé de leur perspective, « haïssait ce lieu plus que tout. » (JBM p. 111) Il tente de leur expliquer que « tout cela est

¹⁸ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 17.

mirage, tromperie, effet de l'heure et du soleil, que cette maudite vallée possède le pouvoir curieux, au couchant, de se transfigurer. » (JBM p. 112) Ses mots n'ont aucun effet. Les Doukhobors « restèrent longtemps immobiles, les yeux mouillés, à contempler le paysage et à écouter leur âme subjuguée. » (JBM p. 112) L'espace saisi par l'imagination devient l'espace rêvé, la réalité future, liée à cette vallée dite Houdou.

L'espace urbain

Évidemment, le mouvement migratoire n'était pas uniquement vers les espaces ouverts et l'immensité des plaines. Dans l'espoir de trouver du travail, les gens, et surtout les jeunes gens, se sont dirigés vers la ville. Selon Yi-Fu Tuan, la motivation de cette migration universelle de l'espace rural à l'espace urbain n'est pas exclusivement économique. C'est en même temps une tentative d'évader les contraintes de l'existence villageoise, où tout le monde se connaît, où l'on n'évite jamais l'œil vigilant de son voisin. Le regard d'autrui entraîne des limites personnelles. Il y a une diminution d'action, de mouvement libre, d'espace. Il est normal de s'intéresser à la vie quotidienne de son voisin, que ce soit dans un immeuble montréalais, dans une maison sordide à Saint-Henri ou dans une petite ville nommée Horizon. Cette surveillance est motivée par bienveillance, par curiosité ou même par méchanceté.¹⁹ Pour Alexandre Chenevert, la proximité de son voisin d'à côté est un vrai tourment :

La cloison était si mince entre les deux logis que, de part et d'autre, on pouvait au bruit deviner les plus intimes occupations. Or, la pensée que la plupart des humains, dans une grande ville, vivent dans cette promiscuité haïssable, n'avait rien pour la faire accepter à Alexandre. (AC p. 26)

¹⁹ Tuan, *Space and place*, p. 60.

Pour Rose-Anna, cependant, la présence et la participation active de la voisine dans sa propre vie est une aubaine, même une nécessité. Le moment de son accouchement venu, elle n'a qu'à frapper « quelques coups à la cloison pour avertir la voisine comme il avait été convenu » (BO p. 332) et la situation est bien en main. Pour les familles ouvrières, la proximité des autres, le contact avec les autres et la présence presque continuelle des bruits de la ville sont tolérés, même accueillis, comme l'a bien compris Emmanuel Létourneau dans *Bonheur d'occasion* :

Son village dans la grande ville! [...] Toutes les fenêtres étaient ouvertes, et les bruits de la vie humaine, de la vaisselle entrechoquée, des conversations, tous les bruits des ménages flottaient dans l'air comme si la vie humaine n'avait plus été à l'abri des cloisons mais étalée en commun avec tous ses secrets [...] Saint-Henri : termitière villageoise! (BO pp. 252-253)

L'espace solitaire

Yi-Fu Tuan rappelle que nous sommes faits pour vivre en société. Nous avons besoin de la compagnie de nos semblables, et de la présence des autres, même d'une seule personne, pour réduire l'espace et diminuer la menace de son manque d'abri.²⁰ Le vieux Gédéon, chercheur d'or, abandonné depuis longtemps par sa famille et ses compagnons, en plein milieu de « sauvagerie, silence, ciel démesuré » (MS p. 12), espère constamment voir arriver un passant, n'importe qui, pour lui tenir compagnie. Mais « voilà aujourd'hui vingt-deux jours qu'il n'avait vu quelqu'un. Il lui était arrivé d'être même plus longtemps sans apercevoir une âme. » (MS p. 11) Déçu encore une fois, il se prépare, à la fin du jour, à rentrer dans sa cabane, devenue maintenant un espace troublant :

On ne peut imaginer tout ce qu'il pouvait y avoir en cette cabane déserte, en chaque coin tapi et prêt à se jeter sur lui, de méchant, de triste, de souvenirs

²⁰ Tuan, *Space and place*, p. 59.

devenus hargneux. Aussi bien n'entraî-t-il plus chez lui que comme une bête prise au piège une fois et qui s'en souvient. (MS p. 13)²¹

Comme pour Gédéon, Alexandre Chenevert n'est guère consolé par l'intérieur de sa cabane au lac Vert. Il trouve qu'il y a « trop d'espace au dehors, pas assez à l'intérieur » (AC p. 152).

La cabane

La structure de la cabane, à la fois refuge et symbole, est, selon l'ingénieur architecte Gaëtan Cordi, « une parenthèse humaine dans un lieu naturel, un signe du passage éphémère de l'homme en ce lieu. »²² La cabane établit donc une polarité entre l'intérieur et l'extérieur. Selon Yi-Fu Tuan, il faut avoir un sentiment de sécurité dans l'espace intérieur pour permettre la contemplation de l'espace extérieur. *Ici précède là.*²³ Pierre Cadourai, à la recherche d'un logement à Paris, n'oublie pas « cette loi du Nord : l'immensité au dehors, au dedans l'exiguïté. » (MS p. 150) Au début, la petitesse de sa cabane au lac Vert la rend presque inhabitable aux yeux d'Alexandre Chenevert, mais peu à peu, elle lui révèle son aspect sécurisant : « Il se sentait déjà mieux ici, plus en sécurité que sous le ciel accablant. » (AC p. 152) « Il était chez lui. » (AC p. 174) Pour Paul Socken, ce revirement d'opinion chez Alexandre est le commencement d'une nouvelle compréhension de lui-même et de l'importance des autres personnes dans sa vie.²⁴ Dans cet espace, il éprouve « qu'une exigence profonde de sa vie commençait d'être satisfaite. » (AC p. 153) Les limites de la

²¹ Dans sa cabane, Gédéon est comme dans une cage. De la même manière, Alexandre Chenevert retourne chaque jour à sa « cage » de caissier. Le sentiment d'y être encore enfermé accompagne Alexandre, troublé par le déficit de cent dollars dans ses additions, pendant son retour à la maison : « En vérité, il n'était pas encore sorti de sa cage. » (AC p. 85)

²² Gaëtan Cordi, « La cabane et sa relation à l'habitation », <http://www.vagabondart.org.gc.htm>, p. 1.

²³ Tuan, « In place, out of place », p. 3.

²⁴ Paul Socken, *Myth and morality in Alexandre Chenevert by Gabrielle Roy, European University Studies*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1987, p. 58.

cabane font que « les possessions terrestres [soient] réduites à l'essentiel, de peu d'encombrement pour le voyageur qu'il était vers un autre monde. » (AC p. 153) Rappelons à cet égard l'observation de Gaëtan Cordi selon lequel l'emplacement d'une cabane ne se laisse découvrir qu'à travers un chemin balisé de petits signes et dont le cheminement jusqu'au lieu fait déjà partie du secret de la cabane.²⁵ Alexandre Chenevert est arrivé au lac Vert « vêtu de son meilleur complet [...] il avait toujours l'air d'être en route vers sa banque. Et pourtant comment y revenir jamais après une telle équipée, retrouver seulement son chemin? » (AC p. 151) C'est Le Gardeur qui lui indique le chemin vers la cabane : « Le Gardeur allait le premier, ouvrant le chemin [...] Alexandre suivait [...] aucune autre habitation, aucune autre route tracée n'y avaient accès. » (AC pp. 151-152) L'image de l'espace sécurisant qu'est la cabane se produit régulièrement dans l'œuvre de Gabrielle Roy : la hutte de l'oncle Ian au vieux Fort-Chimo et l'iglou construit par l'oncle Ian et Elsa dans *La rivière sans repos*; dans *La montagne secrète*, la cabane près du lac Caribou que partagent Steve Sigurdson et Pierre Cadorai et la chambre de celui-ci à Paris, transformée en cabane hivernale par la présence d'une salamandre : « Il aurait son poêle, son manger. Que lui fallait-il de plus? » (MS p. 152) Pour Rose-Anna Lacasse, l'image de la cabane à sucre de chez Laplante est le point central de sa rêverie nostalgique :

Elle se voyait déjà là-bas, dans les lieux de son enfance; elle avançait à travers l'érablière, dans la neige molle, vers la cabane à sucre et, oh, miraculeusement! elle avançait à longues foulées, avec sa démarche de jeune fille svelte, allant, cassant des branches au passage [...] Elle ne cessait de voir surgir, se recomposer, s'animer, s'enchaîner les délices de son enfance. (BO p. 151)

L'image de la cabane, idéalisée par la nostalgie, s'avère incapable de soutenir les rêves de Rose-Anna : « Éblouie par son désir, entraînée par sa déception, elle avait

²⁵ Cordi, « La cabane et sa relation à l'habitation », p. 1.

rêvé l'impossible. - Je savais bien aussi que j'irais pas... dans l'érablière. » (BO p. 176)

L'espace partagé

Dans la plupart des cas, l'espace du foyer est un espace partagé. Comme nous l'avons vu, la présence d'autrui, même d'une seule personne, peut réduire la menace de l'espace ouvert. Tuan observe que la peur de l'espace accompagne souvent la solitude.²⁶ Selon Anna Glendenning, la solitude est esseulement, privation d'autrui et déshumanisation. Par contre, par sa présence physique, l'autre offre « un repère social » et constitue « la marque inébranlable de notre humanité. »²⁷ Gédéon est convaincu que « ni en ciel lointain ni sur cette terre lointaine il n'existait de pensée qui se préoccupait de lui » (MS p. 13), mais l'entrée de Pierre Cadrai dans la vie de cet homme solitaire est une délivrance, la présence du peintre transformant la cabane en espace sécurisant. En effet, c'est *le langage* qui unit les deux hommes, qui établit un sentiment de leur humanité commune et qui anime leur existence. Le langage du vieux Gédéon est une expression éloquente de son expérience de la vie : « Il se mit doucement à raconter. » (MS p. 15) Tuan nous rappelle le pouvoir de la peinture d'augmenter le langage parlé par sa représentation des sentiments afin que ces mêmes sentiments soient rendus accessibles à la contemplation et à la réflexion.²⁸ Le langage de Pierre, qui « aimait le silence » (MS p. 18), est donc son art : « Il semblait qu'il ne pouvait s'empêcher de crayonner. » (MS p. 15) Si, comme l'observe Anna Glendenning, notre existence n'a de sens que devant le regard de l'autre, « le solitaire est réduit à vivre dans l'ombre du doute : doute de son existence, de ses pensées, en

²⁶ Tuan, *Space and place*, p. 59.

²⁷ Anna Glendenning, « La présence d'autrui nous évite-t-elle la solitude? » de *Fortune City*, http://members.fortunecity.com/xphilo/travaux_2000_2001/solitude_anna.htm, paragraphe 8, lignes 9-10 [consulté le 22 mai 2005].

²⁸ Tuan, *Space and place*, p. 148.

somme, de tout ce qui constitue son univers. »²⁹ L'ébauche qui est l'image de Gédéon réalisée par Pierre confirme l'existence du vieillard : « C'est moi, se prit-il à gémir comme s'il y avait là du bonheur. C'est bien moi, va! » (MS p. 17) L'espace clos de la cabane redevient espace ouvert. C'est ainsi que Gédéon regagne un sens de son passé et de son identité :

Tout était sur un bout de papier grand comme la main : la vie, bizarre, un jour après un autre, et cela fait le temps, le passé [...] tout y était : l'étonnement d'avoir vécu, l'âge, qu'on en fût rendu là à force de patienter, et jusqu'à la douce tristesse que cela fût enfin compris. (MS p. 17)

La demeure qui symbolise les éléments essentiels du concept philosophique de l'espace - mobilité, ouverture, liberté - est la chambre de Jean Lévesque dans *Bonheur d'occasion*. Ce logement n'est qu'une sorte de salle d'attente pour ce jeune homme « de passage », promis à un avenir réussi : « Il s'appliquait à conserver chez lui ce caractère de vie transitoire [...] dès qu'il entrait dans cette chambre, il sentait bouillonner en lui des projets, des ambitions. » (BO p. 27) Selon André Brochu, cette chambre projette Jean « constamment vers ailleurs », vers « le lieu même de la mobilité », « essentiellement un point de départ ».³⁰ Les différences entre le vieux Gédéon et Jean Lévesque sont révélatrices. Entouré de « sauvagerie, silence, ciel démesuré » (MS p. 12), Gédéon craint l'espace étroit de sa cabane, souhaitant désespérément qu'arrive un compagnon. Par contre, Jean Lévesque, jeune ambitieux, habitant de l'espace urbain, se réjouit de la solitude que lui offre sa chambre, s'indignant contre le souvenir même de Florentine : « Il comprit qu'il ne détacherait pas sa pensée de Florentine à moins de satisfaire sa curiosité. » (BO p. 27) Tous les deux hommes, néanmoins, cherchent l'évasion. L'un est « comme une bête prise au

²⁹ Glendenning, « La présence d'autrui nous évite-t-elle la solitude? », paragraphe 11, lignes 1-3 [consulté le 22 mai 2005].

³⁰ André Brochu, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *Écrits du Canada français*, Montréal, 22, 1966, p. 222.

piège » (MS p. 13) et l'autre « un fauve en cage. » (BO p. 27) Chaque personnage fait de l'espace ce qu'il peut, ce qu'il veut.

Le regard

Étant donné l'expérience théâtrale de Gabrielle Roy³¹, il est inévitable que la représentation de l'espace dans ses romans révèle parfois cette influence. Ellen Babby discerne dans l'œuvre une préoccupation prononcée du *regard* et du *spectacle*. Selon elle, il arrive souvent que les personnages royens observent ou sont observés.³² La représentation du village d'Horizon, par exemple, dans « Où iras-tu, Sam Lee Wong? » compte plusieurs éléments du théâtre. L'acteur principal, Sam Lee Wong, arrive sur la scène de la gare. Il est « archivable au beau milieu de la petite plateforme de bois entre la gare et la citerne en rouge sombre » et contemple « les espaces qui l'enveloppaient. » (JBM p. 54) Comme des fauteuils de théâtre faisant face à la scène, presque tous les bâtiments de la ville se trouvent « non seulement le long de la grand-route, mais encore sur le même côté de cette grand-route, face aux champs sans limites, et comme disposé pour attendre un lever de rideau. » (JBM p. 55) Sam Lee Wong, dont l'apparence exotique attire l'attention des villageois, se distingue par une « présence qui devait sauter aux yeux. » (JBM p. 55) L'immigré sait bien qu'il est observé, mais le regard des habitants d'Horizon est dissimulé, tout comme le regard de Wong lui-même : « Il marchait lentement, sans bruit, en regardant tout autour de lui mais à coups d'œil furtifs, comme s'il n'eût rien encore osé s'approprier d'un regard entier. » (JBM p. 54) Le regard des villageois manque de bienveillance envers cet étranger. Leur indifférence et froideur apparentes l'isolent et l'objectivent, mettant

³¹ Entre 1930 et 1936, alors qu'elle était institutrice à l'école Provencher, Gabrielle Roy était membre de la troupe de théâtre, le Cercle Molière, à Saint-Boniface. En 1937, elle est partie en Europe suivre des cours d'art dramatique à Paris et à Londres.

³² Ellen R. Babby, « *La rivière sans repos* : Gabrielle Roy's spectacular text », *Quebec Studies*, 2, 1984, p. 117, note 3.

en doute son existence dans cet espace. Ni vu, ni regardé, existe-t-il pour de vrai? « Comment serait donc maintenant le visage de la solitude? » (JBM p. 51) Par son altérité, Sam Lee Wong, quoique finalement membre, ou peu s'en faut, de la communauté d'Horizon, reste un être à part, lié en sympathie avec personne sauf le vieux Smouillya, marginalisé lui aussi. Isolé par l'indifférence de la communauté, Sam Lee Wong se retire dans l'espace qu'il a créé, celui de son café. On l'identifie à tel point avec cet espace que personne ne le reconnaît quand enfin il sort de ce décor familial. Lorsqu'il met « le nez plus loin que son seuil [...] Il ne rencontra d'abord personne qu'il connaissait ou qui le reconnaissait. » (JBM p. 83)

L'espace serré

Il y a des moments où l'on doit forcément habiter ou travailler tout près de l'autre de sorte que son espace personnel est réduit. Si ce rassemblement de gens a un caractère disparate, c'est-à-dire, s'il y a une divergence d'activités ou de buts, il peut y avoir un sens de la promiscuité. Ce sont essentiellement les personnes, non pas les objets, qui le produisent.³⁵ Dans les espaces exigus de la grande ville, ce problème est endémique. Alexandre Chenevert, par exemple, se révolte contre « cette promiscuité haïssable » (AC p. 26) créée par la proximité de ses voisins. Ce sont donc les personnes qui risquent de limiter notre liberté et de nous priver d'espace. L'être humain peut donc choisir d'objectiver l'autre pour qu'il ne gêne plus :

Sauvage! lança Alexandre à l'adresse de son voisin. C'était peut-être un brave homme. Alexandre ne connaissait pour ainsi dire rien de lui, hormis les bruits qu'il faisait trop tôt le matin, mais il le détestait comme jamais on n'arriverait à lui faire détester les Russes. (AC p. 26)

³⁵ Tuan, *Space and place*, p. 59.

Habitants des vastes espaces de la toundra, les Inuits passent de longues nuits ensemble dans des cabanes familiales. Dans *La rivière sans repos*, Gabrielle Roy permet au lecteur d'observer les soirées de la famille Kumachuk. Leur cabane est un lieu de travaux divers – la sculpture, la couture, l'étude, le remmaillage des filets de pêche. Pour éviter la présence et l'activité de l'autre et pour se créer un espace personnel, il faut parfois supprimer l'intérêt qu'on porterait naturellement à cet autre.

Si cette distance sociale est diminuée et le contact avec l'autre trop intense, il existe des stratégies qui permettent aux gens de s'en tirer. Tuan fait remarquer que l'étiquette et l'impolitesse ont toutes les deux le même objectif, celui d'aider les gens à éviter le contact non souhaité,³⁴ mais il est à noter que c'est la politesse instinctive de Rose-Anna Lacasse qui rend soutenable la présence des deux familles, l'une qui déménage, l'autre qui emménage, dans le petit espace de la maison de la rue Beaudoin. Florentine éprouve un violent dépit de « cette invasion de leur logis par une troupe d'étrangers » (BO p. 229), mais Rose-Anna témoigne d'« un geste spontané et bienveillant vers l'étrangère », la rassurant : « Faut pas être gênée, dit-elle. Servez-vous de tout ce qu'il vous faudra. Nous autres, on sera plus dans votre chemin longtemps. » (BO p. 243) Elle reconforte sa propre famille : « Ça sera pas long. On sera bien vite chez nous. » (BO p. 244) Ainsi commence le déménagement familial, aussi prévisible que les saisons elles-mêmes.

Le déménagement

La nouvelle habitation est un espace vide, ouvert, exposé. Loin d'être le « chez nous » où tout renaît et recommence, il ne s'agit en réalité que d'une illusion, « une parcelle d'incertitude. » (BO p. 244) Il n'y a donc aucune identification avec ce

³⁴ *Ibid.*, p. 60.

nouvel espace. Pour André Vanasse, *Bonheur d'occasion* offre une accumulation d'images de « chez soi » qui sont intégrales à l'expérience de la famille : « Itinérante, la famille Lacasse ne peut s'identifier à aucun lieu précis, elle ne vit que par images superposées, incapable d'identifier leur chez-soi. »³⁵ Pour les familles de Saint-Henri, « chez nous, c'était un mot élastique et, à certaines heures, incompréhensible, parce qu'il évoquait non pas un seul lieu, mais une vingtaine d'abris éparpillés dans le faubourg. » (BO p. 244)

Les Lacasse, tout comme des nomades, voyagent d'un logement à un autre et se déplacent toujours dans les limites d'un espace circonscrit, d'un cercle, symbole du retour perpétuel, où n'est possible aucun développement. Leur nom de famille exprime l'essence de leur situation. Leur piège est circulaire, mais c'est plutôt comme un tourbillon dans l'eau. Albert Le Grand nous rappelle la fréquence du tourbillon dans l'œuvre de Gabrielle Roy, image « verticale d'un rêve insensé voué à une chute vertigineuse. »³⁶ Les Lacasse descendent en spirale les niveaux sociaux de Saint-Henri. Le mouvement est irrésistiblement rétrograde et leur pauvreté empêche la transcendance de leur situation désespérante. Selon Hilligje van't Land, « Le déménagement de la famille Lacasse sera finalement signe d'une nouvelle régression sociale et l'annonce du chaos final. La maison et ses occupants sont géographiquement et métaphoriquement situés « dans une impasse. » (BO p. 257) »³⁷ Un homme d'imagination s'évaderait de ce mouvement perpétuel, mais pour Azarius Lacasse, l'ascension sociale et spatiale n'est qu'un mythe. En dépit de l'évidence du passé, Azarius est regrettamment enclin à « la jonglerie ». (BO p. 251) Par contre,

³⁵ André Vanasse, «Vers une solitude désespérante : la notion de l'étranger dans la littérature canadienne », *L'Action Nationale*, 55, 1966, p. 849.

³⁶ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 53

³⁷ Hilligje van't Land, « Analyse sociosémiotique des espaces romanesques dans *Bonheur d'occasion* », in Marie-Andrée Beaudet (éd.), *Bonheur d'occasion au pluriel : lectures et approches critiques*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999, pp. 129-130.

Rose-Anna, malgré son optimisme forcé, (« Qu'est-ce que tu veux qui nous arrive de pire? » (BO. 251)) fait face à la réalité de sa situation, et, au moment de son accouchement, au caractère de cet espace où elle doit trouver un abri : « son horrible laideur », « son horrible indifférence », « rien de consolant », « signes de désordre, de déménagement, de désarroi. » (BO p. 322) Préfigurant l'enceinte Madame Pasquier de « La maison gardée », Rose-Anna ressent l'exiguïté de son logement : « Elle se faisait l'effet d'être emprisonnée entre ces quatre murs rien que pour souffrir, pas autre chose. » (BO p. 322)

Transformation d'espace en lieu

En général, la maison n'est qu'un abri physique, espace indéterminé, avant qu'on ne le connaisse mieux, ce qui lui confère une valeur plus significative. La maison familiale devrait être espace intime, son chez soi, là où l'on est à sa place. Mais on parle non seulement du bâtiment et des meubles, de tout ce qu'on voit, qu'on peut toucher et sentir mais, avant tout, de ce que Tuan appelle *les images enchantées du passé*³⁸ qui sont présentes. Un attachement profond, même subconscient, à cet espace repose sur la familiarité et la sécurité et sur les souvenirs associés à ce lieu. Les êtres humains habitent l'espace et utilisent des objets de tous les jours qui deviennent des symboles capables de transformer le lieu en un espace humanisé. Les objets servent donc à définir un lieu, à lui accorder une valeur. Mais, plus significatif encore, ils ont le pouvoir de fixer le temps, de faire revivre un souvenir et de donner accès au passé et à l'identité. Selon David Lowenthal, « keepsakes and mementos substitute for vanished landscapes. »³⁹

³⁸ Tuan, *Space and place*, p. 144.

³⁹ David Lowenthal, « Past time, present place : landscape and memory », *Geographical Review*, 65. 1975, p. 9.

Les objets

L'être humain peut attacher une importance considérable aux objets, à ses possessions. Les effets personnels expriment son identité et sa personnalité. L'exilé, surtout, s'entoure des symboles du lieu dont il est séparé, pour qu'il puisse se sentir plus « à sa place », là où il n'a vraiment pas de place. En tant que souvenirs, ces symboles semblent soutenir son identité. Stépan Yaramko tient à ses journaux ukrainiens qui sont pour lui des reliques chéries de sa vie d'autrefois. Ces mêmes journaux seront transformés en lien symbolique avec le nouveau pays au moment où Stépan les « plante » dans la terre du jardin de Martha comme faible protection pour les fleurs contre le vent. Par ce geste modeste, l'espace immense des plaines est réduit.

Faute de liens authentiques avec la terre adoptée, les immigrants cherchent à s'attirer une identité de quelque sorte en gardant toujours auprès d'eux leurs « pièces d'identité ». Martha Yaramko est sûre de son appartenance au pays de Canada parce qu'elle a en sa possession la preuve documentaire : « Le Canada, elle en faisait partie bien sûr, elle avait même quelque part, enfoui précieusement, son certificat de naturalisation. » (JBM p. 132) En plus, selon Mathieu Simard, Martha utilise le catalogue Eaton comme passeport vers l'intégration dans la culture de son nouveau pays, celle de la consommation, de la nouvelle génération et de ses enfants.³⁹ « Le livre de connaissance » est devenu « livre de convoitise ». « Il était pour elle un ami. » (JBM p. 127) Plongée dans la contemplation des images et peut-être même pas des mots qui les accompagnent, Martha se perd dans la rêverie : « elle aurait pu s'évader de Volhyn, prendre sa place dans un monde civilisé, rejoindre ses enfants qui n'auraient plus honte d'elle. » (JBM p. 127) L'Italienne Lisa Sariano garde auprès

³⁹ Mathieu Simard, « Commentaire parallèle entre *Un jardin au bout du monde* et la « littérature » québécoise », *Contrepoint*, http://www.geocities.com/la_revue_oe:08point.htm, paragraphe 7, lignes 13-16 [consulté le 20 avril 2004].

d'elle des cartes postales de son pays natal si amèrement regretté, liens simples avec son passé, mais dont elle n'a plus besoin après la mort soudain de son mari : « Elle allait repartir pour l'Italie, emportant dans un cercueil le corps embaumé de Giuseppe Sariano. » (RD p. 193) Pour Lisa, sa cruche bleue « achetée à un vieux potier presque aveugle dans les rues de Milan » (RD p. 194), n'a plus la valeur d'avant puisque l'Italienne retourne chez elle. La narratrice du conte observe : « Il n'y eut plus rien, n'est-ce pas, pour retenir auprès de nous l'Italienne. » (RD p. 193) La cruche est offerte à la voisine. Par contre, pour Martha et Stépan Yaramko, fatalement « assis entre [les] deux chaises » de l'Ukraine et de l'Alberta, retourner en arrière reste impensable. Déconcertée, Martha voit qu'après trente ans passés à Volhyn, loin d'avoir réalisé une nouvelle existence et d'avoir affirmé leur place dans ce nouveau monde, ils n'ont réussi qu'à y transposer leur vie d'autrefois et y vivre une existence d'aliéné. Elle et le vieux Stépan avaient, « peut-être à leur insu, reproduit l'atmosphère presque exacte de la pauvre ferme d'où ils venaient, dans leur Volhynie natale. » (JBM p. 125) La mise en scène est presque identique. L'immigré, séparé des paysages de sa jeunesse, a assuré la continuité avec le passé et l'affirmation de son identité constante en meublant le nouveau paysage de répliques, soit réelles, soit symboliques, des scènes disparues.⁴⁰

La photographie

A part les pièces d'identité, les photographies figurent parmi les possessions les plus précieuses. Elles servent à souligner la valeur de la mémoire, à rapprocher le passé et le présent et à renforcer le sens de sa propre identité. La photographie reflète la présence du passé dans le présent. *Hiroshima mon amour*, film d'Alain Resnais et

⁴⁰ Lowenthal, « Past time, present place : landscape and memory », p. 9.

scénario de Marguerite Duras, a comme thèmes la mémoire et l'oubli, le rêve et la réalité, le passé et le présent. *Elle*, le personnage principal, n'était pas à Hiroshima le jour de la détonation atomique, mais elle a pu créer un « souvenir » des horreurs d'Hiroshima grâce aux photographies et reconstitutions du musée d'Hiroshima, images éprouvées et saisies par d'autres personnes : « J'ai tout vu...tout. Je n'ai rien inventé. »⁴¹ La photographie a une valeur documentaire en raison de son authenticité. Selon Ernest Hello, la photographie est « un miroir qui se souvient ».⁴² Décontenancée par le visage que Stépan lui présente au déjeuner, Martha doute non seulement de l'identité mais aussi de l'humanité de cet homme : « Était-il encore un visage humain que Martha avait sous les yeux? » (JBM p. 126) Elle cherche dans un coffre leur photographie de mariage pour « revoir le visage de Stépan et se remettre en mémoire que c'était bien là l'homme avec qui [...] elle avait conclu une alliance d'affection. » (JBM p. 126) De la même façon, Christine dans « Ma grand-mère toute puissante », fouille dans l'album de photographies alors que « de cette manière [...] grand-mère allait bien retenir tous ceux qui lui appartenaient. » (RdA p. 35) La photographie est preuve de l'existence d'une personne dans le passé. Christine ne dit pas « J'ai trouvé une image de grand-mère quand elle était jeune », mais plutôt : « Je la trouvais, elle, jeune encore, assise auprès de son mari et parmi ses enfants. » (RdA p. 35) Grâce à cette vieille photo de la grand-mère, Christine entrevoit le fonctionnement du temps : « À travers elle enfin, je pense que je commençai à comprendre très vaguement un peu de la vie, tous ces êtres successifs qu'elle fait de nous au fur et à mesure que nous avançons en âge. » (RdA p. 35) Le regard et la pensée saisissent le dédoublement du personnage : l'intervention d'un deuxième personnage du passé qui

⁴¹ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour scénario et dialogues*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, pp. 16, 21 et <http://people.bsc.edu/faculty-staff/joanm/hiroshima.htm>. Duras a souvent mis en valeur ce rôle véridique de la photographie, notamment dans son roman *L'Amant*.

⁴² Ernest Hello, cité dans Sabine Ricote, « La photographie au pied de la lettre », *Acta Fabula*, 6, 2005, <http://www.fabula.org/revue/document911.php>, paragraphe 6, ligne 6 [consulté le 16 avril 2006].

est semblable à celui du présent. Malgré ce lien entre les deux, Christine saisit que la photo de sa grand-mère est un « portrait auquel elle ne ressemblait plus. » (RdA p. 35) C'est son regard qui lui révèle la vérité : « Je levai les yeux de l'album et comparai avec l'original. Il n'y avait pas beaucoup de ressemblance [...] Je lui dis : - Vous étiez belle dans ce temps-là. » (RdA p. 35)

Sam Lee Wong est toujours conscient de sa place dans le continuum spatio-temporel de son histoire. Il pense à un « autre » Sam Lee Wong, jeune, qui aurait réussi là où l'homme actuel a échoué : « Il rêva un moment de ce Sam Lee Wong jeune se colletant avec la difficile vie d'aujourd'hui, alors que lui-même restait en dehors, spectateur accablé. » « Ce Sam Lee Wong saurait s'y prendre. » (JBM p. 85) Spectateur lui aussi, Alexandre Chenevert compare franchement son moi actuel au lac Vert et celui de la ville. Au bout de trois jours au lac, « Il était devenu un étranger pour lui-même, et vivre avec cet étranger était beaucoup plus aisé, mille fois plus agréable que de vivre avec le vieil Alexandre. » (AC pp. 165-166) Souvent, *le moi* du passé est idéalisé pendant que celui du présent déçoit, comme c'est le cas pour la grand-mère qui n'est plus belle et pour Sam Lee Wong qui n'a plus la force de sa jeunesse. À l'instar du héros camusien, Alexandre Chenevert repousse l'image de l'homme qu'il était, même si son moi actuel est étranger. Devant l'insociabilité de son locataire, Le Gardeur est perplexe. Il rejette le blâme sur la cabane : « On dirait que cette cabane-là est destinée aux étranges. » (AC p. 175) Ayant trouvé une solitude intérieure dans ce lieu, « ce paysage d'une paix si profonde et comme étrangère à ses soucis d'être humain » (AC p. 155), étranger à lui-même et aux autres, Alexandre choisit de vivre seul. Tout se réduit à la cabane et à ce qui l'entoure : « Ce soir, il commença de dire : ma cabane, mon lac... » (AC p. 170)

Le foyer

Plutôt que ses possessions, c'est la demeure qui attire l'attachement émotionnel le plus profond. Puisque la permanence donne naissance à un sens du lieu, l'expulsion obligatoire de son logement enlève au locataire plus qu'un abri. Il perd une partie de ce qui le protège d'un monde hostile.⁴³ Voilà pourquoi Rose-Anna est profondément touchée par l'expérience du déménagement annuel et veut épargner sa douloureuse réalité à ses enfants : « En tout cas, ça peut pas être pire que notre autre maison, dit-elle [...] mais ça me dit qu'on va être mieux qu'icitte. » (BO p. 246) Dans *La Route d'Altamont*, la jeune Christine est vite déçue par le déménagement :

Aucun spectacle au monde ne pouvait être plus navrant, plus poignant même, que celui d'un déménagement [...] pendant un temps [...] on est comme apparenté aux nomades, à ces pauvres gens qui glissent pour ainsi dire à la surface de l'existence, nulle part ne plongeant leurs racines. (RdA p. 96)

Après une journée passée en compagnie des Pichette, déménageurs, « l'aventure » de Christine « tournait au sordide [...] je découvrais là des gens voués à une existence dont je ne connaissais rien, effroyablement grise, et qui me paraissait pour ainsi dire sans issue. » (RdA p. 106) La conclusion de « l'aventure » n'est pas moins sordide, l'arrivée au nouveau logement pas moins mélancolique. La maison reflète le contraste entre l'idéal et la triste réalité des circonstances : « une petite maison esseulée, assez loin de ses voisines, une petite maison sans fondation, posée sur le sol. » (RdA p. 110) Tuan signale que les moins privilégiés d'une société, en général, la classe ouvrière et les pauvres, ne sont pas libres d'habiter la maison ou le voisinage de leur choix. Tout est « d'occasion », abandonné par des gens plus chanceux.⁴⁴ Elsa Kumachuk, quoique « l'Esquimaude la mieux logée, la plus fortunée et la plus enviée de Fort-Chimo »,

⁴³ Yi-Fu Tuan, *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes and values*, New York, Columbia University Press, 1974, p. 99.

⁴⁴ Tuan, *Space and place*, p. 171.

habite une cabane Quonset d'occasion, « utilisée au cours de l'été par les services de gouvernement » (RSR p. 194), pendant que son employeuse intermittente, Madame Beaulieu, languit dans l'opulence d'une maison « visible de fort loin. » (RSR p. 118) Opulentes et archi-visibles aussi sont les maisons de Westmount, là où « chez nous » veut dire choix, possession, sécurité et le plaisir de s'entourer de ses semblables. L'éminence du quartier de Westmount est pour Jean Lévesque le symbole de toutes ses aspirations : « Jean s'arrêta. Et elle vit qu'il levait les yeux vers la montagne [...] - As-tu déjà vu cette montagne? dit-il lentement. » (BO p. 73) Emmanuel, cependant, est pris d'un « malaise indéfinissable » en se trouvant dans Westmount, entouré de « la pierre, le fer, l'acier, l'or, l'argent, [tout] ce qui paye cher et ce qui dure. » (BO p. 286) Les habitants de Westmount sont à leur place et ont un certain sens du lieu, lieu qui veut dire pause, sécurité et permanence. Par contre, ce qui caractérise l'espace est le mouvement et l'incertitude. À Saint-Henri, au pied de la montagne, la plupart des habitants se déplacent constamment à l'intérieur d'un quartier bien défini. Cette existence de nomade ne peut guère nourrir un sentiment du chez soi. Rose-Anna est esclave de sa destinée, celle de la pauvreté et de la régression. Elle ne connaît que trop bien le quartier : « Elle s'engagea vers les endroits les plus misérables, derrière la gare de Saint-Henri. » (BO p. 87) L'horrible rituel du déménagement recommence : « Toutes les maisons de la rangée, non plus deux ou trois sur cinq, mais toutes, s'offraient à louer. Chaque printemps, l'affreuse rue se vidait; chaque printemps elle se remplissait. » (BO p. 87)

L'appartenance

Être chez soi veut dire qu'on est à sa place, qu'il y a un lien affectif entre la personne et le lieu. Comme les habitants de Saint-Henri, le nouveau locataire de la

Rue Deschambault dans « Les deux nègres » est « le passant d'un jour », l'étranger, un homme de passage. En tant qu'employé du *Canadian Pacific Railway*, il risque toujours d'être « rappelé par son pullman » (RD p. 30). Néanmoins, « le Nègre » crée petit à petit sa place dans la famille. Pour la mère de Christine, « les étrangers sont rarement aussi étrangers qu'on le croit [...] il est à sa place...comme l'on est tous [...] à sa place dans la vie. » (RD pp. 20-21) L'appartenance, l'expression de son identité, que ce soit individuel ou comme membre d'un groupe, se manifeste géographiquement dans la quête de « sa place » dans le monde, là où on est sûr de ses points de repère. Selon Léon Dion, « chaque individu, chaque collectivité, se construit [...] un environnement, un territoire imaginaire transcendant le territoire réel, territoire dans lequel les rêves impossibles peuvent au moins être entretenus. »⁴⁵ D'après les religions universelles, ce territoire est la demeure non seulement des croyants, mais aussi de leurs esprits directeurs. Ayant enfin découvert leur Vallée Houdou, et « assurés d'être les seuls à comprendre le mystère du monde » (JBM p. 112), les Doukhobors rejettent les protestations de leur guide, McPherson, « s'imaginant peut-être avoir perçu un signe infallible du destin. » (JBM pp. 112-113) La vue de cette vallée inspire la chanson jubilante des Doukhobors. Leur « chant de reconnaissance » (JBM p. 113) se mêle à tous les autres sons de la vallée, des oiseaux et de l'herbe et ils pleurent de joie.

La musique

Selon le musicologue Victor Zuckerkandl, c'est la conjonction des paroles et de la musique qui rend possible un rapprochement entre les gens et le monde non-

⁴⁵ Léon Dion, cité dans Simard, « Commentaire parallèle entre *Un jardin au bout du monde* et la « littérature québécoise », paragraphe 13, lignes 16-20.

humain qui les entoure, des plantes et des animaux, des rochers et du vent.⁴⁶ On est normalement plus touché par ce qu'on *entend* que par ce qu'on *voit*. Notre expérience de l'espace est fortement augmentée par le sens auditoire qui pourvoit de l'information au-delà du champ visuel.⁴⁷ La musique est souvent un élément important de la religion, du rituel, de la célébration, du travail et de la détente. Elle peut aussi définir les lignes de démarcation de communauté et d'identité et exprimer l'émotion, les souvenirs et le plaisir. Elle établit un rapprochement entre les gens et réunit tous ceux qui l'entendent. C'est de cette façon qu'Odette, la sœur de la narratrice de *Rue Deschambault*, se lie d'amitié avec leur locataire : « Pour lui, elle reprit, dès le début, le prélude de Rachmaninoff. » (RD p. 24) Les paroles s'ensuivent : « Après la musique, elle et le Nègre marchaient ensemble devant la maison. Ils se parlaient de l'Afrique [...] notre Nègre tâchait de se rappeler de vieux souvenirs...-Yes...Miss...all that must have happened once upon a time... » (RD p. 25) C'est ainsi qu'un lien avec le passé se produit. La musique a le pouvoir de conserver la culture et maintenir une identité basée sur les récits et la documentation. C'est une clef aux souvenirs historiques et culturels et établit un rapport vital au présent. Le son du vieux chant des Doukhobors ranime pour eux non seulement le souvenir de l'ancienne Russie, (« Ces sombres années où ils erraient à travers la Russie » (JBM p. 108)), mais aussi ce que leur ancien chef Verigin leur avait promis, c'est-à-dire qu'ils trouveraient « un pays où on nous laisserait vivre en paix selon notre idéal de non-violence et de liberté de conscience. » (JBM p. 108) Les Doukhobors rêvent d'un espace qui puisse les rendre parfaitement contents. Leur chant est un écho de tous les hymnes chrétiens le long des siècles qui proclament l'existence d'un paradis céleste, la demeure éternelle de l'âme. Ce paradis se reflète

⁴⁶ Victor Zucherhandl, cité dans Yi-Fu Tuan, *Escapism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998, p. 92.

⁴⁷ Tuan, *Topophilia*, p. 8.

dans l'image de la maison royenne suggérée par Paula Gilbert Lewis, paradis terrestre, primitif, maternel, refuge absolu ou nid de bonheur et de bien-être.⁴⁸ Louise Chawla compare les notions opposées de la vraie demeure de l'âme – la représentation traditionnelle d'un *lieu*, le Paradis, qu'on n'atteint qu'après la mort, et inversement, l'idée de la *pratique*, la contemplation philosophique, où, d'un point de calme, l'âme vertueuse se focalise, pendant la vie, sur les cycles perpétuels de l'univers.⁴⁹ Martha Yaramko fait face aux questions éternelles de la vie et de la religion au moment où elle confronte la réalité de sa mort imminente. L'évocation de la musique de sa jeunesse, « quelques bribes de mélodie que retrouvait son souvenir » (JBM p. 168), se rejoint à la musique actuelle du vent qui crie autour d'elle comme « des voix en chœur, comme si, au dehors, un peuple d'âmes chantait dans la nuit. » (JBM p. 169) C'est ainsi que la musique de la nature, en elle-même et par les souvenirs qu'elle inspire, apporte la paix : « L'éternité, en fin de compte cela pouvait-il être? Que Martha elle-même eût été voulue, pensée, et décidée par un Créateur? Toutes ces choses étaient pour elle trop vastes, trop difficiles. Elle écouta plutôt le vent. » (JBM p. 169)

La perception du lieu

L'être humain occupe un espace et le transforme en lieu. Tuan observe que le lieu est un centre de signification créé par l'expérience. Connaître un lieu veut dire qu'on le comprend dans l'abstrait et, en même temps, qu'on le connaît tout comme un être connaît un autre.⁵⁰ Le lieu qui est le « chez soi » est refuge, point de repère et

⁴⁸ Paula Gilbert Lewis, *The literary vision of Gabrielle Roy : an analysis of her work*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1993, p. 217.

⁴⁹ Louise Chawla. « Reaching home : reflections on environmental autobiography », *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter*, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Chawla_home.htm, paragraphes 14-15, lignes 1-8 [consulté le 7 mars 2005].

⁵⁰ Tuan, « Place : an experiential perspective », p. 152.

contexte de l'identification du moi. C'est avec le lieu et non pas avec l'espace que sont liés l'identité et le sentiment du moi et c'est en se souvenant du passé qu'on établit un sens de sa propre identité. Selon Tuan, le moi actuel ne peut jamais se tirer du passé. Il faut donc que le passé soit sauvegardé et accessible.⁵¹ La marque du passé est visible dans le présent. Dans son œuvre autobiographique, l'auteur australien Patrick White affirme: « One thinks to escape, but doesn't, or not wholly : the fingerprints were taken early on. The past recurs in the dressing-table mirror, wisps of it in benign dreams... »⁵² Je suis plus que ce que révèle le « moi » présent. À Horizon, les habitants semblent ne pas pouvoir fermer les yeux sur les apparences physiques de Sam Lee Wong. Pour eux, Wong est le Chinois stéréotypé : « En tout cas, le Chinois paraissait à sa place ce matin comme restaurateur. » (JBM p. 61) Ce n'est que son ami Smouillya, marginalisé lui aussi, qui soit conscient de la richesse culturelle qui précède ce « Fils du Céleste Empire » (JBM p. 62). Pour les gens d'Horizon, Sam Lee Wong est « le Chink », « le Chinois » ou « Charlie » (JBM pp. 65, 95). C'est un étranger parmi tant d'autres dans l'œuvre de Gabrielle Roy, dont les noms indiquent leur réalité sociale : le Chinois, le Basque, le Nègre, l'Italien(ne). Leur première identité est celle de l'Autre, associée pour jamais avec un ailleurs. À Horizon, les pays d'origine des habitants sont nombreux. Le chef de section Finlinson les détaille : « Farrell de l'île de Man, Smouillya des Pyrénées, Jacob du vieux Québec... » (JBM p. 67). Il pense à son propre pays natal, l'Islande, et remarque que c'est des odeurs qu'il s'ennuie le plus : « Odeurs d'iode, de poisson, du grand large, qui imprégnaient toute la vie de l'immense île. » (JBM p. 67)

C'est par les sens que l'être humain se met en contact avec son environnement. La mémoire joue un rôle essentiel dans cette interaction. Pour

⁵¹ Tuan, *Space and place*, p. 187.

⁵² Patrick White, *Flaws in the glass : a self-portrait*, London, Jonathan Cape, 1981, p. 46.

Finlinson, c'est la mémoire d'une odeur qui provoque la nostalgie. Les odeurs confèrent un caractère aux objets et aux lieux, les rendant distinctifs et plus faciles à identifier et à se rappeler. Sentir un parfum familier, par exemple, alors qu'on ne s'y attendait pas, peut évoquer subitement de vifs souvenirs du passé. La mémoire des odeurs transporte Finlinson vers son « ailleurs », là où réside une partie de son identité essentielle. Ayant cueilli des lys pour décorer la chapelle, Martha Yaramko les garde sur le bras pendant qu'elle se repose un moment sur un banc. Éveillés par leur parfum, « les souvenirs se levèrent dans son cœur comme, le soir, encouragés par le silence, au bord de marécages humides, d'innombrables oiseaux jusque-là endormis. Sa jeunesse lui apparut, confiante, hardie jusqu'à la témérité. » (JBM p. 135)

Il est évident que les souvenirs provoqués par les odeurs ne sont pas invariablement heureux. L'inquiétude qu'éprouve Rose-Anna dès son arrivée au nouveau logement en est un exemple : « Elle ne l'avait pas vue, mais elle l'avait flairée, elle l'avait pressentie à l'odorat, au toucher, à l'oreille surtout [...] l'approche d'un train. Alors elle avait compris. » (BO p. 250) Troublé par la présence des images saintes chez Florentine, Jean Lévesque identifie enfin la source de son inquiétude :

De nouveau, il fixa la Madone et l'Enfant-Jésus au-dessus du buffet. 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. (BO p. 179)

Mais c'est l'odeur qui le mène à se séparer irrévocablement de Florentine : « l'odeur de la pauvreté, cette odeur implacable des vêtements pauvres, cette pauvreté qu'on reconnaît les yeux clos. » (BO p. 183) La mémoire de la pauvreté de sa jeunesse, si puissamment évoquée par l'odeur de cette maison, est, comme l'a bien vu Lee

Brotherson, centrée sur Florentine elle-même. Elle représente tout ce qu'il veut fuir⁵³ : « Il comprenait que Florentine elle-même personnifiait ce genre de vie misérable contre laquelle tout son être soulevait. » (BO p. 183) Le rapport entre l'odeur et la pauvreté suggère le concept proustien d'une réalité disparue coexistant dans une réalité actuelle. Une mémoire peut échapper à la raison, mais c'est une mémoire intacte néanmoins, porteuse des émotions d'un temps passé. Les sens donnent donc accès aux souvenirs qui, à leur tour, répondent, du moins en partie, à la question « Qui suis-je? » Pour George Poulet, cette première question est inséparable à deux autres : « Où suis-je? » et « Quand suis-je? »⁵⁴ Leena Krohn résume ainsi le rapport entre le lieu, le temps et le moi :

As much as my body, I am my memories. Place is another attribute of my very self. As much as my body, I am its environment. How could it be possible for anything to exist without its time and place? Environment gives us our body, the earth our feet, the light our eyes. Time allows us to remember. I am the one who is here; I am the one now.⁵⁵

Le passage du temps

En examinant le rapport entre l'expérience de lieu et le passage du temps, on doit aussi tenir compte du cycle naturel de la vie humaine : dix ans dans la vie d'un enfant et dix ans dans la vie d'un adulte ne sont pas pareils. Cela explique peut-être pourquoi l'adulte ne peut jamais retourner à un passé idéalisé par la mémoire.⁵⁶ (« Où sont les neiges d'antan? ») Même si tout semble comme avant, l'adulte n'est plus la personne d'autrefois. Pour Monsieur Saint-Hilaire, vieillard, le retour au lac Winnipeg

⁵³ Lee Brotherson, « Odours as metaphor in *Bonheur d'occasion* », *Australian Journal of French Studies*, 38, 2001, p. 280.

⁵⁴ George Poulet, *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971, p. 313.

⁵⁵ Leena Krohn, citée dans Pauli Tapani Karjalainen, « Place and intimate sensing », <http://www.lancs.ac.uk/depts/philosophy/awaymave/onlineresources/place%20and%20intimate%20sensing.pdf>, p. 7.

⁵⁶ Tuan, *Space and place*, p. 185.

avec l'enfant Christine évoque en même temps la déception d'avoir perdu le temps de sa jeunesse et la conscience de l'immutabilité du passé à côté de la marche inexorable de l'homme vers la vieillesse : « Rien n'est plus comme dans mon temps, geignait le vieillard. » (RdA p. 69) Il en va ainsi pour Rose-Anna et Azarius Lacasse lors de leur visite à la campagne. Leur tentative d'évasion à la recherche d'un temps perdu est vouée à l'échec. Rose-Anna « aurait voulu que cette journée en fût une détente, de jeunesse retrouvée, d'illusion peut-être » (BO p. 170), mais l'espérance ne mène qu'à la déception. Il se peut que le décor de la campagne n'ait pas « gros changé » (BO p. 170), mais les personnages ne sont plus les mêmes et n'ont plus leur place dans ce lieu. Gerald Mead soutient que les scènes d'harmonie et de contentement dans la communauté rurale ne sont que mémoires ou illusions d'un passé perdu, des mythes, de la rêverie, provoqués par des sentiments de nostalgie, désir ou désespoir.⁵⁷ Lee Brotherson observe que l'espace rural idéalisé dans les *romans du terroir* comme *Trente arpents* et *Maria Chapdelaine* devient un point central des aspirations au bonheur des personnages urbains chez Gabrielle Roy, comme Alexandre Chenevert et Rose-Anna Lacasse. C'est dans cet espace qu'ils espèrent recréer leur identité. où le moi et l'environnement seront encore en accord.⁵⁸ L'échec est inévitable, comme le reconnaît Rose-Anna :

Quelle folie d'être allé aux sucres! Chercher une joie, n'était-ce pas pour eux, est-ce que ce n'avait pas toujours été un sûr moyen de s'attirer la malchance? Oh! qu'elle paraissait absurde et incompréhensible, maintenant, la frénésie de bonheur, qui, tous, les avait saisis. (BO p. 194)

Le sentiment du passage de temps influe sur un sens de lieu. Selon Gérard Bessette, chaque individu « vit un temps différent qui l'emporte à son rythme

⁵⁷ Gerald Mead, « The representation of solitude in *Bonheur d'occasion* », *Quebec Studies* 7, 1988, p. 125.

⁵⁸ Lee Brotherson, « Rural and urban identity in Gabrielle Roy », « Regionalism and national identity : Multi-disciplinary essays on Canada, Australia and New Zealand, 1985, p. 54.

personnel vers sa destinée incommunicable. »⁵⁹ L'expérience du temps chez l'enfant n'est pas nécessairement l'expérience de l'adulte. Pour l'enfant, le temps ne *coule* pas; pour l'adulte, le temps passe à toute vitesse, le précipitant inéluctablement vers son avenir⁶⁰ : « L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive; Il coule, et nous passons! » (*Le lac*, Alphonse de Lamartine) Il s'ensuit que l'expérience du lieu chez l'enfant ne ressemble pas à celle qui est accessible à l'adulte. C'est surtout par l'intermédiaire de ses sens que l'enfant envisage le monde. Au lac Winnipeg, pendant que le vieillard sommeille, l'enfant Christine entend le chant de l'eau : « Adieu, adieu mes enfants, disait-elle peut-être. Comment le savoir? Il m'avait paru que son langage changeait selon que je changeais moi-même de sentiment. » (RdA p. 87) Dans « De la truite dans l'eau glacée », c'est l'enfant Médéric, enfant de la nature, qui assume le rôle d'enseignant de ses secrets. « Mamzelle », qui, plus tard, cherche en vain « toutes sortes d'explications raisonnables au phénomène de la source » (CEV p. 140), doit céder la place à l'enfant : « Ce serait à toi, dis-je, tellement plus au courant que moi des secrets de la nature, de me l'expliquer. » (CEV p. 140) Le temps passe, la vie continue et le passé s'allonge dans le temps et l'espace. Au bord du lac Winnipeg, Christine et le vieillard discutent la fuite du temps et la fin du voyage humain qui arrive toujours trop tôt : « Vous avez assez appris et aimé de ce côté-ci? » « Peut-être qu'on n'a jamais assez appris et aimé. Je voudrais encore un petit peu de temps. Je suppose qu'on voudrait encore un petit peu de temps. » (RdA p. 82) La notion du temps joue un rôle important dans ce conte, ce qui n'étonne pas, étant donné le titre : « Le vieillard et l'enfant ». Les personnages parlent fréquemment de « commencement » et de « fin » : « - Là-bas, demandai-je, est-ce la fin ou le commencement? » (RdA p. 74) « - La fin, le commencement? Tu en poses de ces

⁵⁹ Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, p. 469.

⁶⁰ Tuan, *Space and place*, p. 185.

questions! La fin, le commencement...Et si c'était la même chose au fond! [...] Peut-être que tout arrive à former un grand cercle, la fin et le recommencement se rejoignant. » (RdA p. 75) Notons que le symbole du cercle réapparaît dans le numéro 8 que dessine Christine dans le sable (RdA p. 83). C'est son âge, bien entendu, mais le 8 couché [∞] est la lettre grecque *oméga* et le symbole de l'infinité. L'homme qui n'est que « le passant d'un jour » observe l'infinité du lac : « -Tu as dit que le lac resterait pour l'éternité des temps... - C'est juste. Les gens passent, les choses restent. » (RdA p. 88)

Comme nous l'avons vu, les objets familiers servent à ancrer le temps. Il est évident que le contact avec les personnes qui nous connaissaient jeunes est un autre moyen important de maintenir ou même de retrouver notre histoire personnelle. Rose-Anna se perd dans la rêverie nostalgique en s'imaginant la visite chez sa mère : « Elle se voyait déjà là-bas, dans les lieux de son enfance [...] elle ne cessait de voir surgir, se recomposer, s'animer, s'enchaîner les délices de son enfance. » (BO p. 151) Grâce à leur voyage vers le Québec, pays d'origine de la famille, Éveline et Christine, les « déserteuses », réussissent à rétablir entre Édouard, ses sœurs et son frère, les liens familiaux interrompus par le temps et la distance. La réunion permet à Éveline de percevoir, comme sur une photographie, la présence du passé dans le présent : « Peut-être, fit maman, les générations mortes respirent-elles encore autour des vivants, en ce vieux pays du Québec! » (RD p. 121) Elle assure à Édouard qu'elle est allée « jusqu'à ton passé, jusqu'à ton enfance...Sans le passé, que sommes-nous, Édouard? [...] Des plantes coupées, moitié vivantes!...Voilà ce que j'ai compris! » (RD p. 120) L'émotion provoquée chez Édouard par les nouvelles de sa famille si longtemps absente de sa vie est évidente : « Sur son visage, les souvenirs étaient comme des oiseaux en plein vol. » (RD p. 121) Éveline elle-même a rencontré sa jeunesse dans la

personne d'Odile Constant, la Sœur Étienne-du-Sauveur. Pour Odile aussi, la visite d'Éveline fait revivre un temps perdu. Même si Odile déclare « je n'ai pas d'histoire » (RD p. 115), elle est transportée en effet vers son passé et c'est à la manière d'une petite fille qu'elle agite la main pour dire adieu aux visiteuses. Il faut avouer néanmoins que la vie de religieuse qu'elle mène depuis longtemps lui accorde un sentiment d'appartenance, de sécurité et de permanence. Elle est « à sa place ». Elle a choisi cette place et elle y est libre, mais sans la liberté de mouvement d'Éveline, « apparue et disparue comme une comète. » (RD p. 115)

Le cercle et la droite

L'image de la comète⁶¹ dans *Rue Deschambault* est frappante. Gabrielle Roy s'en sert pour décrire Éveline, femme qui a « déserté » sa place traditionnelle de femme et de mère de famille pour entreprendre un voyage vers l'espace ouvert du Québec sans la « permission » de son mari. La ligne droite qui est la trajectoire de la comète est d'habitude le signe du masculin alors que c'est le cercle qui caractérise le féminin. Le cercle est l'espace fermé, le symbole de la répétition, de la routine. Il peut symboliser aussi la sécurité. Odile Constant, par son nom même prédestinée à la permanence, la stabilité et l'invariabilité de la vie de religieuse, est donc contente de garder l'espace clos du couvent. Par contre, son amie Éveline, depuis sa jeunesse envieuse du vol libre de l'oiseau, « aimerait pouvoir aller où elle voudrait, quand elle voudrait » (RD p. 89), et « aurait fini en vraie nomade. » (RD p. 101) La ligne droite de son voyage est à la fois un mouvement en arrière dans l'espace et dans le temps: elle voyage non seulement vers l'espace qui est le Québec, mais aussi vers un temps passé. Donc, Christine voit sa mère reprendre un air de jeune fille : « Et je m'aperçus

⁶¹ La comète Bennett était visible de la Terre dès mars 1970 et a été observée pour la dernière fois en février 1971. Il se peut que cet événement soit l'inspiration de la comète dans *Rue Deschambault*, publié en 1972.

combien maman rajeunissait en voyage. » (RD p. 101) Pendant un temps, Éveline partage la liberté de son oiseau bien-aimé avant de retourner dans le monde clos de sa vie de mère de famille. Florentine Lacasse, prédestinée elle aussi par son nom, cherche activement à établir sa place dans le monde étroit de femme et de mère. Elle est la case, l'espace fermé, le cercle. Le contact entre elle et Jean Lévesque est, selon André Brochu, « l'impossible rencontre du *cercle* (univers de la femme-mère) et de la *droite* (univers masculin) ». ⁶² Jean s'étonne de ses sentiments pour Florentine : « Que pouvait-il y avoir de commun entre lui et une jeune fille qui se nommait Florentine Lacasse? » (BO p. 33) Jean s'approprie le symbole par excellence de la droite qui est la flèche. Il se voit « lâché » en plein vol dans « une ascension rapide » (BO p. 33) vers la réussite. Du viaduc de la rue Notre-Dame, son regard tourne vers la montagne et Westmount en passant par les clochers montant symboliquement vers le haut : « le campanile de Saint-Thomas-d'Aquin, la tourelle à la colonnade du couvent, la flèche de Saint-Henri. » (BO p. 33) La flèche est aussi un symbole traditionnel de l'adresse manuelle, de l'agilité de l'esprit et de la guerre, ⁶³ tous les trois ayant des liens sûrs à la destinée du jeune homme. Saint-Henri est pour lui le point d'intersection des trois éléments qui le mèneront à la réussite qu'il désire si passionnément. Pour quelqu'un de son âge et de son ambition, c'est le bon moment, une période de guerre : « Est-ce que ce n'était pas là l'événement où toutes ses forces en disponibilité trouveraient leur emploi? » (BO p. 33) Il est à la bonne place : le lieu de son travail est la fonderie, essentielle au progrès de la guerre. Il est « cet être pratique qui aimait le travail, non, pas pour lui-même, mais pour l'ambition qu'il décuple, pour les succès qu'il prépare » (BO p. 24), et il a son regard fixé sur le but à atteindre : « Combien de talents qui n'avaient pas été utilisés seraient, en effet, maintenant requis? Soudain il entrevit la

⁶² Brochu, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », p. 193.

⁶³ <http://www.houseofnames.com>.

guerre comme une chance vraiment personnelle, sa chance à lui d'une ascension rapide. » (BO. p. 33) Jean fait écho des sentiments énoncés il y a longtemps par le chantre d'Avon : « Il se voyait lâché dans une vie qui changeait ses valeurs, elle-même changeante de jour en jour, et qui, dans cette mer démontée des hommes, le porterait sur une vague haute. » (BO p. 33) Selon Shakespeare : « There is a tide in the affairs of men, Which taken at the flood, leads on to fortune. Omitted, all the voyage of their life is bound in shallows and miseries. On such a full sea are we now afloat. And we must take the current when it serves, or lose our ventures. »⁶⁴ C'est bien sous ce jour que Jean envisage son avenir : « On verrait alors qui c'était Jean Lévesque. Lui-même, plus tard, lorsqu'il retournerait vers cette période présente de sa vie, il saurait qu'elle avait contenu en germe tous les éléments puissants de son succès. » (BO p. 24) Le but est en vue. Selon Tuan, le but est en effet *un lieu* quand le mouvement vers ce but est dans une seule direction et qu'il n'existe aucune intention de rebrousser chemin. Le lieu présent doit être transcendé pour que le but soit atteint. La flèche en est l'image parfaite.⁶⁵

Dans l'œuvre de Gabrielle Roy, le temps directionnel et le mouvement vers un but sont souvent représentés par l'image de la ligne droite du chemin de fer ou de la rivière. Quant à la rivière, Marc Gagné rappelle que l'eau et la rivière sont des images de vie, de disparition et de régénération, mais aussi d'éternel retour.⁶⁶ Pour Elsa Kumachuk, par exemple, la traversée de la Koksoak veut dire l'espoir et une première tentative de reprendre contrôle de sa vie. Son retour forcé à Fort-Chimo est un échec. Son chemin n'est plus linéaire, mais dessine plutôt une orientation circulaire : l'espace la reprend comme dans un piège. Paula Gilbert Lewis fait remarquer que la

⁶⁴ William Shakespeare, *Julius Caesar*, London, Methuen, 1955, acte 4, scène 3.

⁶⁵ Tuan, *Space and place*, p. 180.

⁶⁶ Marc Gagné, « *La rivière sans repos* de Gabrielle Roy : étude mythocritique », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 46, 1976, p. 386.

plupart des symboles royens de la mort sont circulaires, surtout en ce qui concerne les voyages qui transportent les personnages vers le passé et, par conséquent, à un point où se ferme le cercle du temps et de la vie.⁶⁷ Le retour d'Elsa à Fort-Chimo se termine dans sa désintégration physique et mentale : « Peu à peu la vie maintenant sans but d'Elsa commença à se défaire. » (RSR p. 223) En marche le long de la rivière Koksoak, « elle avait parfois l'impression de descendre elle aussi le cours de sa vie vers son but ultime, vers sa fin. » (RSR p. 229) Pour la vieille Martine dans *Cet été qui chantait*, le jour où elle réalise son ambition de descendre encore une fois au fleuve est le jour où se ferme le cercle qu'est sa vie : « Et elle était contente enfin d'avoir vécu. Ensuite, presque aussitôt, elle croula de fatigue, d'émotion et d'avoir touché au but mystérieux. » (CEC p. 127)

De tous les personnages pour qui le chemin de fer et la rivière représentent l'aventure, la découverte ou l'évasion, le seul qui avance infailliblement dans une ligne droite est Jean Lévesque dans son ascension vers la haute destinée signalée par son nom. Tous les éléments concourent à lui accorder le succès. Même l'emplacement de la maison qu'il habite facilite son voyage « linéaire » :

La maison n'était pas seulement sur le chemin des cargos. Elle était aussi sur la route des voies ferrées, au carrefour pour ainsi dire des réseaux de l'Est et de l'Ouest et des voies maritimes de la grande ville. Elle était sur le chemin des océans, des Grands Lacs et des prairies. (BO p. 29)

Par contre, Sam Lee Wong semble se déplacer dans un cercle centré sur « la ligne frêle » de ses collines bien-aimées : « Auparavant, sur sa gauche, maintenant à sa droite, elles étaient toujours dans sa vie. » (JBM p. 98) Son voyage à Sweet Clover ne l'emmène qu'à une répétition de son expérience à Horizon. Chez Azarius Lacasse, le désir d'évasion qui le hante se focalise sur le chemin de fer qui passe par Saint-Henri : « Il resta longtemps à la croisée à regarder les rails luisants. Toujours ils l'avaient

⁶⁷ Gilbert Lewis, « The resignation of old age, sickness and death », p. 59.

fasciné. Fermant les yeux un peu, il les vit qui se déroulaient à l'infini et le conduisaient vers sa jeunesse retrouvée. Libre, libre, incroyablement libre, il allait recommencer sa vie. » (BO p. 334) Sur le plan du réel, cependant, d'après les remarques de Gabrielle Roy dans *Fragiles lumières de la terre*, Azarius sera de retour à Saint-Henri après la guerre. Loin d'être un événement qui présage un recommencement, la guerre sera pour Azarius « une cruelle chance de salut » (FLT p. 173), une chance gaspillée. La reprise de son rôle d'avant-guerre, celui de chômeur incorrigible, coïncide avec son retour à Saint-Henri. Selon Gabrielle Roy, « Azarius n'avait pas beaucoup changé. Il lui était encore plus facile [...] de régler les problèmes du monde dans l'abstrait que de faire face, chaque jour, aux modestes sacrifices, aux modestes efforts que la paix exige de nous. » (FLT p. 178) Emmanuel Létourneau, lui aussi, suit un chemin circulaire vers la guerre et sa mort. Comme l'auteur l'admet : « Je sais bien qu'Emmanuel est mort. » (FLT p. 185)

Toute l'humanité, à la longue, suit une route circulaire pour revenir au point de départ qui est la mort. Pendant leur voyage en voiture aux collines à côté de la route d'Altamont, Christine doit se rendre à l'évidence – sa mère vieillit, mais en même temps, les collines lui ont rendu « sa joyeuse âme d'enfant. » (RdA p. 127) Elle a été « transportée dans le paysage de son enfance, revenue à son point de départ » (RdA p. 126). Si la vieillesse et la jeunesse se trouvent en même temps et au même endroit, il s'ensuit que la mort est imminente :

Et si c'était sa vie passée qu'elle y retrouvait, en quoi cela pouvait-il être heureux? En quoi pouvait-il être bon, à soixante-dix ans, de donner la main à son enfance, sur une petite colline? Et si c'est cela la vie : retrouver son enfance, alors, à ce moment-là, lorsque la vieillesse l'a rejointe un beau jour, la petite ronde doit être presque finie, la fête terminée. (RdA p. 127)

Comme l'a fait remarquer Paula Gilbert Lewis, dans l'optique de Gabrielle Roy, la mort, liée à la nature et au voyage, est un événement des plus tragiques. Tout de

même, elle est aussi une partie du cercle infini du temps et de la vie, perpétuellement réincarnée et répétée. Le recommencement est toujours possible. Selon ce critique, le cercle de la vie et de la mort n'est jamais vraiment clos, tant qu'il existe la mémoire du passé, manifestation, ajoute Lewis, d'éternité ou d'immortalité.⁶⁸ La vieille Éveline, en route aux funérailles de son frère Majorique, remarque les collines au bord de la route. Comme chez de nombreux personnages royens, le paysage est pour elle le gardien de la mémoire :

Ces collines de nuit rappelèrent à Éveline le visage de sa vieille mère [...] Et ce souvenir devint si présent en elle, la pressa tant de lui donner la vie, qu'Éveline éleva un peu la voix : - Ma mère, pas un seul instant de sa vie dans les plaines, je pense, n'a oublié le contour, le visage de ses collines. Et je me demande si de tous les paysages qu'elle avait vus, ce n'est pas celui-là qui lui est revenu à la veille de sa mort, comme son image à elle de la vérité du monde... (DQE p. 41)

L'enracinement

On a déjà noté la réponse de Georges Poulet devant la question « Qui suis-je? » Pour Yi-Fu Tuan, la réponse est inévitablement « Un paysage ».⁶⁹ Un paysage est l'histoire rendue visible. La conscience du passé est un élément important dans l'attachement à un paysage ou à une patrie. La qualité de cet attachement, un sentiment humain très commun, dépend du nombre de liens au paysage, à la terre ou à la patrie. Le *roman du terroir* proclamait clairement cette affection instinctive pour la terre chez ceux qui la possédaient :

La terre revenait à Étienne, fils aîné [...] Ce qu'aimait Étienne, c'était non *la terre*, mais *sa terre*; ce qu'aimait Étienne, c'était cette même terre qui s'en venait à lui, à laquelle il avait un droit évident, irrécusable. Ils étaient des hommes non de la terre, mais de leur terre.⁷⁰

⁶⁸ Gilbert Lewis, « The resignation of old age, sickness and death », pp. 61-62.

⁶⁹ Tuan, « The desert and I », pp. 8-9.

⁷⁰ Ringuet, *Trente arpents*, Montréal, Fides, 1938, p. 202.

Pour cet indigène, la terre est « son univers et sa vie ». ⁷¹ L'idée s'applique sans difficulté à la grande ville. Le héros de *Confession de minuit* de Georges Duhamel, Salavin, citadin parisien, a trouvé le moyen de transformer la capitale en village :

Paris est grand, mais, dans Paris, j'ai mon village. Comme presque tous les hommes je ne suis capable que d'une petite patrie. Les gens qui parcourent le monde se croient délivrés de toute servitude; ne pensez-vous pas qu'il leur faut s'improviser une patrie dans leur entrepont de navire ou leur wagon de chemin de fer? ⁷²

Pour d'autres, cependant, être attaché en permanence à un lieu quelconque est insupportable. Chaque société a ses nomades, clochards, vagabonds et travailleurs saisonniers. François Paradis, personnage itinérant de *Maria Chapdelaine*, explique que « gratter toujours le même morceau de terre, d'année en année, et rester là, je n'aurais jamais pu faire ça tout mon « règne », il m'aurait semblé être attaché comme un animal à un pieu. » ⁷³ Albert, travailleur « étranger » sur les trente arpents de chez Moisan, mène essentiellement une vie de nomade. Il exemplifie « l'éternel malentendu des deux races : les pionniers et les sédentaires » ⁷⁴ :

Trop de fois il était reparti après s'être cru arrivé en un lieu enfin permanent, pour ne pas savoir que pour lui, du moins, aucun lendemain n'était fatal. Et c'est cela qui faisait son être difforme et secret pour ces gens rivés à leurs trente arpents de terre. ⁷⁵

Il est intéressant de noter que, paradoxalement, c'est son manque d'attachement au lieu qui le rend encore plus conscient de son environnement : « Et c'est cela qui lui imposait parfois conscience du décor environnant et le lui faisait regarder avec les yeux d'un qui le voit pour l'avant-dernière fois. » ⁷⁶ Tuan observe que l'habitude et la routine affaiblissent la conscience du lieu. Il faut du temps pour qu'on se sente

⁷¹ *Ibid.*, p. 265.

⁷² Georges Duhamel, *Confession de minuit*, Paris, Éditions J'ai lu, 1925, p. 171.

⁷³ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1954, p. 46.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵ Ringuet, *Trente arpents*, p. 98.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

vraiment *à sa place* dans un lieu, qu'on se sente *chez soi*.⁷⁷ Si la permanence est un élément important du concept d'attachement à un lieu, peut-on dire que les nomades connaissent un « sens du lieu »? C'est possible, puisqu'ils se déplacent normalement, comme les habitants de Saint-Henri, dans les limites d'un territoire circonscrit.⁷⁸ De cette manière, Gustave, le vagabond « cousin », voyage d'un membre de « famille » à l'autre : « Il était parvenu chez l'oncle Alfred en Saskatchewan »; « l'année suivante, Gustave était en Alberta. Il nous l'annonça dans une lettre écrite chez l'oncle Édouard. » (JBM pp. 36-37) Le vagabond, cependant, doit trouver que son identité – qui suis-je? où suis-je? – est difficile à soutenir en exil. Il est notable que Gustave, rentré enfin chez ses « cousins » Trudeau et en proie à une fièvre, se perd dans la confusion de toutes les identités accumulées jusqu'à ce moment-là : « Je suis Barthélémy, dit-il, le garçon de votre frère Alcide. Je viens de Saint-Jérôme; c'est de Saint-Jérôme que je viens. » « Voyons! Vous me reconnaissez pas; je suis Honoré, l'Honoré au père Phidime qu'on avait cru mort. » (JBM p. 40)

Pour Gabrielle Roy, « là où l'on retourne écouter le vent, c'est la patrie » (FLT p. 158) Un profond attachement à un lieu, même subconscient, dérive, d'après Tuan, tout simplement d'un sentiment de familiarité et de bien-être, de la nourriture, de la mémoire de sons et d'odeurs, d'activités en commun et d'événements importants, accumulés tous au cours des années.⁷⁹ Le lieu est le produit de la transformation de l'espace. Soulignant le rapport essentiel entre le lieu et l'élément créateur, Keith H. Basso affirme : « D'une certaine manière, nous sommes les lieux que nous imaginons. »⁸⁰ Pour Brian Osborne, il y a « un lien réciproque entre les gens et les

⁷⁷ Tuan, « In place, out of place », p. 3.

⁷⁸ Tuan, *Space and place*, p. 182.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁸⁰ Keith H. Basso, cité dans Brian Osborne, « Paysages, mémoire et commémoration : l'identité à sa place », Déclaration de principe commandée par le ministère du Patrimoine canadien, Halifax, 2001, www.metropolis.net, p. 4.

lieux qu'ils habitent. Les gens créent les lieux, mais ils en tirent aussi une identité. »⁸¹
Il faut, néanmoins, avoir un sens d'appartenir au lieu, qu'on y soit *chez soi*. D'une certaine manière, on se voit reflété dans ce lieu. Tuan distingue entre *le sens du lieu* et *l'enracinement*. Le premier suppose une certaine distance entre l'habitant et le lieu, qui le sensibilise à son environnement, lui permettant de l'apprécier. Le deuxième est, par contre, un état d'existence irréfléchi. Il s'agit de l'incuriosité à l'égard du monde extérieur et de l'absence du désir d'être ailleurs.⁸² L'enracinement est évident dans une communauté rurale sédentaire. Brigitte Faivre-Duboz décrit le paysan qui est :

Dénué d'imagination et de curiosité pour tout ce qui est étranger à son expérience immédiate [...] [qui] ne parvient pas à donner quelque réalité au lointain [...] Ce défaut d'imagination caractérise de même le rapport du cultivateur à sa propre terre qu'il regarde sans la voir, d'un regard sans portée et sans pouvoir d'objectivation, c'est-à-dire qui ne parvient pas véritablement à faire de la terre un objet extérieur à celui qui regarde.⁸³

Dans *Trente arpents*, Ringuet représente ce manque d'intérêt à l'égard de l'ailleurs à travers l'image de « l'horizon hermétique »⁸⁴ d'une communauté « homogène et fermée sur elle-même »⁸⁵ et Louis Hémon parle dans *Maria Chapdelaine* de l'idéal de la « paix immobile » chez les « sédentaires », les paysans venus de France.⁸⁶

Dans l'œuvre de Gabrielle Roy, l'image souvent associée à la stabilité et à l'enracinement est celle de l'arbre. Pour Christine, sa grand-mère, quoique « toute-puissante », n'est qu'un « pauvre vieux chêne isolé des autres, seul sur une petite côte. » (RdA p. 34) Christine pense à tous les arbres « enfermés en leur dure écorce, les pieds pris dans la terre, incapables, le voudraient-ils, de s'en aller. » (RdA p. 34) Cette image de l'arbre enraciné dans le sol se trouve aussi dans le conte de Roch

⁸¹ Osborne, « Paysages, mémoire, monuments et commémoration », p. 4.

⁸² Yi-Fu Tuan, « Rootedness versus a sense of place », *Landscape*, 24, 1980, p. 4.

⁸³ Brigitte Faivre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente arpents* et *Bonheur d'occasion* », *Quebec Studies*, 32, 2001, p. 72.

⁸⁴ Ringuet, *Trente arpents*, p. 10.

⁸⁵ Faivre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente arpents* et *Bonheur d'occasion* », p. 72.

⁸⁶ Hémon, *Maria Chapdelaine*, p. 47.

Carrier « Il se pourrait bien que les arbres voyagent ». Le vieil Herménégilde « avait vécu toute sa vie sans jamais franchir la frontière du village. Il était d'ailleurs très fier d'avoir vécu ainsi, enraciné à la terre de notre village. »⁸⁷ L'absence de curiosité d'un autre lieu fait qu'on vit essentiellement dans le présent et qu'on est indifférent au passage du temps. Pour la personne « enracinée », le sentiment du *moi* se perd dans son milieu. Par contre, un sens du lieu est basé sur un système de valeurs activement partagées par toute une communauté et gardées dans la mémoire collective. Tuan cite l'exemple des habitants du milieu urbain qui, par l'échange incessant d'information dans l'enceinte du voisinage, ont le pouvoir de créer ou de détruire le caractère de leur lieu. Un réseau de bavardage, par exemple, peut favoriser le succès d'un magasin et en même temps condamner un autre à l'oubli.⁸⁸ La signification du lieu se manifeste surtout dans l'interaction avec autrui. Il s'ensuit que la langue est essentielle à la formation d'un sens du lieu et qu'elle se trouve au cœur de la culture humaine.

La parole

La langue est fondamentale à l'identité culturelle. C'est un pilier de la culture : « Par la langue, nous avons ce que le passé nous a laissé comme message et ce que le présent compose pour nous. C'est la langue qui nous lie, et c'est elle qui fonde notre identité. Elle est un élément essentiel et sans la langue il n'y a pas de culture. La langue nous aide à tout interpréter. »⁸⁹ Les mots ont le pouvoir de créer le lieu. Le lieu n'existe pas à moins qu'il ne soit réalisé, d'abord en pensée et en mémoire et ensuite, par le langage, qu'il soit écrit ou parlé.⁹⁰ Le conteur assume donc un rôle

⁸⁷ Roch Carrier, *Les enfants du bonhomme dans la lune*, Montréal, Stanké, 1979, p. 124.

⁸⁸ Tuan, « Rootedness versus a sense of place », p. 6.

⁸⁹ Seydou Badian Kouyate cité dans Mahamadou Sangare, « L'identité culturelle », <http://www.kanjamadi-mahamadou-sangare.html>, p. 1.

⁹⁰ K.C. Ryden, *Mapping the invisible landscape : folklore, writing and the sense of place*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993, p. 241.

d'importance dans sa société. Dans *La Route d'Altamont*, notre romancière parle du « poignant et miraculeux pouvoir de ce don...de bien raconter. » (RdA p. 132) La parole peut lier un individu à un autre, à son environnement, aux autres membres du groupe et à leur histoire commune. La narratrice d'« Un vagabond frappe à notre porte » fait remarquer l'efficacité des histoires du vagabond/conteur Gustave. Par ses paroles, il rétablit un lien affectif entre leur père et la parenté dont il n'a pas entendu parler depuis quelque temps : « Mon père semblait avoir changé, avoir quitté une sorte de pénombre en renouant si l'on peut dire avec sa famille que d'obscurs malheurs ou d'obscurs entêtements avaient divisée, éparpillée à tous les coins du pays. » (JBM p. 21) Pouvoir dialoguer avec son nouvel ami Stanislas Lanski permet à Pierre Cadorai de regagner un sens de son moi, identité diminuée depuis son arrivée à Paris : « Les histoires fusaient de son cœur. À se raconter, il découvrait un plaisir inédit, neuf, étrange, qui lui restituait son identité, sa vie, sa réalité dont, depuis des jours, à Paris, il était comme dépouillé. » (MS p. 129)

La parole transforme en réalité ce qui n'existait que dans l'imaginaire. Tuan cite l'exemple de la peinture chinoise qui englobe l'image, la poésie et la calligraphie. Les annotations et les commentaires calligraphiés sont *la voix* du tableau. Le sujet de la peinture semble incomplet et prosaïque sans la calligraphie qui attire l'attention aux traits sensuels y cachés, comme le son de l'eau et le parfum des fleurs.⁹¹ Les trois mots *Maria Martha Yaramko* écrits « lettre après lettre tremblée » (JBM p. 119) sur la croix qui marque sa tombe révèlent la réalité d'une existence qu'on aurait pensé oubliée.

Que le mot écrit exprime la pensée est évident, mais Gabrielle Roy démontre par l'expérience de quelques-uns de ses personnages que la distance entre une idée et

⁹¹ Yi-Fu Tuan, « Language and the making of place : a narrative-descriptive approach », *Annals of the Association of American Geographers*, 81, 1991, p. 691.

son expression est quelquefois infranchissable. Alexandre Chenevert et Elsa Kumachuk découvrent tous les deux l'insuffisance du mot écrit comme moyen de capturer et d'exprimer la pensée. Pour Elsa, « le fait d'avoir du papier et des crayons [l]'incita à écrire des lettres » (RSR p. 170), mais le projet ne dure pas longtemps : « 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. » (RSR p. 171) Au lac Vert, Alexandre décide d'écrire une lettre à la presse : « un message qui dépasserait de beaucoup sa lettre autrefois publiée dans le *Sol*. » (AC p. 191) Il découvre cependant que, pour bien rendre ses émotions, il lui manque les mots, « les moyens qui l'eussent rendue communicable. » (AC p. 193) Sa lettre au journal reste inachevée. Notons à cet égard les remarques d'Estelle Dansereau concernant l'association symbiotique entre Sam Lee Wong et le Basque Smouillya, que les deux « se complètent, chacun remplissant les lacunes chez l'autre. » C'est Smouillya qui écrit les lettres « dictées » par Wong. Dansereau ajoute que « par sa plume, Smouillya devient l'agent de la parole de Sam. »⁹² L'un devient donc la voix de l'autre.

Les mots imprimés dans les journaux ukrainiens de Stépan Yaramko suscitent la mémoire de la vie d'autrefois et le rêve irréalisable d'y retourner. Il s'enrage contre « cet absurde effort des hommes partout dans le monde pour améliorer leur sort » (JBM p. 127) et contre lui-même pour avoir tout misé sur une nouvelle vie au Canada. Selon Mathieu Simard, « Ce qui constitue le ciment de sa culture, la langue, est devenu le point de référence à partir duquel toute sa vie semble futile, placée, dès le départ, sous la mauvaise bannière. »⁹³ À la suite de ses tentatives d'apprendre

⁹² Estelle Dansereau, « Convergence/éclatement : l'immigrant au risque de la perte de soi dans la nouvelle « Où iras-tu, Sam Lee Wong? » », *Canadian Literature*, 127, 1990, p. 105.

⁹³ Simard, « Commentaire parallèle entre *Un jardin au bout du monde* et la « littérature » québécoise », paragraphe 6, lignes 5-10.

l'anglais, Martha Yaramko se rend compte, comme d'autres personnages royens, qu'elle n'aura jamais une assez bonne maîtrise de cette langue de « l'Autre » pour exprimer son identité, ses pensées et ses émotions les plus intimes : « Comment font donc les sentiments que l'on n'exprime jamais, qui vivent repliés dans les plus lointaines retraites de l'âme, que l'on ne nomme même pas, comment font-ils pour ne pas tout à fait mourir? » (JBM p. 128) Elle doit, comme d'autres personnages royens, se mettre à utiliser des formes de communication non verbales.⁹⁴ Pour Sam Lee Wong, c'est son sourire qui est, selon Estelle Dansereau, un « pré-langage »,⁹⁵ et qui paraît « à tout propos sur son visage triste. En lieu et place de langage? Parce qu'il ne savait autrement se faire comprendre? » (JBM p. 56) Luzina Tousignant, en route à l'île de la Petite Poule d'Eau, surmonte par son rire le manque d'une langue commune entre elle et ses hôtes islandais. En tant que communicatrice incurable et en dépit de l'incompréhension apparente des Islandais, « elle se mit à expliquer le chemin à prendre pour atteindre sa maison [...] Riant, elle convint que c'était l'habitude de vivre si loin du monde qui faisait que, lorsqu'elle en avait la chance, elle devenait si bavarde. » (PPE p. 31)

Réduite au silence par son incapacité de communiquer avec son mari et ses enfants, Martha Yaramko se trouve prisonnière d'un paysage qui reflète parfaitement sa solitude et son dépaysement. Sa vie est « enfouie en tant de silence qu'elle y paraissait dissoute. » (JBM p. 131) Dans cette impossibilité de communiquer, l'espace de Martha ne sera jamais transformé en lieu humain. Il ne lui reste qu'à se créer son espace à elle : son jardin. Selon Nicole Bourbonnais, c'est par la création d'un jardin que les espaces du jardin et de la plaine se rejoignent. L'espace terrifiant s'adoucit et

⁹⁴ Ellen R. Babby, « À la recherche du sens : *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* », *Voix et Images*, 14, 1989, p. 424.

⁹⁵ Dansereau, « Convergence/éclatement », p. 104.

l'inhumain s'humanise.⁹⁶ Le silence entre Martha et Stépan avait donné naissance, semblait-il, à une distance déshumanisante infranchissable. Mais Estelle Dansereau fait remarquer que, si les humains ne peuvent franchir les distances qu'ils ont créées entre eux, la nature, au moyen du vent et des fleurs, « traverse les barrières et [...] marie les contradictions. »⁹⁷ Au moment de sa mort, Martha se rejoint avec le paysage qui est, selon Vincenza Costantino, « une sensation particulière ou tout un ensemble de sensations complémentaires liées à un son, ou même à un silence. »⁹⁸

« L'éternité, en fin de compte cela pouvait-il être? Que Martha elle-même eût été voulue, pensée, et décidée par un Créateur? Toutes ces choses étaient pour elle trop vastes, trop difficiles. Elle écouta plutôt le vent [...] À cette humble immortalité de l'air, du vent et des herbes, elle confia son âme. » (JBM p. 169)

⁹⁶ Nicole Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 7, 1982, p. 378.

⁹⁷ Estelle Dansereau, « Narrer l'autre : la représentation des marginaux dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde* », in André Fauchon (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 463.

⁹⁸ Vincenza Costantino, « Gabrielle Roy : ses racines et son imaginaire », in André Fauchon (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, p. 381.

Chapitre 2

Le dépaysement

La « théâtralisation » des décors romanesques est un élément essentiel à l'évolution des personnages et de l'action de l'œuvre. L'illusion spatiale du décor, que ce soit dans un roman, au théâtre ou au cinéma, crée un monde où la banalité de la vie est momentanément suspendue dans une rencontre avec le fantastique. Le lecteur du roman, comme le spectateur au théâtre ou au cinéma, placé physiquement et affectivement hors de l'action, réfléchit sur ce qu'il « voit ». C'est le lecteur ou le spectateur, plus que le personnage ou l'acteur, qui peut saisir l'intégralité de l'interaction du personnage et son environnement.¹ Dans *Maria Chapdelaine*, l'écrivain Louis Hémon, conscient de la présence virtuelle du lecteur qui assiste en spectateur à l'action du roman, dépeint l'intérieur de la maison Chapdelaine en décor de théâtre où se déroule la vie de ses personnages :

[...] ces deux compartiments de la salle unique, chacun enclos de trois côtés, ressemblaient à un décor de théâtre, un de ces décors conventionnels dont on veut bien croire qu'ils représentent deux appartements distincts, encore que les regards des spectateurs les pénètrent tous les deux à la fois.²

Il est vraisemblable que dans l'œuvre de Gabrielle Roy, ancien membre de la troupe de théâtre le Cercle Molière, la fréquence des allusions au domaine théâtral et la présence de nombreux personnages à la fois acteurs et spectateurs soient significatifs. André Brochu affirme que « le premier soin de Gabrielle Roy, lorsqu'elle amorce une nouvelle scène, est de situer son personnage dans un décor; jamais d'endroits vagues, imprécis; jamais on ne voit un personnage s'abandonner à ses pensées, dans l'absence

¹ Tuan, « In place, out of place », p. 8.

² Hémon, *Maria Chapdelaine*, p. 31.

de tout décor. Et les lieux sont intimement mêlés à l'action romanesque, à l'évolution des destins et de l'œuvre. »³

La description détaillée du village, « le lieu-dit Volhyn, en Alberta » (JBM p. 117), qui commence le conte « Un jardin au bout du monde » fait penser aux directions pour une mise en scène théâtrale : « Sur le bord de cette pauvre route se trouve une école d'ancien modèle, avec son *teacherage* ; à côté, une provision de bois empilé [...] il y a aussi une minuscule maison de prière, chapelle bizarre [...] un semblant de portique précédé de trois marches, un peu de vitre colorée dans des fentes étroites qui servent de fenêtres, et jusqu'à un petit clocher bulbeux [...] À l'intérieur, des toiles d'araignée couvrent la face des vieilles icônes. » (JBM p. 117)

Dans « La rivière sans repos », Gabrielle Roy décrit Elsa Kumachuk et ses amies qui, pour aller au cinéma, doivent prendre une route goudronnée construite par l'Armée américaine. La surface lisse de la route est d'un effet extraordinaire : « Tout d'un coup, on avait l'impression d'être ailleurs, pour ainsi dire dans une ville. » (RSR p. 95) Pour les jeunes filles, la route fait partie du monde de l'imagination, un lieu de transition entre le monde irréel du cinéma et leur pays esquimau. Quand elle est attaquée par le soldat américain, Elsa semble presque indifférente, toujours sous l'emprise d'une identité empruntée aux acteurs du film qu'elle vient de voir : « tout était tel qu'au cinéma, étrange, lointain, à peine vraisemblable. » (RSR p. 100) Elle a du mal à séparer « la réalité du buisson de l'histoire d'amour vue à l'écran plus tôt dans la soirée et dont ceci pouvait sembler la suite. » (RSR p. 100) Son identification avec un personnage cinématographique semble néanmoins transitoire. Les souvenirs de l'épisode au bord du Koksoak se transforment en « images floues comme celles du cinéma, promptes à s'effacer dans l'esprit d'Elsa. » (RSR p. 102) Quoique « aimant le

³ Brochu, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », p. 181.

cinéma comme un songe merveilleux, elle n'en était pas moins rendue heureuse par le simple fait de retrouver les réalités du pays esquimau. » (RSR p. 98) Pour Elsa, loin d'être centrée sur le monde chimérique du cinéma, la réalité est un topos du lieu, de la communauté et du moi.⁴

Le décor romanesque est espace et lieu. Comme nous l'avons vu, le lieu signifie identité et sécurité. Pour Gabrielle Roy, avoir connaissance de son lieu veut dire qu'on peut satisfaire son besoin de *se* connaître.⁵ Si, pour un personnage, il n'existe dans ce lieu ni sens ni réalité, si l'individu ne peut se voir reflété de quelque manière dans ce lieu, s'il n'y a pas d'écho du *moi*, s'il ne peut *s'identifier* avec ce lieu, il en résulte désorientation, aliénation, dépaysement. Les questions *qui suis-je?* et *où suis-je?* sont les mêmes : *Je suis l'espace où je suis*.

Le géographe Yi-Fu Tuan souligne le désir commun à tout être humain d'appartenir, d'être orienté et d'être accepté dans la société où il vit. Pour Tuan, l'expression *he is nowhere* définit la confusion et la peine d'un sens de déplacement, mais il ajoute que, de temps en temps, l'individu aurait besoin de transcender un lieu, d'oser abandonner la sécurité de son lieu familial pour créer un sentiment d'être nulle part, d'être dépaycé.⁶ Dans *Trente arpents*, l'itinérant Albert se réjouit de sa vie de travailleur migratoire. Ce citoyen du monde déclare : « Je ne suis plus de nulle part. »⁷ De la même manière, la vieille femme Éveline, en route à l'enterrement de son frère Majorique, se sent à l'aise dans son rôle d'étrangère. Elle est consciente d'un certain dépaysement, mais pour elle, c'est quelque chose de merveilleux : « Cette nuit-là elle se sentit délicieusement dépaycée, et assez jeune pour goûter la richesse qui

⁴ Kenneth R. Olwig, « Landscape as a contested topos », in Adams, Paul C., Hoelscher, Steven and Till, Karen E., (éds), *Textures of place : exploring humanist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 95.

⁵ Laurence Ricou, *Vertical man/Horizontal world : man and landscape in Canadian prairie fiction*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1973, p. 124.

⁶ Tuan, « In place, out of place », p. 3.

⁷ Ringuet, *Trente arpents*, p. 132.

accompagne le dépaysement. » (DQE p. 42) Pour l'esprit libre, pour l'homme pensant, pour le philosophe, *chez moi*, le lieu sécurisant, est sans importance. La stabilité et le changement sont tous les deux essentiels à l'existence humaine. Par conséquent, il existe chez l'homme une attitude ambivalente envers le lieu. En évoquant « l'être partagé » chez notre écrivain, Albert Le Grand observe que « l'œuvre de Gabrielle Roy renvoie sans cesse l'image d'un être double, tiraillé entre le besoin d'être ici en sécurité et là en liberté. »⁸ Il fait remarquer que chez tant de personnages de Gabrielle Roy, il y a un « désaccord entre la conscience et la réalité extérieure. »⁹

La perception du lieu par les sens

Nous avons vu que, selon Tuan, ce sont les sens qui nous lient à un lieu et au monde réel. L'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher sont les sens de la proximité. C'est par eux que l'individu est mis en contact avec son environnement immédiat.¹⁰ Il s'ensuit que Christine, le jour de sa visite au lac Winnipeg avec Monsieur Saint-Hilaire, *entend* le chant de l'eau qui vient « s'éteindre sur le sable [...] tranquille, toujours le même » (RdA p. 75) et elle s'émerveille que le son la pousse au sommeil. Elle est de plus en plus consciente de l'immensité de la nature : « Oh, que cet univers est donc étrange où nous devons vivre, petites créatures hantées par trop d'infini ! » (RdA p. 88) Se promenant sur la montagne de Westmount, « cette cité de calme, de l'ordre », Emmanuel « *aspira* [son] air salubre imprégné de feuilles fraîches et de gazon humide. » (BO p. 281) Il a l'impression que « s'étaient détachées de lui en route les odeurs de blé, d'huile, de tabac sucré » (BO p. 281), odeurs mêmes qui

⁸ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 39.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ Tuan, « In place, out of place », p. 8.

l'identifient avec Saint-Henri. Il a tort, néanmoins, puisque Roy fait remarquer que les odeurs l'ont pénétré « comme un relent de maladie. » (BO p. 268) Pour Pierre Cadorai, le *goût* de la viande du caribou, victime de la chasse, provoque un haut-le-cœur. Pierre mange et pleure « sur cette création, son inimaginable dureté » (MS p. 96), tant il ressent de la pitié de la souffrance des bêtes. La jeune institutrice Christine, en compagnie de son élève Médéric dans les collines de Babcock, éprouve le plaisir de *toucher* du bout des doigts la présence vivante de la truite. Elle cherche une explication raisonnable à ce phénomène, mais finit par avouer : « J'entraîs dans le même ravissement que Médéric » (CEV p. 139) en face des secrets de la nature.

La vue

Tuan constate que les quatre sens, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, sont les moyens les plus sûrs d'arriver à une conscience affective d'un lieu parce qu'ils « enveloppent » l'individu. Pour lui, le « cinquième » sens, la vue, agit moins sur les émotions. C'est le sens le plus « cognitif ». ¹¹ On ne voit que ce qui est devant soi et on reste toujours en marge de son propre champ de vision. Tous les objets, quelle que soit leur distance, semblent toujours *là-bas*. On ne peut posséder ce qui n'est que visible : il reste une distance physique et psychologique entre le spectateur et ce qu'il voit. ¹² Cette analyse s'applique bien au cas de Sam Lee Wong. Perpétuellement à la recherche des collines de sa jeunesse, « à peine saisissables au fond de son souvenir » (JBM p. 52), Sam se trouve enfin à Sweet Clover, où il découvre, « dans la direction opposée, la ligne frêle des douces collines imprimées sur le bleu hivernal de l'horizon. » (JBM p. 98) Elles lui sont visibles, mais il reste un écart entre son regard et leur réalité. Il n'arrivera jamais à son but : « Il releva les yeux sur les collines. Là

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

vers quoi il avait toujours marché ne devait plus être bien loin maintenant. » (JBM p. 99) Estelle Dansereau soutient que l'apparence des collines à l'horizon « rappelle à Sam Lee Wong qui il est et d'où il vient, et surtout qu'il participe toujours au long processus d'identification. »¹³ Pour Pierre Cadourai, son « regard si particulier » (MS p. 86) de peintre lui permet de capturer dans son œuvre l'essence de la montagne la Resplendissante. Mais puisque qu'il n'accède à cette montagne que par la vue, une distance esthétique reste entre lui et la montagne, et Pierre comprend enfin que « la montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. » (MS p. 170) Sur le point de mourir, il s'aperçoit que cette distance entre le concept et la réalisation s'est diminuée. Sa montagne resplendissante lui réapparaît momentanément, mais l'œuvre majeure de Pierre reste inachevée. Il ferme les yeux et son obsession n'est plus : « La haute montagne s'éloignait. Qui, dans les brumes, la retrouvera! » (MS p. 171)

Pour atteindre l'objet désiré ou même pour créer l'illusion d'une vraie communion, il faut que les yeux soient fermés.¹⁴ Tuan cite l'exemple de l'enfant qui regardera quelqu'un fixement sans la moindre gêne, mais qui, quand il cherche à se perdre dans le monde sécurisant de l'imagination, ferme les yeux et suce son pouce. Notre perception règle la manière dont nous réagissons devant un stimulus externe : certains phénomènes sont nettement saisis par l'esprit, pendant que d'autres sont plus ou moins obscurcis. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'émoi de Florentine quand, dès le retour à la maison Lacasse, Jean l'embrasse sur les yeux fermés. Elle semble perdre l'usage de ses sens, « Tâtonnant dans le vide, comme une aveugle » (BO p. 76). Elle cherche le seuil de la maison, s'efforçant de ne faire aucun bruit de peur de rompre le souvenir qui la tenait : « Il m'a embrassée sur les yeux. » (BO. p. 76) N'entendant

¹³ Dansereau, « Convergence/éclatement », p. 103.

¹⁴ Tuan, « In place, out of place », p. 8.

presque rien de ce que lui dit sa mère, Florentine se perd dans le monde de son imagination : « Comment les petites misères quotidiennes auraient-elles pu désormais la toucher! » (BO p. 77) Rose-Anna remarque enfin la distance qui la sépare de sa fille : « Elle n'espérait plus atteindre Florentine, là, si près pourtant. » (BO p. 77) Cette distance entre fille et mère est la même qui sépare Rose-Anna de sa propre mère. Mais Rose-Anna a gardé les yeux ouverts : « Sans doute, avait-elle cessé quelque temps de se voir elle-même telle qu'elle était aux yeux des autres et, éblouie par son désir, entraînée par sa déception, elle avait rêvé l'impossible. » (BO p. 176) Ce n'est qu'au moment où Rose-Anna parle de sa nouvelle grossesse que Florentine, se remettant en contact avec le monde réel, entre « dans la réalité. » (BO p. 77) Trois semaines après, Florentine est au restaurant avec Jean. Encore une fois, les yeux fermés, elle s'adonne au monde imaginaire de son désir : « elle se sentait emportée dans un mouvement passionné [...] Sa passion déjà lui fermait les yeux [...] Ses paupières s'alourdirent ». Jean doit la convaincre de son indifférence envers elle : il faut qu'elle ait les yeux ouverts : « Il lui prit le menton et la força à le regarder en face [...] - Je ne suis pas ton ami de garçon. » (BO pp. 165-167) Dans *Rue Deschambault*, Alicia, la sœur de Christine, habite seule dans un monde d'où elle ne sort que rarement, monde de « longs corridors obscurs et de passages noirs [...] que l'on parcourt une lampe à la main. » (RD p. 156) La lumière de compréhension ne se laisse voir que momentanément sur son visage : « Des pensées, de vraies pensées passèrent sur son visage mais comme des passantes voilées, indécises. » (RD p. 156) Inévitablement, son contact avec le monde réel commence à s'affaiblir. Christine imagine « une rivière invisible qui s'est creusée » entre elle et sa sœur : « Alicia, sur l'autre rive, prenait de la distance...mystérieusement...elle se retirait. » (RD p. 157) « Voilà, dit Le Grand, l'espace sans issue. Au bout de la solitude, Alicia s'enlise dans

l'aliénation totale. La conscience, prisonnière d'elle-même, sans issue elle aussi, n'est plus qu'un petit espace noir, un regard vide »¹⁵ :

Ensuite, elle s'en retournait d'où elle venait; son regard nous perdait tous, parents, amis, petite sœur. Il n'y avait plus personne qu'elle-même d'enfermé dans son regard étranger. J'imaginai déjà combien il doit être affreux d'être toute seule en soi. (RD p. 145)

La pensée et l'aliénation

Tuan souligne le rapport entre la pensée et l'aliénation : « I lived in a fool's paradise and was happy until my eyes were opened. » Ces paroles suggèrent que si on a les yeux grands ouverts, on est un exilé, on est dépaycé.¹⁶ Pendant ses longues nuits blanches, Alexandre Chenevert, accablé de pensées grouillantes, éprouve « une sensation d'étrangeté [...] Que faisait-il dans ce siècle? [...] Comme bien des hommes imaginatifs, Alexandre se figurait n'être pas fait pour le temps où il vivait. » (AC p. 15) Voir et penser sont étroitement associés. Voir c'est savoir. C'est le spectateur, physiquement et affectivement hors de l'action d'une pièce de théâtre, et non pas l'acteur, qui comprend l'intégralité des événements représentés. Le spectateur réfléchit sur tout ce qu'il voit. Autrement dit, il *voit* en imagination. *Penser* peut s'approprier au sens de l'expression anglaise « to take leave of one's senses » (y compris la vue). On « perd la tête »; on quitte le monde réel; on est à la fois partout et nulle part.¹⁷ Hannah Arendt l'exprime ainsi :

While thinking, I am not where I actually am; I am surrounded not by sense-objects but by images that are invisible to everybody else. It is as though I had withdrawn into some never-never land, the land of the invisibles, of which I would know nothing if I did not have this faculty of remembering and imagining.¹⁸

¹⁵ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 41.

¹⁶ Tuan, « In place, out of place », p. 8.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Hannah Arendt, cité dans Tuan, « In place, out of place », p. 8.

Il s'ensuit que les Doukhobors, ayant en vue la Vallée Houdou, rejettent la protestation de leur guide McPherson : « Ce ne sont pas des montagnes là-bas, ni une rivière dans la vallée [...] tout cela est mirage, tromperie » (JBM p. 112). Pour voir la vallée, ils se servent des yeux de l'âme. « Ils savent, ou à peu près, rapporta l'interprète, que la montagne et la rivière ne sont qu'illusion, mais ils disent : peu importe, puisque nous le voyons. » (JBM p. 112) Descartes, dans son *Discours de la Méthode*, affirme : « À cause que nos sens nous trompent quelquefois, je voulus supposer qu'il n'y avait aucune chose qui fût telle qu'ils nous la font imaginer. »¹⁹ Pour l'être humain, l'acte de penser entraîne des paradoxes : il offre la sensation d'être encore vivant – *cogito ergo sum* - mais en même temps, en pensant, on *dématérialise* les objets autour de soi. On est comme mort au monde matériel. On éprouve en même temps le contact et la séparation : ce qui est près semble loin et le lointain semble tout près.²⁰

Dans son livre *Escapism*, Yi-Fu Tuan fait remarquer que beaucoup de sociétés croient que l'acte de penser (et il s'agit ici d'un acte volontaire) peut causer du chagrin et que l'acte de penser est lui-même un signe de mélancolie. Pour Albert Camus, c'est en pensant que l'homme commence à comprendre la misère de la condition humaine.²¹ Les gens heureux n'ont pas besoin de penser. Pour les Inuits, dit Tuan, penser signifie ou qu'on est fou ou qu'on tient à des opinions indépendantes, deux conditions bien antisociales et déplorables.²² Dans le conte de Gabrielle Roy « Les Satellites », Isaac ne reconnaît guère sa fille Deborah: « On eût dit que maintenant elle ne pensait plus tout à fait comme eux, que même on ne pouvait plus

¹⁹ http://philia.online.fr/txt/desc_003.php

²⁰ Tuan, « In place, out of place, p. 9.

²¹ Albert Camus, cité dans Lee Brotherson, « Alexandre Chenevert : an unhappy Sisyphus », *Essays in French Literature*, 18, 1981, p. 90.

²² Yi-Fu Tuan, *Escapism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998, p. 105.

guère deviner à quoi elle pensait. » (RSR p. 38) En raison de son séjour dans l'hôpital du Sud et de son retour à la communauté esquimaude où elle ne trouve plus *sa place*, Deborah est devenue une femme exilée : « - Elle n'aurait pas dû partir [...] elle n'aurait pas dû non plus revenir », dit Jonathan. (RSR p. 37) C'est une femme qui se trouve assise entre deux chaises.

Le jugement d'autrui

Elsa Kumachuk, à certaines époques de sa vie, est, elle aussi, une femme « coincée entre deux mondes ». ²³ Terrance Hughes note qu'il s'agit d'une personne marginalisée, aliénée non seulement de sa culture esquimaude, mais aussi de sa propre personnalité, femme devenue de plus en plus excentrique dans ses habitudes. ²⁴ Être « excentrique » implique être étrange, à l'extérieur du groupe, mais aliéné aussi de soi-même, aliénation qui impose une perte de confiance en soi-même et un sens d'impuissance à contrôler son propre destin. On n'a pas le courage d'être la personne qu'on voudrait être, mais en même temps, on craint le jugement de l'Autre dont le regard peut dévoiler le *moi réel*. ²⁵ On désire se connaître, mais, tout comme l'œil a besoin d'un miroir pour se voir, l'être humain a besoin du « miroir » de l'Autre pour parvenir à une connaissance de soi-même. Les observations de Sartre sont fort à propos :

Les autres sont au fond de ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons ces connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres nous ont donnés de nous juger. Quoique je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. ²⁶

²³ Terrance Hughes, *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*, Saint-Boniface, Manitoba, Les Éditions du Blé, 1987, p. 116.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ben-Zion Shek, *Social realism in the French-Canadian novel*, Montreal, Harvest House, 1977, p. 18.

²⁶ Paroles de Jean-Paul Sartre, extraites du préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce *Huis Clos* en 1965, <http://www.alalettre.com/sartre-huisclos.htm>.

Florentine Lacasse se sent attirée par Jean Lévesque et lui par elle précisément parce que chacun reconnaît dans l'autre le reflet de sa propre image. Chacun sert de miroir pour l'autre : « Elle rencontra son regard; elle s'y vit comme dans une glace. » (BO p. 69) Comme le constate Dennis Drummond, Florentine « peut ressentir son identité et son existence seulement à travers leur reflet dans les yeux des autres. »²⁷ Pour Florentine, Jean projette la possibilité de l'ascension sociale qu'elle désire si ardemment. Pour sa part, Jean voit en Florentine l'image de son propre passé. C'est l'illustration de ce qu'il essaie constamment de surmonter et la confirmation de sa transformation et de son progrès vers son avenir réussi²⁸ : « Jean la considérait, par-dessus son épaule. Elle le laissait presque indifférent, presque calme, maintenant [...] il pouvait s'ouvrir à elle de ses ambitions, il pouvait clairement lui montrer la grande distance qu'il y avait entre eux. » (BO p. 74) Florentine et Jean se voient reflétés tous les deux dans l'autre, mais chacun est acteur et témoin en même temps. Le regard est centré non seulement sur l'autre, mais tourné aussi vers soi-même : « Ce qui grisait [Florentine] surtout, c'était dans une glace profonde derrière le jeune homme, sa propre image vers laquelle elle se penchait fréquemment. Elle s'y voyait, les yeux brillants, le teint mat et clair, les traits dilués » (BO p. 73). En sortant du restaurant, Florentine et Jean s'arrêtent sur le viaduc de la rue Notre-Dame, leurs regards tournés vers la montagne. Florentine « regardait la montagne, mais ce qu'elle y retrouvait c'était la grande glace du restaurant et son propre visage. » (BO p. 73) Pour Jean, la montagne est devenue le symbole de son avenir : « J'aurai bientôt mis le pied sur le premier barreau de l'échelle... et good-bye à Saint-Henri! » (BO p. 74)

²⁷ Dennis Drummond, « Identité d'occasion dans *Bonheur d'occasion* », in Cécile Cloutier-Wojciechowska and Réjean Robidoux (éds), *Solitude rompue, Cahiers du CRCCF*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 86.

²⁸ *Ibid.*, p. 95.

Le personnage qui se perd dans le rôle qu'il joue n'est guère rare dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Florentine en est l'exemple par excellence. Dennis Drummond nous rappelle qu'elle « éprouve sa vie plutôt comme une suite de rôles qu'elle doit jouer [...] Sa peur est celle d'être elle-même, celle de revendiquer la liberté d'être elle-même devant le regard d'autrui. »²⁹ Invitée chez Emmanuel, elle s'imagine la « star » de la soirée : « Elle entrait dans le rôle qu'elle jouerait à la soirée donnée chez les Létourneau. Elle se voyait recherchée par tous les jeunes gens, la lumière convergeait vers elle » (BO p. 102). La confusion entre son rôle et sa vraie identité reflète souvent que le personnage est désorienté. Pour Alexandre Chenevert, par exemple, sa première nuit au lac Vert est déconcertante : « Il regarda alors, tout à fait désespéré, l'immensité du monde tel qu'il lui avait été destiné. » (AC p. 156) Plutôt que le monde réel, il a été transporté dans le monde de son imagination. Il est devenu, en effet, un étranger dans un décor aussi mal défini qu'il rappelle un tableau surréaliste :

Alexandre était dans une tout autre région. Les bords du lac avaient perdu leur contour et se confondaient avec l'ombre de grands arbres renversés. Ces masses confuses d'ombres proposèrent des formes grotesques et affolantes à l'imagination d'Alexandre [...] Alors, au-dessus de sa tête, des nuages lui parlèrent du vide de l'inconnu. (AC p. 156)

Ayant enfin réussi à dormir « comme il convient de dormir » (AC p. 160), Alexandre est délivré des idées obsédantes qui dominaient sa vie : « Il descendit un long fleuve d'oubli [...] Il n'avait plus souvenir d'aucune tâche exigée ou interrompue. » (AC p. 161) De ses yeux de rêveur, Alexandre voit des papiers s'envoler de sa cage à la banque comme dans un tourbillon. Il éprouve une confusion d'identité, de lieu et de temps : « Il ne savait même plus qui il était. » « Que faisait-il en ce monde? » « Alexandre n'avait plus de passé et, liberté plus grande encore, pas d'avenir. » (AC

²⁹ *Ibid.*, pp. 90-92.

p. 161) Le banquier d'autrefois est métamorphosé. Il est devenu le « fleuve libre et noir de l'oubli. » (AC p. 161) Comme par le baptême, Alexandre subit une sorte de renaissance : « Sans but, inerte et ravi, il flottait. » (AC p. 161)

Le lieu est un synonyme de permanence et d'identité. Si on a perdu le sens de sa propre identité, on a perdu aussi le sens du lieu, on est *hors lieu*, on n'est plus à *sa place*. Comme c'est le cas pour Alexandre au lac Vert, l'inquiétude qu'éprouve Florentine chez les Létourneau est celle d'un acteur qui a été transporté hors d'un espace connu dans un nouveau lieu où il ne connaît ni son rôle ni sa place : « Ce n'est pas la même chose, dit-elle [...] Au Quinze-Cents, on sert le monde [...] Mais en soirée, le monde...ah! je sais pas comment dire ça... » (BO p. 111) Puisque la signification d'un lieu se manifeste par l'interaction avec autrui, le langage est fondamental à la formation d'un sens du lieu. Le dialogue entre Florentine et Jean est complètement faux. Ils sont comme deux acteurs qui ne rattrapent pas les répliques de l'autre. Leur « dialogue » est déphasé, chacun ne parlant que pour soi-même : « Elle ne voyait plus qu'il l'écoutait à peine et la regardait à la dérobée avec ennui. Elle se parlait plutôt à elle-même » (BO p. 73). « Jean : « Je ne la verrai plus. Oh! peut-être une fois ou deux encore, pour que je ne garde aucun regret, mais il faut que ça finisse bientôt... » Et elle : « Il faut que je m'arrange pour l'inviter à la maison. » » (BO p. 75) Selon Tuan, il est rare qu'une personne parle avec ou écoute vraiment son interlocuteur. C'est plutôt le cas que la conversation dégénère en soliloque, chacun attendant impatiemment la fin du discours de l'autre pour pouvoir reprendre le sien.³⁰ C'est ainsi que la « conversation » entre Florentine et Jean trahit leur égoïsme fatal et le gouffre qui les sépare : « Ils se remirent en marche, chacun suivant le cours de ses pensées qui allaient sur une pente opposée, tellement à l'opposé que jamais plus dans

³⁰ Tuan, *Escapism*, p. 101.

leur vie ils ne pourraient se comprendre. » (BO pp. 74-75) Ces personnages sont physiquement présents l'un à l'autre mais intérieurement absents, isolés et seuls.

La solitude de l'individu en face de l'Autre est un élément majeur de l'aliénation. L'exil exprime l'exclusion géographique, spirituelle ou culturelle. Selon Tim Unwin, ce qui compte, c'est que le lieu (et tout ce qu'il comprend de sécurité, de permanence et d'identité) soit hors d'atteinte alors qu'il est perçu comme indispensable à la survie de l'individu ou à une collectivité. Unwin souligne le fait que « cela conduit l'exilé à prendre conscience de la profondeur du fossé qui sépare le présent du passé et l'individu de ses origines, d'où une impression de dérive et d'aliénation. »³¹ Frustrés dans leurs premières recherches d'un lieu convenable, les Doukhobors expriment leur désillusion : « Alors le doux pays laissé en arrière [...] revivait sous leurs paupières closes [...] ayant oublié les persécutions qui les avaient contraints à quitter le sol natal, leur cœur n'en gardait plus que les images attendrissantes. Ah, le mal du pays! » (JBM p. 106) Martha et Stépan Yaramko aussi souffrent de l'impossibilité de retour au pays d'origine, mais ils se rendent compte de leur condition d'étrangers et d'exilés dans le pays adopté. Ce sentiment d'aliénation débouche souvent sur une forme de « double exil » où l'on se sent aliéné et de sa culture d'origine et de sa culture d'adoption.³² C'est surtout le cas pour Martha qui, comme nous venons de le voir chez Alexandre Chenevert, se perd dans une scène à contours estompés:

Sa vie lui semblait parfois s'être déroulée en bordure de pays, en quelque zone imprécise de vent et de solitude qu'un jour peut-être viendrait à rejoindre le Canada. Car, comment eussent-ils pu l'atteindre, ceux de Volhyn, vieux et geignards, qui n'étaient plus tout à fait des Ukrainiens, sans pour cela être des Canadiens...? (JBM p. 132)

³¹ Tim Unwin, « Écrire l'exil : rupture et continuité », <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701edito.html>, paragraphe 1, lignes 7-8 [consulté le 3 mars 2005].

³² *Ibid.*

La langue

Monique Lebrun observe que l'attachement à la langue d'origine est viscéral chez l'immigrant, d'autant plus que cette langue maternelle ne se parle plus qu'en famille et dans le cercle réduit de la communauté ethnique.³³ La solitude morale de Martha est aggravée par son isolement physique et par l'absence et l'indifférence de ses enfants : « Ainsi étaient-ils à présent irrémédiablement séparés, elle restée à Volhyn, ses enfants menant au loin la vie de l'époque. » (JBM pp. 137-138) Cette séparation, non seulement géographique, mais chronologique aussi, est une séparation dans l'espace et dans le temps. Il n'existe donc aucune possibilité d'une réunion entre la mère et ses enfants. La langue de « l'Autre », la langue adoptée de ses enfants, ne permet à Martha ni d'exprimer ses émotions les plus intimes, ni de faire revivre son héritage culturel basé sur la tradition orale³⁴ : « Le livre d'Eaton ne lui avait appris aucun des mots que l'on dit abstraits. Pour retrouver ses pensées de nostalgie et de regret, elle devait retourner à la vieille langue ukrainienne qu'elle et Stépan eussent employée, si seulement ils se fussent encore parlé. » (JBM p. 128) Sophie Montreuil note chez Martha Yaramko l'interdépendance des thèmes : la communication, la solitude et l'isolement spatial et conjugal. Elle décrit le couple : « aussi éloignés l'un de l'autre qu'ils le sont des derniers villages habités. »³⁵ Normalement, la présence physique d'autrui limite le sens de la solitude, et la communication souligne la conscience du moi. Selon Anna Glendenning, la communication avec autrui offre à l'individu « un repère social », pendant que la solitude est « déshumanisation ». Le langage est « un rempart » à la solitude, « dont le compagnon obligé est le silence » et

³³ Monique Lebrun, « L'étranger dans la littérature québécoise pour la jeunesse : l'affirmation d'un personnage à part entière », *Canadian Ethnic Studies Journal*, 31, 1999, p. 102.

³⁴ Unwin, « Écrire l'exil », paragraphe 4, lignes 16-18.

³⁵ Sophie Montreuil, « Petite histoire de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 23, 1998, p. 363.

qui devient à la fin synonyme de la mort.³⁶ Martha Yaramko, « vieille, brisée, presque morte en vérité » (JBM p. 165), exprime ainsi sa conscience intuitive de la diminution de son sens de l'identité : « C'est maintenant que je ne suis plus moi. » (JBM p. 165) Sans langage, dans le silence de la non-communication, l'expérience de la vie n'a pas de forme définie et reste cachée, puisqu'il n'y a pas de mots pour la nommer : « Comment font donc les sentiments que l'on n'exprime jamais, qui vivent repliés dans les plus lointaines retraites de l'âme, que l'on ne nomme même pas. comment font-ils pour ne pas tout à fait mourir? » (JBM p. 128) Sa vie même semble manquer de substance : « Martha regardait le ciel si large, l'horizon patient, sa propre vie enfouie en tant de silence qu'elle y paraissait dissoute. » (JBM p. 131) Identifier par un nom, c'est donner une identité et même *se* donner une identité.³⁷ Nier son identité, c'est nier son passé. Martha ne peut donc plus prononcer le prénom de son mari, ce nom qui veut dire plus qu'une identité, car enfermée là-dedans est la mémoire d'un temps et d'un passé heureux :

- Ohé, Yaramko!

C'est ainsi qu'elle l'appelait à présent. Dire : l'homme, comme lui ne disait plus que : la femme, lui aurait paru offensant envers leur amour d'autrefois. Par ailleurs ce prénom de Stépan auquel restait malgré tout attaché un sens d'amitié, elle ne pouvait plus le prononcer, c'eût été comme si elle eût vainement rappelé auprès d'elle quelqu'un qui depuis longtemps avait cessé d'exister. (JBM p. 125)

Privé de son langage, dans le silence de la non-communication, le moi reste emprisonné.

³⁶ Glendenning, « La présence d'autrui nous évite-t-elle la solitude? », paragraphe 9, lignes 1-4.

³⁷ Serge Carfantan, « Le bruit, le silence et le langage », <http://sergecar.club.fr/cours/langag4.htm>, paragraphe 10, ligne 1 [consulté le 17 janvier 2006]. C'est Carfantan qui met en italique.

Le silence

Dans son article sur le silence et le langage, Serge Carfantan discute les concepts divergents de silence et de mutisme.³⁸ Par définition, le silence est une absence de bruit ou de discours. Ici, on parle du silence extérieur, comme celui demandé dans un hôpital : « HÔPITAL SILENCE HOSPITAL ZONE » (AC p. 233) ou dans une forêt : « Aucun bruit. Aucune voix. » (AC p. 155) Mais on peut parler aussi d'un silence *intérieur*, le contraire du tumulte de pensées inutiles, de l'activité fébrile dans l'esprit qui peut empêcher le sens de la solitude, état essentiel à la réflexion soutenue sur soi-même et sur la présence de l'Autre. Tourmenté par ses pensées incessantes et « le mal des philosophes »,³⁹ son insomnie cruelle, Alexandre Chenevert rêve du silence de la forêt : « Il imagina une forêt profonde. Il allait, se frayant un chemin dans un silence parfait [...] Il n'y avait là ni journaux, ni radio, ni réveille-matin. Alexandre s'apaisait. » (AC p. 20) Néanmoins, le premier pas vers le silence n'est pas de se boucher les oreilles, mais d'arrêter le vacarme intérieur. Alexandre découvre non seulement le silence, mais aussi un calme intérieur soulageant :

Quand, d'habitude, il se parlait à lui-même, c'était avec aigreur, pour dire du mal de lui, des autres. Maintenant, c'étaient des pensées joyeuses, pour ainsi dire sans importance, qui lui traversaient l'esprit. Il était devenu un étranger pour lui-même, et vivre avec cet étranger était beaucoup plus aisé, mille fois plus agréable que de vivre avec le vieil Alexandre. (AC pp. 165-166)

Au moment où l'esprit s'apaise, la pensée, dit Carfantan, « se fait plus intuitive et la présence à soi plus dense. »⁴⁰ Il distingue le silence sous son aspect sain et libérateur du mutisme, le refus de parler. Le mutisme suppose l'acquisition linguistique, mais qu'il y a blocage. Chez les Yaramko, ce « blocage » est un refus

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 43.

⁴⁰ Carfantan, « Le bruit, le silence et le langage », paragraphe 24, lignes 8-9.

obstiné de communication : « Il espérait que tout se passerait sans qu'il eût à ouvrir la bouche. Car que dire? [...] L'habitude en était depuis trop longtemps perdue [...] Elle-même [...] parut sur le point d'ouvrir la bouche. Mais pour elle aussi sans doute il était trop difficile de parler. » (JBM p. 162) Le mutisme déguise des sentiments inavoués, l'amertume et la tension qui existent entre eux depuis si longtemps. Pour d'autres, comme par exemple, Alicia, la sœur de la narratrice de *Rue Deschambault*, le mutisme signale la distance indicible entre Alicia et la réalité, distance qui s'allonge et qui mène au désespoir : « Puis le désespoir a emporté Alicia. Elle a commencé de s'éloigner » (RD p. 156). Il se peut aussi qu'une personne qui se trouve isolée dans une culture étrangère puisse choisir de se réfugier dans le mutisme. Ceci ne veut pas dire qu'on n'a pas de mots, ni qu'on n'a rien à dire, mais qu'on est conscient de l'insuffisance de sa connaissance du langage de l'Autre et en conséquence, qu'on n'a pas les moyens de lui communiquer son vrai moi. En même temps, il existe peut-être le « blocage » de l'inégalité.

La communication idéale est celle entre égaux. C'est par le langage que s'établit l'idéal social de réciprocité.⁴¹ À Horizon, le rapport entre Sam Lee Wong et le vieux Smouillya atteint presque celui d'égaux. En effet, Estelle Dansereau estime qu'ils se complètent, « chacun remplissant les lacunes chez l'autre. »⁴² Par contre, le rapport entre Sam Lee Wong et la communauté générale d'Horizon est asymétrique, inégal. Lui, c'est Charlie, le Chinois, le Chink. Privé de son propre nom, il est privé en même temps de sa propre identité, et son manque de langage est le signe extérieur de son aliénation culturelle et linguistique. Les citoyens d'Horizon ne voient que son altérité, son étrangeté. Il n'est pas *à sa place* : « Pourquoi tout d'un coup, au milieu d'eux qui étaient bien assez seuls, ce Chinois sans attache, sans rien? » (JBM p. 57)

⁴¹ Yi-Fu Tuan, « Community, society and the individual », *The Geographical Review*, 92, 2002, p. 316.

⁴² Dansereau, « Convergence/éclatement », p. 105.

Pour eux, Sam Lee Wong est le stéréotype de l'exotisme et leur réaction instinctive est de renforcer leur propre sens de solidarité communale en lui accordant une place inférieure : « Sans posséder encore un vocabulaire étendu, Sam Lee Wong serait parvenu à s'exprimer très convenablement, si on l'y avait un peu aidé. Il apprenait vite. Mais on continuait de lui parler comme à un déficient. » (JBM pp. 65-66) Son besoin d'appartenance, cependant, fait qu'il donne son assentiment à cette situation : « pour ne pas faire honte à ceux qui lui parlent ainsi, [il] répondait à peu près sur le même ton. » (JBM p. 66) Son attitude déférente se révèle dans son sourire omniprésent : « En lieu et place de langage? Parce qu'il ne savait autrement se faire comprendre? » (JBM p. 56)

L'aliénation

Ce n'est ni la parole ni la présence de l'Autre qui puisse satisfaire chez Sam Lee Wong le besoin d'un sens du lieu et de sa propre identité : « En vérité, il cherchait plutôt les collines à peine saisissables du fond de son souvenir. Elles seules parvenaient à lui conserver une sorte d'identité et le sentiment que, projeté au Canada, il était encore un peu Sam Lee Wong. » (JBM p. 52) Les collines sont pour lui une manifestation de son passé et un catalyseur de la mémoire. Tout comme une photographie, c'est la présence du passé dans le présent. Contempler ses collines veut dire pour Wong *se contempler*,⁴³ et, en même temps, s'orienter dans une certaine mesure dans ce monde qui, selon Estelle Dansereau, « l'observe au lieu de l'accueillir. »⁴⁴ Le personnage aliéné a besoin d'un lieu sûr d'où il peut contempler le monde pour pouvoir arriver à un sens de sa place là-dedans. Pour Sam Lee Wong, ce lieu sûr est son café, espace vide transformé par son travail en lieu sécurisant. Mais il

⁴³ Kent C. Ryden, *Mapping the invisible landscape : folklore, writing and the sense of place*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993, p. 40.

⁴⁴ Dansereau, « Convergence/éclatement », p. 104.

faut dire que même de l'abri du café, il observe et est observé comme l'étranger, *the outsider*. Le géographe Edward Relph a nommé ce phénomène *existential outsidersness*, l'exclusion d'un individu d'un lieu qu'il est condamné perpétuellement à observer comme du dehors. L'individu reste conscient de son exclusion et de son aliénation des gens et du lieu, éprouvant un sentiment de déplacement et de non-appartenance et même un sens de l'absurdité du paysage environnant qui lui est présent, mais distancié et indifférent.⁴⁵ D'après Relph, l'expérience du lieu, et surtout du lieu qui est le chez-soi, est dialectique : on doit tenir en équilibre le besoin d'y rester et le désir d'évasion. Un manque d'harmonie entre les deux veut dire qu'on éprouve soit un sentiment de déracinement et de la nostalgie, soit la mélancolie qui accompagne le sentiment d'oppression et d'emprisonnement dans un lieu.⁴⁶ Donc, sa première expérience de l'hôpital est troublante pour Alexandre Chenevert et bien loin du havre de paix qu'il recherchait : « Ah! venir à l'hôpital pour être tranquille, comme il s'était trompé! » (AC p. 236) Le lit est trop haut, les draps empêchent le mouvement libre, il y a trop de bruit. Alexandre a l'air « d'un homme emmuré qui aurait quand même, de tous côtés, cherché une voie possible. » (AC p. 237) Par la fenêtre de sa chambre, il regarde le dehors. D'un geste répété plus tard par Sam Lee Wong, Alexandre « mit les mains de chaque côté de ses yeux pour défendre contre la lumière de la chambre sa vision du dehors. » (AC p. 239) Mais son existence et son identité sont centrées maintenant sur le lieu qui est l'hôpital. C'est le témoin d'un monde qu'il a dû quitter en raison de sa maladie. Envieux du passant qu'il voit dans la rue, qui « allait encore à ses affaires » (AC p. 239), Alexandre souhaite être encore une fois dans le lieu familier - et idéalisé - de la banque : « Où donc dans le monde y a-t-il plus de solidarité humaine que dans une banque? » se dit-il. Il aspire à la sécurité d'une

⁴⁵ Edward Relph, *Place and placelessness*, London, Pion, 1976, p. 51.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 42.

prison alternative : « il désira se trouver dans sa cage. » (AC p. 240) Le souvenir de son existence à la banque a été embelli par le passage du temps et son séjour au lac Vert. En réalité, il était quasiment invisible à la banque. Si on le remarquait du tout, c'était « le petit homme de la cage n° 2 [...] A. Chenevert [...] Un petit homme à sa place. quoi de plus invisible! » (AC p. 31-32)

À Horizon, Sam Lee Wong est le spectateur, *the outsider* par excellence. Son sentiment d'isolement est si intense au moment de son arrivée à Horizon qu'il croit « presque tout le monde parti. » (JBM p. 56) Pour s'en assurer, reproduisant le geste d'Alexandre à l'hôpital, Sam « colla son mince visage à une fenêtre d'une maison [...] Les mains pressées au bord des yeux pour intercepter la lumière et mieux distinguer à l'intérieur, il la fouillait du regard. » (JBM p. 56) Le regard que Sam projette à l'intérieur de la maison est reflété comme par un miroir, « le fixant avec une surprise égale à la sienne, peut-être même de l'indignation. » (JBM p. 56) Mais voir son reflet dans un miroir suppose qu'on est conscient d'une ressemblance avec l'image. Le fait que Sam se recule dans son espace à l'extérieur suggère qu'il ne se reconnaît pas dans le regard renvoyé de l'intérieur de la maison, accusant son étrangeté, son altérité et son manque d'identité dans ce lieu. Il cherche à s'excuser par son immense sourire qu'il offre au double miroir de la vitre et du regard qui lui arrive de l'intérieur de la maison. En adoptant ce sourire, signe de son exotisme, « cet immense sourire du Chinois mélancolique » (JBM p. 56), Sam signale inconsciemment son altérité et son étrangeté. Son *existential outsidersness* est profond, d'où un sentiment de déracinement et de perte d'identité. Ce nouveau monde ne reconnaît pas son existence, et encore moins son identité: « Comment, il est donc toujours par ici! Il y a été toutes ces années sans qu'on le voie véritablement! » (JBM p. 84) Il doit jouer perpétuellement son rôle assigné. Acteur et témoin à la fois, Sam

est l'étranger et le « spectateur accablé » (JBM p. 85). Tout comme Alexandre idéalise sa vie de caissier, de même Sam cherche la consolation éphémère de l'image de ce qui aurait pu être, lui-même « jeune et entreprenant [...] se colletant avec la difficile vie d'aujourd'hui » (JBM p. 85), patron du café parfait, « aux lumières néon, avec une hotte d'aération, même un w.-c. intérieur [...] Le grand luxe! » (JBM p. 85) Mais le temps et le lieu sont mal synchronisés : « aujourd'hui dans ces riches temps d'Horizon », Sam reste fatalement « en dehors » (JBM p. 85).

De la même manière, le compagnon de Sam Lee Wong à Horizon, le vieux Smouillya, trouve sa vie « absolument sans queue ni tête » (JBM p. 59). C'est « un homme de montagne transplanté dans la plaine nue », un homme qui a perdu son chemin « sans avoir jamais tout à fait compris comment cela avait pu se produire. » (JBM p. 59) C'est un homme pris dans un piège qui n'a pas de place à Horizon, mais qui pense que « là, du côté des Pyrénées françaises, il retrouverait sa place », si seulement il avait de l'argent, ce qui « ne pourrait manquer de lui arriver très prochainement. » (JBM p. 62) Son manque d'identification avec le lieu qui est Horizon est concrétisé dans l'inefficacité de ses tentatives de communiquer avec les autres habitants du village. Pour lui, le monde est « un immense manège où personne ne comprenait jamais personne. » (JBM p. 63) L'irréalité de son rêve d'évasion l'atteint au temps des grands froids où, dans sa cabane, « fenêtres bouchées pour ne pas y geler vif, il ne voyait vraiment plus comment lui viendrait de l'argent pour payer ses dettes et acheter le billet de retour au pays. » (JBM p. 63) Son seul point de repère est les montagnes qui, « par leur noblesse et leur immuabilité obligeaient l'espèce humaine à s'arrêter de tourner perpétuellement en rond. » (JBM p. 63)

Martha et Stépan Yaramko éprouvent, eux aussi, l'ambiguïté essentielle de leur existence à Volhyn : ils ne trouvent leur place en aucun lieu, ni ici à Volhyn, ni

« dans leur Volhynie natale. » (JBM p. 125) Aucun désir de rester, aucune possibilité de partir. Pour Martha, « c'était comme s'ils fussent entrés vivants en des sortes de limbes, entre cette vie et l'Éternel. » (JBM p. 136) Sa vie « semblait parfois s'être déroulée en bordure de pays, en quelque zone imprécise de vent et de solitude. » (JBM p. 132)

Le sentiment de dépaysement qu'éprouve Pierre Cadrai le jour de son arrivée à Paris est comme « une si monstrueuse vague qu'il en perdit le souffle. » (MS p. 118) Il est privé même de la douce évasion de la rêverie qui, selon Georges-André Vachon, élabore « un espace idéal, qui est aussi un « ailleurs ». »⁴⁷ Si troublante est l'aliénation de Pierre qu'il « se sentit anéanti jusqu'en ses souvenirs. » (MS p. 118) Plus tard, encore à la dérive à Paris, la mélancolie lui inspire le souvenir du temps de son enfance où, si on l'avait blessé, « cette même sensibilité enfantine [...] lui dictait de prendre ses hardes et au plus tôt de décamper [...] Prends le premier bateau de retour [...] retourne là d'où tu viens, là où seulement tu peux être quelqu'un, quelque chose. » (MS p. 123) La narratrice observe qu'il est « comme sans doute tant d'êtres, des milliers qui, à Paris, au milieu de sa gloire, se sentent à peine existants. » (MS p. 123) En écrivant de son expérience d'étranger en voyage, Paul Theroux rappelle la même sensation d'aliénation qu'éprouve l'émigré, imposé ou volontaire : « Slowly, in a foreign place, the memory whirrs and gives back the past. It is momentarily a reassurance, the delay of any daydream, but juxtaposed with the vivid present it is an acute reminder of my estrangement. »⁴⁸

⁴⁷ Georges-André Vachon, « L'espace politique et social dans le roman québécois », *Recherches sociographiques*, 7, 1966, p. 270.

⁴⁸ Paul Theroux, « Sunrise with seamonsters » in George, Don and Sattin, Anthony (eds), *A house somewhere – tales of life abroad*, Melbourne, Lonely Planet Publications, 2002, p. 279.

Le déplacement

L'émigration volontaire est motivée par le désir de réinventer son existence dans un *ailleurs* idéalisé par l'imagination de l'immigrant. Certes, la réalisation de cet espoir dépend en grande partie des qualités propres au *lieu* choisi par l'immigrant pour l'établissement de son nouveau foyer, la lumière, l'espace, le contour du terrain et le langage, entre autres. Comme nous l'avons vu, Georges Poulet souligne le rapport essentiel entre le sens du lieu et le sens du moi : *qui suis-je?* équivaut à *où suis-je?* « Quel est le lieu où je me découvre présentement placée, et comment ce lieu se situe-t-il par rapport aux autres lieux? L'examen critique de la conscience de soi s'ouvre [...] sur une saisie de l'espace. Comment en se percevant eux-mêmes les êtres perçoivent-ils leurs rapports ou leur absence de rapport avec la réalité ambiante? »⁴⁹

Si l'immigrant tient à une perception utopique du nouveau lieu, les yeux clos à la réalité de sa situation, sa tentative de recommencement est à jamais vouée à l'échec. Le mot *utopie*, forgé du grec *ou* (non) et *topos* (lieu) : « en aucun lieu », sert d'avertissement. Si l'immigrant a mal choisi, aucun lieu ne pourra jamais être son foyer réel, parce qu'il s'est établi dans le mauvais paysage, il s'est trompé de lieu et, en conséquence, le retour étant généralement impossible, il est à jamais étranger, aliéné, dépaycé. Il est en effet un sans-foyer. D'après André Brochu, le foyer qui, au sens conventionnel du mot, est le bâtiment qui délimite l'espace familial, est « le lieu intime par excellence. »⁵⁰ En analysant le déracinement qui semble caractériser le monde moderne, John Berger souligne le sens originel du foyer, qui est « le centre du monde », non pas au sens géographique, mais au sens existentiel,⁵¹ et c'est ce même

⁴⁹ Poulet, *La conscience critique*, p. 313.

⁵⁰ Brochu, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », p. 181.

⁵¹ John Berger, « L'Exil », <http://www.peripheries.net/g-berg2.htm>, paragraphe 6, lignes 1-2 [consulté le 20 janvier 2006].

sens du mot qui est pertinent à notre observation des personnages déracinés, les sans-foyer, de l'œuvre royenne. Selon Berger, le foyer est le centre du monde car il existe « au cœur du réel ». Tout autour est le chaos, l'irréel, l'absurde même. Il manque donc au déraciné des points de repère. Ne sachant pas où se réfugier, il est « perdu dans le non-être et dans l'irréalité. »⁵² Un des exemples les plus frappants de ce phénomène est le vagabond-raconteur Gustave, perpétuellement *en route* dans un monde où il n'a pas d'identité sauf celle accordée par chaque foyer qui le reçoit en guise de cousin perdu de vue depuis longtemps : « Il n'a pas un nom, cet homme, il en a dix, vingt, autant de familles qu'il lui convient. » (JBM p. 43) Chaque « identité » n'est réelle que dans le contexte du lieu spécifique où on l'accueille et la prolifération de ces identités irréelles rend inévitable la confusion chaotique de souvenirs qui accompagne sa fièvre délirante: « Je suis Barthélémy, dit-il, le garçon de votre frère Alcide. » « Voyons! vous ne me reconnaissez pas; je suis Honoré, l'Honoré au père Phidime qu'on avait cru mort. » (JBM p. 40)

Yi-Fu Tuan souligne le besoin d'ordre et la peur de chaos qui soutiennent bien des activités d'un groupe ou d'une culture. Raconter des histoires, par exemple, peut servir à amuser ou à divertir, mais il existe un objectif plus profond et c'est le maintien de l'ordre, de la tradition, de l'histoire et des liens au passé. Ceci explique peut-être la réaction violente d'Arthur Trudeau au moment où l'imposture de Gustave est révélée: « Un imposteur! Explosa mon père en un cri de véhément reproche. Te rends-tu compte, Albertine? Un imposteur! » (JBM p. 43) Si le chaos essentiel de la réalité envahit une vie, un groupe ou une culture, ce que Tuan appelle les dilemmes cachés de l'isolement, la séparation et l'indifférence reprennent le

⁵² *Ibid.*

dessus.⁵³ Pour Arthur, la découverte que Gustave l'a dupé est déroutante. Sa famille observe un sentiment de fatigue et de déception qui succède à la colère : « Il eut l'air infiniment las [...] Nous avons compris enfin de quel poids beaucoup plus douloureux que la colère il était chargé [...] Dans les yeux de mon père on vit revenir le manque d'amour dans lequel si longtemps il avait dû vivre. » (JBM p. 43)

Se créer un refuge

Il est possible que les gens déplacés puissent préserver leur identité en improvisant un abri contre une rencontre déconcertante avec la réalité. Le sentiment de sécurité qu'éprouvent Christine et sa sœur Alicia en cachette dans leur champ de maïs près de la Rue Deschambault en est un exemple : « Entre les hauts rangs de maïs, nous avons longtemps pris plaisir, Alicia et moi, à nous sentir comme enfermées, bien protégées, absolument cachées [...] cela nous donnait un bon sentiment de sécurité. » (RD p. 151) Mais l'impression de sécurité fait vite place au désespoir et à l'isolement d'Alicia, enfermée par nécessité dans un asile entouré d'une « clôture en fer » (RD p. 154). L'asile offre à l'habitant déplacé, physiquement ou psychologiquement, la possibilité de se replier sur lui-même pendant un temps pour préserver ou rétablir un sens de sa propre identité. De cette manière l'asile devient un foyer au cœur du réel. Si on est dépourvu d'un *choix* d'abri ou de foyer, cependant, il s'ensuit qu'aucun logement ne soit jamais un vrai foyer. En l'absence de choix effectif de résidence et sans le moindre semblant de permanence, la famille Lacasse, comme la famille Smith dans « Le Déménagement », reste inévitablement déracinée, sans foyer permanent : « Chez nous, c'était un mot [...] incompréhensible, parce qu'il évoquait non pas un seul lieu, mais une vingtaine d'abris éparpillés dans le faubourg.

⁵³ Tuan, *Escapism*, pp. 104-105.

Il contenait [...] toujours, une parcelle d'incertitude. » (BO p. 244) La mère de Christine a pitié des déménageurs récidivistes : « ces pauvres gens qui glissent pour ainsi dire à la surface de l'existence, nulle part ne plongeant leurs racines [...] c'est comme si on était à la dérive, au fil de la vie. » (RdA p. 96) Selon John Berger, « Dans un cas extrême, le foyer n'est rien de plus que votre nom, car pour la plupart des gens vous êtes anonyme. »⁵⁴ Alicia, qui n'a certes pas choisi d'habiter son asile, n'est désignée que par un pronom *elle* : « La femme en uniforme dit à maman qu'*elle* allait beaucoup mieux » (RD p. 155). Peu à peu, égarée dans « les longs corridors obscurs » (RD p. 156) de son déséquilibre mental, Alicia commence à se perdre de vue : « Elle a commencé de s'éloigner...mystérieusement...elle se retirait. » (RD p.157) Si, comme l'observe Berger, le foyer n'est rien de plus que votre nom, l'anonymat qu'accorde la communauté d'Horizon à Sam Lee Wong, « le Chink », « Charlie », « le Chinois », suggère qu'effectivement, son café n'est pas son foyer et que, dans son pays adoptif, il sera perpétuellement un sans-foyer, un homme déplacé : « Qu'avait-il donc à se rappeler qui lui appartienne, sinon peut-être son nom » (JBM p. 49), nom, notons-le, tracé au savon sur la vitre de son café à Horizon aussi bien qu'à Sweet Clover, mais apparemment invisible aux habitants des villages.

L'immigrant royen

L'histoire enseigne que l'émigration volontaire est presque toujours une évasion dont les mobiles sont économiques, politiques, familiaux ou sécuritaires. Dans la plupart des cas, l'immigrant royen est motivé au début par un optimisme assuré. Devant les questions de Christine au sujet du « grand voyage à travers la plaine de toute sa famille [...] vers l'inconnu » (RdA p. 99), sa mère répond qu'elle

⁵⁴ Berger, « L'Exil », paragraphe 17, lignes 5-7.

était heureuse, « par le simple fait d'être en route, que la vie change, va changer, que tout se renouvelle. » (RdA p. 100) Sam Lee Wong, « portefaix entre des nuées de portefaix », s'explique ainsi : « Nous sommes trop nombreux en Chine. Ailleurs dans le monde est-ce qu'on ne serait pas plus à l'aise? » (JBM p. 49) C'est Martha Yaramko, « entraînée par l'ardeur de sa foi en ce pays » (JBM p. 135), qui a incité son mari au voyage : « Aux premiers temps de Volhyn [...] jeunes et entreprenants, ils avaient pensé pouvoir apprivoiser la plaine. » (JBM p. 136) Tuan soutient que les migrations sur de grandes distances sont généralement irrévocables. Motivé par la promesse du bonheur, l'émigrant doit anticiper un meilleur monde à l'horizon, monde qu'on imagine plus « réel » que son pays natal.⁵⁵ Perdue dans la contemplation de ce monde de vent et de silence où sont descendus elle et Stépan, Martha Yaramko se voit « engagée sur cette route si longue [...] tirée en avant, portée vers une fraternité humaine, une rumeur de voix; des idées de foule, d'animation [...] elle en rêvait comme d'une chose fantastique. » (JBM pp.131-132) Elle arrive enfin à comprendre la folie de leur aventure : « Cet attrait sur son cœur, à vingt ans, des énormes distances à parcourir, des horizons larges, comment Martha aurait-elle pu encore le comprendre, elle qui connaissait maintenant l'ennui effroyable. » (JBM p. 136) Berger affirme que « l'émigration n'est pas uniquement le fait de quitter un pays, de traverser l'eau, de vivre parmi des étrangers, c'est aussi défaire le sens du monde et, à l'extrême limite, s'abandonner à l'irréel qui est l'absurde. »⁵⁶ Sam Lee Wong, « alors qu'il scrutait sans espoir les indéchiffrables noms de la carte [...] avait éprouvé l'impression de n'être plus vraiment personne, qu'une parcelle d'être, rien d'autre qu'une pensée errante échouée ici, sans soutien de corps ou d'âme. » (JBM p. 52) Pour Martha, c'est « comme s'ils fussent entrés vivants en des sortes de limbes, entre cette vie et

⁵⁵ Tuan, *Escapism*, p. 9.

⁵⁶ Berger, « L'Exil », paragraphe 9, lignes 3-6.

l'Éternel. » (JBM p. 136) Son mari Stépan arrive enfin à un « sentiment d'égarement, la notion de la futilité des entreprises humaines. » (JBM p. 152) D'après Berger, émigrer signifie toujours « démanteler le centre du monde, et l'aménager dans un monde confus, désorganisé et fragmentaire. »⁵⁷

L'horizontalité et la verticalité

Dépourvu de foyer, l'égarement, le déracinement et l'aliénation empêchent le héros royen de se construire une définition de soi. Selon Berger, le foyer est le point où se croisent deux dimensions de l'espace : l'horizontalité et la verticalité. Cette dernière comprend les deux pôles du *haut* et du *bas*. L'axe vertical « monte au ciel et descend au pays des morts, sous la terre [...] ainsi, c'est au foyer que l'on est le plus près des dieux du ciel et des morts sous la terre », alors que l'axe horizontal représente « la circulation terrestre, toutes les routes qui mènent à travers la terre à d'autres lieux. » Il s'ensuit qu'au foyer, on se trouve « au point de départ et de retour de tous les voyages terrestres. »⁵⁸ D'après Yi-Fu Tuan, la verticalité et l'horizontalité représentent symboliquement l'antithèse entre la transcendance et l'immanence, entre ce qu'il nomme *skyward spirituality* et inversement, l'identification avec la terre.⁵⁹ En cherchant à analyser le sentiment de dépaysement éprouvé par tant de personnages royens, il faut d'abord reconnaître que ce sont les immigrants qui attirent surtout notre attention. L'immigrant sans foyer, au sens existentiel du terme, connaît les formes extrêmes du dépaysement, de la solitude et de l'abandon. Selon Berger, « le terme *aliénation* résume tout cela. »⁶⁰ Il continue :

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Yi-Fu Tuan, *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes and values*, New York, Columbia University Press, 1974, p. 28.

⁶⁰ Berger, « L'Exil », paragraphe 18, ligne 5. C'est Berger qui met en italique.

Après avoir quitté son foyer, l'émigrant ne trouvera plus jamais de nouvel endroit où se croisent les deux lignes de vie. La ligne verticale n'existe plus. Il n'y a plus de continuité entre lui et les morts; maintenant les morts disparaissent tout simplement. Les dieux sont devenus inaccessibles. La ligne verticale s'est confondue avec le cercle du vécu individuel qui ne mène nulle part ailleurs qu'en soi-même. Les lignes horizontales, comme il n'y a plus de points fixes, d'appuis, constituent une sorte de plaine de distance nue, balayée par tout ce qui la traverse.⁶¹

Tout être humain est le centre de son propre monde. Son identité se rapporte au lieu qu'il occupe dans ce monde. Son *lieu* est, pour l'individu, son centre d'identité et de signification. Les oppositions telles intérieur-extérieur, horizontalité-verticalité et centre-périphérie brouillent la logique de ses repères.⁶² Estelle Dansereau affirme que Sam Lee Wong, en quittant la Chine et traversant la mer, « se sépare de la mère patrie et met au risque la constitution de lui-même comme sujet. »⁶³ La notion de la « mère patrie » reflète l'idée de base des *romans du terroir* qui ont précédé l'œuvre de Gabrielle Roy. L'identification du paysan avec sa terre est telle que, d'après Brigitte Faibre-Duboz, la terre n'est qu'une « extension de lui-même ». Être séparé de sa terre « équivaut pour lui à ne plus exister », comme le démontre l'expérience d'Euchariste Moisan, personnage principal de *Trente arpents*.⁶⁴ Traverser la distance entre ses trente arpents et la ville pour chercher un avocat était pour lui « le plus loin qu'il fût jamais allé, le terme et l'horizon suprême de son monde [...] à tous les vrais paysans, sa terre lui suffisait comme il tâchait, à tout prix, de suffire à sa terre. Entre eux seuls il pouvait y avoir réelle communion et contact réel. »⁶⁵ Son attachement à la terre fait d'Euchariste le modèle même de la stabilité et de l'horizontalité. Son départ définitif vers les États-Unis veut dire qu'il est à jamais perdu dans le chaos de détachement et d'isolement d'une situation indifférente à ses besoins, séparé non seulement de son

⁶¹ *Ibid.*, paragraphe 19, lignes 1-8.

⁶² http://www.exporevue.com/magazine/fr_downsbrought01.html

⁶³ Dansereau, « Convergence/éclatement », p. 101.

⁶⁴ Faibre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente arpents* et *Bonheur d'occasion* », p. 76.

⁶⁵ Ringuet, *Trente arpents*, p. 212.

monde rural, mais aussi de sa vie culturelle. À l'intérieur du foyer urbain de son fils, il est un étranger, sans langage, hors de place : « Fatigué, il l'était et perdu surtout: perdu comme un voyageur égaré dans l'infinie forêt laurentienne, cherchant en vain quelque signe certain par quoi se repérer. Depuis son arrivée, il avait [...] la terrifiante impression de tourner en rond, fuitement, dans une selve inconnue. »⁶⁶

Transplanté dans l'espace rétréci et peu familier de l'hôpital, Alexandre Chenevert doit relâcher les liens qui l'attachaient à son identité et à ses habitudes d'autrefois. Selon son habitude, il écoute les informations à la radio, mais il ne peut plus s'identifier avec ce monde et ses habitants, « des êtres bizarres en qui il ne se reconnaissait plus du tout, du tout! » (AC p. 224) De sa fenêtre, Alexandre regarde la tempête qui oblitère sa vue du dehors, métaphore juste de l'effacement de sa vie d'autrefois : « Il ne semblait guère, cependant, aux yeux d'Alexandre, qu'il y eût encore une ville. Les trottoirs, les rues avaient disparu. » (AC p. 238) Obligé de se réorienter dans ce lieu, Alexandre finit par accepter sa nouvelle identité. Dès lors, « il n'était plus qu'un malade. » (AC p. 236)

Si l'horizontalité est synonyme de stabilité et d'attachement à la terre, la verticalité est synonyme d'équilibre et d'espace ascendant. Dans la « haute » culture chinoise, il existe ce que Tuan appelle *a heavenward tilt*, phénomène qui facilite l'évasion de la servitude terrestre. Tuan fait remarquer aussi que l'empereur chinois est le Fils du Ciel et non pas le Fils de la Terre.⁶⁷ Sans aucun attachement à la terre canadienne, le Chinois Sam Lee Wong est reconnu par le Basque Smouillya. Dès leur première rencontre, il l'appelle « Fils du Céleste Empire » (JBM p. 60). Sam n'est pas un Moisan, lié immuablement à la terre. Il est sans histoire et sans famille au Canada. C'est en locataire qu'il occupe son café. Les gens enracinés sont, selon Tuan, dédiés

⁶⁶ *Ibid.*, p. 280.

⁶⁷ Tuan, *Escapism*, p. 13.

au présent et non pas à l'avenir ni au passé. Déraciné, Sam ne trouve rien dans le présent qui puisse confirmer son identité ni qu'il soit à sa place. C'est donc dans le passé et dans l'avenir qu'il doit chercher à recréer la ligne verticale qui n'existe plus depuis le départ du pays natal. Il a perdu la continuité avec ses ancêtres, maintenant inaccessibles dans le monde horizontal qui l'entoure : « le cercle vécu individuel qui ne mène nulle part ailleurs qu'en soi-même. » (Berger, cité ci-dessus) C'est dans la mémoire et dans l'imagination de Wong que réside sa vraie identité. En étudiant la carte du Canada, il cherche une affirmation visuelle de l'existence des collines qui sont « à peine saisissables du fond de son souvenir. Elles seules parvenaient à lui conserver une sorte d'identité et le sentiment que, projeté au Canada, il était encore un peu Sam Lee Wong. » (JBM p. 52) Du seuil de son café, par l'intermédiaire de son regard, il peut restaurer à sa vie la ligne verticale des collines dont la présence renforce non seulement un sens de sa propre identité – « Par la seule puissance du regard, dit Estelle Dansereau, les contours lui confirment son identité aussi sûrement que la garantirait sa réflexion dans le miroir »⁶⁸ - mais aussi son lien aux ancêtres, raccordant ainsi le temps présent en même temps avec le passé (« Sa vie avait-elle pris naissance entre des collines? » (JBM p.49)) et avec le futur (« Eux me reconnaîtront. » (JBM p. 70)) L'auteur met l'accent sur le sens du regard puisque c'est le regard qui traverse l'étendue de la plaine séparant Sam de ses collines. En présence de l'illimité des plaines, Sam Lee Wong doit trouver les moyens de délimiter son propre espace, de créer ce que Bachelard appelle « les limites qui protègent ».⁶⁹

⁶⁸ Dansereau, « Convergence/éclatement », p. 102.

⁶⁹ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 17.

Le seuil

Dans son café, Sam a inventé un espace sécurisant, un point de repère à l'intérieur de l'horizontalité qui l'entoure. Le seuil en est le point d'entrée et d'accueil, bien entendu, mais c'est en même temps le symbole de son passage dans une autre phase de son existence. Il est remarquable que toutes les allées et venues de Sam Lee Wong s'arrêtent au seuil : « Lui qui depuis des années n'avait pour ainsi dire pas mis le nez plus loin que son seuil » (JBM p. 83); « Sam Lee Wong accompagna le vieux [Smouillya] jusqu'au seuil » (JBM p. 62); « Cent fois par jour il venait sur son seuil guetter une éclaircie dans le ciel » (JBM p. 74); « Sur le seuil, avant d'aller se coucher, il attendait longtemps. » (JBM p. 76) C'est en dépassant le seuil que Sam, du fait que les villageois d'Horizon ne le reconnaissent pas dans la rue, semble perdre son identité. Après vingt-cinq ans passés à Horizon, la prochaine phase de sa vie correspond au moment où il quitte le café pour aller voir son propriétaire, déclenchant le processus qui mènera à son départ d'Horizon et à son voyage à Sweet Clover.

L'horizon

En cherchant ses collines, Sam regarde vers l'horizon, « axe de symétrie des jeux de la lumière et du regard, point de retournement où se jouent les échanges entre l'espace du ciel et des nuages et celui de la terre », ⁷⁰ frontière qui limite l'espace des plaines et, jusqu'à un certain point, l'anéantit. Selon un proverbe amérindien, « L'homme qui regarde l'horizon ne voit pas la prairie devant lui. » L'horizon est un point d'ancrage dans la solitude d'un monde qui « n'est plus qu'étoiles de lumière filant vertigineusement. » ⁷¹ « Seul sous la voûte du ciel si palpitante d'étoiles qu'elle éveillait l'idée de l'incommensurable exil de l'homme sur terre » (JBM p. 93). Sam

⁷⁰ <http://polycarpe.homeip.net/reda/HCS.html>.

⁷¹ *Ibid.*

Lee Wong se rend compte que l'image des collines se découpant contre l'horizon est l'image de « vieillesse infinie, de passé profond, sans bornes, éternel, qui ancrerait l'errance de la vie. » (JBM p. 76) Selon Smouillya, les montagnes « par leur noblesse et leur immuabilité obligeaient l'espèce humaine à s'arrêter de tourner perpétuellement en rond » (JBM p. 63). Autrement dit, par leur verticalité, elles tiennent en équilibre la force de l'horizontalité de la plaine, symbole puissant du *passage*, puisque la ligne horizontale représente le mouvement, la circulation terrestre, toutes les routes qui mènent à travers la terre à d'autres lieux.⁷² La vastitude de la plaine et le vide au-delà du paysage créent un sentiment de vertige : « Trop d'espace nous étouffe beaucoup plus que s'il n'y en avait pas assez. »⁷³ Sam Lee Wong retrouve dans la verticalité essentielle de ses collines un sentiment d'équilibre, « une sorte de refuge contre la sensation de vertige que suscitait, à la longue, la plate immobilité. » (JBM p. 53) L'immobilité suggère les notions de continuité, de répétition et de cessation de voyage. L'arrivée de l'inspecteur du service de la Santé introduit un élément de *mouvement*, de *dérangement* et de *déplacement* dans la vie de Sam Lee Wong. Tout comme la duplicité de son avocat mène Euchariste Moisan à l'éloignement de « l'horizon hermétique »⁷⁴ de sa communauté rurale, le délaissant dans un nouveau monde où « il cherche, en vain, quelque chose de connu auquel il pourrait s'accrocher »,⁷⁵ de même, Sam Lee Wong rompt aussi avec un espace clos et sécurisant pour déboucher dans les plaines ouvertes et peu familières. Son voyage, une vraie confrontation avec le passé (les souvenirs enfermés par les collines) et le futur (la réunion avec les ancêtres) suit le chemin qui se termine à Sweet Clover, nom plein de signification puisque le trèfle est une plante des plaines. À la différence

⁷² Berger, « L'Exil », paragraphe 7, lignes 3-4.

⁷³ Jules Supervielle, cité dans Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 199.

⁷⁴ Ringuet, *Trente arpents*, p. 10.

⁷⁵ Faibre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente arpents* et *Bonheur d'occasion* », p. 76.

d'Euchariste Moisan, dépourvu de tout objet familier qui pourrait le lier au passé ou le soutenir dans le présent, Sam découvre dès son premier matin à Sweet Clover, l'élément de continuité dans sa vie qui fait renaître « ce théâtre du passé qu'est notre mémoire »⁷⁶ et soutient ses rêves : « ô miracle! [...] la ligne frêle des douces collines imprimées sur le bleu hivernal de l'horizon. Auparavant, sur la gauche, maintenant à sa droite, elles étaient toujours dans sa vie. Il n'y avait donc pas lieu de désespérer. Les ancêtres n'avaient peut-être pas complètement perdu trace de leur enfant parvenu... » (JBM pp. 98-99) Grâce aux collines visibles de « son seuil nouveau » (JBM p. 98), Sam Lee Wong trouve à Sweet Clover « la place, imprégnée de sens, de mémoires, de rêves, [qui] comporte dès lors son propre horizon et sa profondeur, affirmant sa substance phénoménale et son idiolocalité. »⁷⁷ Le Chinois le reconnaît lui-même : « Là vers quoi il avait toujours marché ne devait plus être bien loin maintenant. » (JBM p. 99)

Comme pour témoigner de l'expérience de Sam Lee Wong, le conte « La Vallée Houdou » résonne d'images et de symboles de verticalité et d'horizontalité. Le groupe de Doukhobors, récemment arrivés à Verigin à la recherche de la liberté religieuse, se raccrochent au souvenir des Montagnes Humides, « nos vertes Caucases » (JBM p. 103), confrontés par l'étendue illimitée des plaines de l'ouest canadien : « cette immensité plate, toujours à découvert, cette étendue sans fin, ce trop vaste et excessif pays » (JBM p. 103), cette « plaine des exils et des nostalgies. » (JBM p. 105) Comme nous l'avons vu, en quittant son pays natal, son foyer, l'immigrant « ne trouvera plus jamais de nouvel endroit où se croisent les deux lignes de vie. La ligne verticale n'existe plus. »⁷⁸ Même Dieu, le point suprême de l'axe vertical, semble aussi silencieux que la plaine : « C'est le silence d'ici. C'est comme

⁷⁶ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 27.

⁷⁷ *Anthropologie de l'espace*, <http://www.astrosurf.com/anthropos/lexique/index.htm>.

⁷⁸ Berger, « L'Exil », paragraphe 19, lignes 1-3.

si Dieu ne voulait plus nous donner de signe. C'est comme s'il allait à présent se taire à jamais [...] - Il est vrai, depuis que nous sommes arrivées au Canada, il n'a pas beaucoup parlé. » (JBM p. 108) Tout comme le vide au-delà des limites de la plaine crée chez Sam Lee Wong un sentiment de vertige, de même chez les Doukhobors, l'illimité des plaines menace même de les engloutir. Il y en a d'entre eux qui croient que « la plaine finalement prendrait leurs enfants, en prendrait des milliers d'autres, absorberait autant de vies que le sable. » (JBM p. 105) Frustrés dans leur quête de l'espace idéal d'habitation, les Doukhobors sont séduits par *l'apparition* du mirage qu'est la Vallée Houdou. Yi-Fu Tuan soutient que l'être humain a tendance à ne pas se rendre à l'évidence :

A human being is an animal who is congenitally indisposed to accept reality as it is. Humans not only submit and adapt, as all animals do; they transform in accordance with a preconceived plan. That is, before transforming, they do something extraordinary, namely, "see" what is not there. Seeing what is not there lies at the foundation of all human culture.⁷⁹

Ce « désaccord entre la conscience et la réalité extérieure »⁸⁰, pour évoquer le terme d'Albert Le Grand, semble avoir déterminé chez les Doukhobors leur choix de la Vallée Houdou. Une sorte de verticalité artificielle leur est restaurée. Ils pensent avoir retrouvé leur Utopie : « Il y a ici tout ce qu'il faut pour réjouir le cœur de l'homme [...] des montagnes au loin, une rivière dans l'herbe, une paix rare, et partout des oiseaux. » (JBM p. 111) Tous les éléments du paysage symbolique sont présents : la chaîne de collines, les nuages, l'horizon, les oiseaux. Mais l'Utopie n'est, bien entendu, qu'une illusion, une chimère, un mirage, un *non-lieu*. Selon Tuan, la vallée symbolise l'utérus et l'abri : sa concavité protège et nourrit la vie.⁸¹ Bachelard soutient que, dans le langage du rêve, la courbe est chaude, que « la grâce d'une courbe est une invitation à demeurer. On ne peut s'en évader sans espoir de retour. La

⁷⁹ Tuan, *Escapism*, p. 6.

⁸⁰ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 57.

⁸¹ Tuan, *Topophilia*, p. 118.

courbe aimée a des puissances de nid; elle est un appel à la possession [...] C'est une géométrie habitée.»⁸² Comme niche écologique, elle offre la promesse de la fécondité de la rivière et de la terre. L'horizontalité de la « longue traînée de lumière blanche qui serpentait à travers la vallée à la manière d'une rivière » (JBM p. 111) évoque le sentiment d'ouverture, de mouvement et de passage : « passage secret et mystérieux vers un lieu où devaient enfin régner la certitude et le bonheur. » (JBM p. 110) Qui plus est, les collines et les montagnes sont des échelles qui montent vers le ciel, la demeure des dieux.⁸³ Mais, comme nous l'avons constaté, on ne peut posséder ce qui n'est que visible; il reste une distance infranchissable entre *le spectateur* et ce qu'il voit. En dépit de leurs protestations (« Ils savent ou à peu près [...] que la montagne et la rivière ne sont qu'illusion, mais ils disent : peu importe, puisque nous le voyons » (JBM p. 112)), les Doukhobors ne sont que des étrangers dans ce lieu, distancés non seulement en croyant à l'illusion qu'est la vallée, mais aussi par leur perception naïve et entêtée de la réalité : « Les Doukhobors ne voulaient plus rien entendre. Inaccessibles maintenant à tout appel de la raison, exilés dans leur exaltation, assurés d'être les seuls à comprendre le mystère du monde, ils restaient, leur chapeau à la main, s'imaginant peut-être avoir perçu un signe infailible du destin. » (JBM pp. 112-113)

Notons que ce n'est pas seulement la vie de l'immigrant qui soit influencée par le désir d'équilibre entre la verticalité et l'horizontalité. Le leitmotiv de ces thèmes jumeaux revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Gabrielle Roy et surtout chez ses personnages qui se sentent à l'étroit, mal à l'aise ou déplacés dans un monde dominé par l'horizontal. Albert Le Grand nous rappelle aussi que chez les personnages royens, il existe un « psychisme d'une verticalité maintenue en état de

⁸² Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 138.

⁸³ Tuan, *Topophilia*, p. 118.

constante tension par la double attraction du haut et du bas. »⁸⁴ De Saint-Henri, Jean Lévesque a les yeux fixés sur les hauteurs de Westmount et les pieds plantés au premier rang de l'échelle de son ambition : « Moi, là, j'aurai bientôt mis le pied sur le premier barreau de l'échelle...et good-bye à Saint-Henri! » (BO p. 74) Ce même quartier de Westmount produit chez Emmanuel Létourneau un sens de contentement et de tranquillité en lui rappelant l'image de Florentine : « L'image de la jeune fille le ressaisit, refoulant tout, substituant aux doutes, aux indécisions, aux violents conflits de ce soir, un désir éperdu de tendresse et de douceur. » (BO p. 287) Le vieux Smouillya, compagnon marginalisé de Sam Lee Wong, « enterré » par la pauvreté à Horizon, est convaincu que son salut réside dans les montagnes au-delà de l'immensité des plaines. Il « retournerait vivre au pays, dans les montagnes. Là, du côté des Pyrénées françaises, fit Smouillya, il retrouverait sa place, sinon pour y vivre encore, du moins pour y mourir en paix. » (JBM p. 62) Née dans la vieille province de Québec, Éveline, la mère de Christine, retient le souvenir des collines : « De ce paysage laissé en arrière à l'origine de notre famille, il fut grandement question toujours, comme si persistait entre nous et les collines abandonnées une sorte de relation mystérieuse, troublante, jamais tirée au clair. » (RdA p. 117) Accompagnée de Christine, Éveline retrouve le chemin qui monte par la Route d'Altamont, la ramenant à la montagne Pimbina et à ses origines. En route, Christine, « habituée aux mirages de la plaine » (JBM p. 124), croit que les collines qui s'élèvent à l'horizon ne sont qu'une illusion. Mais c'est, en effet, la montagne qui commence à se faire voir : la plaine « parut se révolter [...] sa surface [...] s'ouvrit plus profondément, des crêtes en jaillirent, elles prirent de la hauteur, elles accoururent de toute part, comme si, délivré de sa pesante immobilité, le pays se mettait en mouvement. » (RdA p. 125)

⁸⁴ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 39.

La ville ou la nature

Reconnaître son lieu veut dire *se reconnaître – je suis l'espace où je suis*. Un lieu symbolique qui résonne de signification, comme la région de la montagne Pimbina pour Éveline, peut bien constituer un milieu rassurant et réconfortant. L'espace urbain, cependant, est généralement un monde dépourvu de signification où la solitude du citadin est accentuée. D'après Georges-André Vachon, « l'espace urbain, renvoyant l'homme à sa solitude, le met devant l'alternative d'être lui-même, ou de ne pas être. »⁸⁵ Les immeubles de la grande ville, des « boîtes superposées »⁸⁶ comme celui qu'habite Alexandre Chenevert sont, selon Bachelard, l'essence de l'horizontalité :

Notre demeure n'a ni espace autour d'elle ni verticalité en elle [...] Du pavé jusqu'au toit, les pièces s'amoncellent et la tente d'un ciel sans horizons enclôt la ville entière. Les édifices n'ont à la ville qu'une hauteur *extérieure* [...] le *chez soi* n'est plus qu'une simple horizontalité.⁸⁷

Alexandre reconnaît son dépaysement : « Il lui arrivait [...] d'éprouver une sensation d'étrangeté telle qu'il en avait le cœur noué. » (AC p. 15) « Si étranger, si hostile » lui-même, Alexandre avait envie d'en pleurer. » (AC p. 61) Pour Vachon, Alexandre est un « citadin écrasé par la civilisation urbaine ».⁸⁸ À la recherche du bonheur, Alexandre se décide à s'évader de l'horizontalité implacable de la grande ville et à la routine étouffante de sa vie de citadin pour se créer une place dans le monde du lac Vert : « Et lui, qui ne connaissait pour ainsi dire rien d'autre au monde que la ville, ses poteaux, ses numéros, il la quittait, étonné, troublé comme s'il sortait de prison. Que d'espace, de lumière, de liberté! » (AC p. 147) Pour certains, séjourner dans la nature signifie entrer dans un monde de fantaisie, loin des frustrations et des conflits

⁸⁵ Vachon, « L'espace politique et social dans le roman québécois », p. 267.

⁸⁶ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 42.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Vachon, « L'espace politique et social dans le roman québécois », p. 268.

associés à la vie de l'homme en société, un appel à la verticalité.⁸⁹ Pour d'autres, cependant, l'évasion au monde naturel est, effectivement, une évasion à la réalité. La valeur de la vie rurale n'est évidente qu'en relation avec son antithèse : la vie urbaine. Alexandre souffre de « l'émotion et l'impatience déchirante de connaître si ce qu'il allait ici découvrir ce serait enfin le bonheur. » (AC p. 151) L'environnement naturel peut susciter un sentiment d'être à l'abri. L'attrait de la cabane dans la forêt agit puissamment sur l'homme moderne qui rêve de se retirer des exigences de sa vie quotidienne.⁹⁰ D'après Bachelard, « un rêveur de refuge rêve à la hutte, au nid, à des coins où il voudrait se blottir comme un animal en son trou [...] Dans la plupart de nos rêves de hutte, nous souhaitons vivre ailleurs, loin de la maison encombrée, loin des soucis citadins. »⁹¹ Alexandre est décontenancé au début par la petitesse de sa cabane, mais attiré en même temps par la sécurité de cet espace enfermé : « Trop d'espace au dehors, pas assez à l'intérieur; la curieuse loi de la vie solitaire le décontenaçait. Pourtant, il se sentait déjà mieux ici, plus en sécurité que sous le ciel accablant. » (AC p. 152) Mais l'immensité de l'extérieur l'atteint dès qu'il dépasse le seuil de sa cabane. Comme Gaston Bachelard l'a bien vu : « Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où l'on est. »⁹² Alexandre a « l'impression d'être abandonné en ces lieux. » (p. 155) [II] « partit vers le lac; mais après cinq ou six pas, il hésita; il commença d'aller plutôt vers le bois et, de nouveau, il s'arrêta. Il n'avait fait qu'un tout petit tour sur lui-même. » (AC pp. 155-156)

⁸⁹ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 151.

⁹⁰ Tuan, *Topophilia*, p. 115.

⁹¹ Bachelard, *La poétique de l'espace*, pp. 45-46.

⁹² *Ibid.*, p. 170.

Alexandre se voit en « voyageur [...] vers un autre monde » (AC p. 153), mais ce voyage ne mène que vers le centre de lui-même. D'après Vachon, « le chemin qui mène de l'espace rural à l'espace urbain passe obligatoirement par l'espace intérieur; ou, si l'on veut : quand on vient de la campagne, il faut passer par le centre de soi-même pour « arriver en ville. » »⁹³ Le mouvement inverse est également possible. La quête de soi se traduit par des déplacements dans le temps et dans l'espace⁹⁴ et, à travers son personnage Christine, Gabrielle Roy nous rappelle : « Toujours nous sommes en migration. » (RdA p. 149) Alexandre n'appartient ni à son temps ni dans aucun lieu : « Que faisait-il en ce siècle? » (AC p. 15) L'évasion à la nature devient évasion *de* la nature. Alexandre « commença de s'ennuyer au lac Vert [...] Il se glissait vers l'indifférence, retenant tout juste assez de lucidité pour se croire plus estimable dans son état antérieur [...] Alexandre douta que ce fût de bonheur qu'il eût faim [...] Cet endroit était devenu pour lui un lieu d'évasion d'où il plongeait d'un cœur avide vers le passé. Alexandre, ce soir, y retrouva la ville. » (AC pp. 197-198)

L'image inversée de la première nuit d'Alexandre Chenevert au lac Vert se présente dans le personnage de Pierre Cadorai. Homme de la toundra et des grands espaces, à la dérive à Paris, il est bouleversé par le bruit, la lumière et le mouvement de la grande ville : il « faillit se faire écraser sous une voiture, se recula, fut ébloui par des phares, repartit comme un grand lièvre traqué » (MS p. 118). Sa conscience de non-appartenance l'opprime au point de l'étouffer : « Et alors une vague de dépaysement s'éleva, sur lui s'écrasa, une si monstrueuse vague qu'il en perdit le souffle, et se sentit anéanti jusqu'en ses souvenirs. » (MS p. 118) Tout comme les Yaramko qui, sans s'en rendre compte, ont recréé au Canada leur ferme ukrainienne, ce n'est qu'en reproduisant à Paris l'espace sécurisant de sa cabane d'autrefois que

⁹³ Vachon, « L'espace politique et social dans le roman québécois », p. 267.

⁹⁴ Hughes, *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*, p. 167.

Pierre peut retrouver quelque sens de lui-même et de son identité dans ce nouveau lieu. La vision de la salamandre dans la petite pièce à louer transporte Pierre aux jours du Haut-Mackenzie, et son compagnon Stanislas remarque que Pierre a le « visage apaisé, détendu, un air d'être enfin à l'abri. » (MS p. 151) Cependant, Pierre ne s'adapte jamais à l'environnement urbain. Sa quête aboutit dans sa mort, son chef-d'œuvre inachevé : « Ce qui meurt d'inexprimé, avec une vie, lui parut la seule mort regrettable. » (MS p. 171)

En raison de sa séparation de sa maison natale, l'existence urbaine de Rose-Anna Lacasse reflète le déracinement et la déception de tous les autres exilés qui peuplent l'œuvre royenne : « Elle, qui venait de la campagne, était [...] toute joyeuse à l'idée de voir pousser des légumes sous ses fenêtres. Mais c'était toujours des cheminées d'usines ou des mesures entassées qui s'élevaient devant ses fenêtres. » (BO p. 83) Comme les Yaramko et Elsa Kumachuk, elle est coincée entre deux mondes : il n'y a pas de possibilité de retour. Pour les membres de sa famille toujours à la campagne, elle est devenue une étrangère et les souvenirs qui ont soutenu la rêverie de Rose-Anna sont bientôt dispersés :

Qu'était-elle venue chercher exactement? Elle ne le savait plus; car, à mesure qu'elle causait à voix basse avec la vieille, elle oubliait l'image qu'elle s'en était faite à la longue et à distance. Elle la découvrait telle qu'elle était, telle qu'elle avait toujours été, et se demandait comment elle avait pu se leurrer. (BO p. 173)

La maison natale et l'image qu'on en retient dans la mémoire et dans l'imagination est, selon Bachelard, une maison « onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai. »⁹⁵ Rejetée par la campagne et profondément hors de place en ville, Rose-Anna doit se résigner à l'espoir du seul bonheur qui lui soit possible, le bonheur d'occasion.

⁹⁵ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 33.

Que ce soit dans l'immensité des plaines ou dans l'exiguïté de la ville, le personnage dépaysé éprouve l'implacable solitude de l'étranger dans un monde auquel il ne peut pas s'identifier. Il est naturellement emporté par le désir de s'en évader. Pour le personnage royen, ce désir d'évasion s'exprime dans sa passion du voyage et dans sa tendance à la rêverie, toujours à la recherche de l'espace idéal, qui est forcément un ailleurs.

Chapitre 3

L'évasion

L'évasion est le propre de la condition humaine. Les questions incontournables se posent éternellement : Qui suis-je? Où suis-je? Quand suis-je? Nous avons déjà vu le rapport essentiel dans l'œuvre royenne entre le personnage et son « décor », et Paula Gilbert Lewis a bien étudié l'influence des romanciers naturalistes comme Émile Zola et de la doctrine d'Hippolyte Taine : l'hérédité, le milieu physique et social et le moment au cours duquel l'œuvre est créée définissent les traits spécifiques et l'évolution des personnages.¹ Mais Lewis a observé aussi dans l'œuvre royenne une « variante québécoise » du naturalisme français, c'est-à-dire le déterminisme de destinée qui dérive des circonstances biologiques et sociétales créées par Roy pour ses personnages. La vision royenne de la nature cyclique et circulaire de la vie admet la possibilité de recommencement,² mais il faut admettre que la plupart des protagonistes royens partagent une « insatisfaction devant l'existence, une sorte de *mal de vivre* »³ qui les pousse à des tentatives d'évasion dans une quête de bonheur.

Si, en confrontant sa propre réalité, l'être humain est conscient d'un sentiment de déplacement spatial ou temporel, sa réponse spontanée peut être de s'enfuir. Quelle est cette réalité qu'on fuit? La réalité, dans la nature ou dans la société, est tout ce qui influe sur un individu ou un groupe. Dans ce sens, la réalité est difficile à régler et

¹ [http://fr.wikipedia.org/Naturalisme_\(litt%C3%A9rature\)](http://fr.wikipedia.org/Naturalisme_(litt%C3%A9rature))

² Gilbert Lewis, « Gabrielle Roy and Émile Zola : French naturalism in Quebec », p. 44.

³ Yannick Roy, « L'écriture d'*Alexandre Chenevert* : ironie et idylle », *Voix et Images*, 25, 2000, p. 357.

indifférente aux besoins et aux aspirations de l'individu ou du groupe.⁴ On doit souvent reconnaître son impuissance essentielle en face de la réalité. On ne peut faire que se créer des illusions et se réfugier dans l'imaginaire. Seul l'être humain se recule dans le temps et dans l'espace pour considérer sa situation et pour se perdre dans la rêverie.⁵ L'évasion lui permettant, selon Yi-Fu Tuan, de se déplacer temporairement d'un lieu dans un autre.⁶ Comme nous l'avons vu, le concept de l'*espace* s'oppose à celui du *lieu*. Ce dernier veut dire pause, sécurité, stabilité, identité et permanence. Par contre, l'espace fait penser au mouvement et à la liberté, liberté qui transcende la condition actuelle et se manifeste dans le pouvoir élémentaire du mouvement.⁷ Albert Le Grand voit dans l'œuvre de Gabrielle Roy, et en particulier dans *Bonheur d'occasion*, un équilibre entre le « double mouvement » de ses personnages. D'abord, comme c'est le cas pour Azarius, qui, en s'engageant dans l'armée, saisit l'occasion de s'évader de l'espace exigü de Saint-Henri en faveur de la guerre en Europe, il y a le mouvement *excentrique* qui « pousse la conscience à une dispersion horizontale toujours plus grande dans un espace toujours plus vaste ». Inversement, comme chez Pierre Cadorai traversant les espaces immenses du Grand Nord canadien à la poursuite du perfectionnement de son talent et, à la longue, pour trouver sa mort dans l'espace serré de son habitation parisienne, il y a le mouvement *concentrique* qui « resserre la conscience en un espace toujours plus étroit jusqu'à l'étouffer. »⁸

⁴ Tuan, *Escapism*, p. 6.

⁵ *Ibid.*, pp. xvi, 5.

⁶ Tuan, « In place, out of place », p. 5.

⁷ Tuan, *Space and place*, p. 52.

⁸ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 53.

La marche et le voyage

Le désir d'évasion chez l'être humain peut être satisfait par le déplacement géographique. Paula Gilbert Lewis rappelle l'image d'Elsa Kumachuk qui passait pour « une incorrigible nomade. Presque jamais on ne la trouvait chez elle. » (RSR p. 240) Pour Lewis, le personnage nomade désire ardemment la sécurité du lieu intime, son chez soi, mais en même temps, il rêve de l'évasion et, avec cet objectif en vue, se met perpétuellement en route.⁹ Selon Albert Le Grand, « la marche et le voyage, plus que toute autre forme de mouvement, traduisent chez Gabrielle Roy l'exaltation de l'âme qu'ils alimentent également. »¹⁰ Marc Gagné souligne le rapport entre le voyage et l'identité : « La route conduit vers la découverte de soi, de son identité propre. » « La route est un instrument d'espoir, même si cet espoir pousse le personnage à se retourner sur son passé. » Selon Gagné, le « déplacement spatial » de Pierre Cadorai « figure la recherche passionnée de soi. »¹¹ Tuan constate, cependant, que le mouvement géographique est loin d'être la seule route d'évasion disponible. Certes, on peut choisir de s'établir dans un autre lieu, mais si cela est peu réaliste, on peut tenter une transformation de son lieu originel. Les deux réponses révèlent un mécontentement à l'égard du *statu quo* et un désir d'évasion. Les circonstances qu'on veut changer, dont on veut s'évader, peuvent être sociales, politiques ou économiques. Quand son foyer, son chez soi, commence à se détériorer, quand l'être n'y est plus à sa place, il désire être ailleurs. La mélancolie profonde d'Elizabeth Beaulieu dans *La rivière sans repos* souligne le rapport entre lieu et identité. Elle n'appartient pas à ce lieu et son aliénation culturelle se traduit en un sentiment d'isolement et de

⁹ Paula Gilbert Lewis, « The incessant call of the open road : Gabrielle Roy's incorrigible nomads », *The French Review*, 53, 1980, p. 818.

¹⁰ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 54.

¹¹ Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy : l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, pp. 100-102.

dépaysement : « Elle semblait être entrée par mégarde en d'étranges corridors compliqués dont elle n'arrivait pas à trouver la sortie et où personne ne pouvait la rejoindre. Elle était là, toute proche en apparence, cependant isolée de tous. » (RSR p. 146) Le souvenir de la vie d'en ville, ses « rues animées », ses « magasins grouillants » et son « va-et-vient rassurant » (RSR p. 147), pousse Elizabeth à désirer l'évasion. Rentrée temporairement à sa ville natale dans le Sud, elle reprend la vitalité d'autrefois, mais son retour subséquent à Fort-Chimo renforce l'échec : « À peine de retour, cependant, et voilà que sa mélancolie la reprenait. Ce devait être le pays lui-même qui lui était meurtrier avec sa dureté, sa nudité... » (RSR p. 176) Son retour permanent au Sud est inévitable.

Par contre, la migration sur de grandes distances est généralement un choix irrévocable. Dès que la possibilité d'évasion se présente à l'esprit, l'individu doit y céder. La narratrice du conte « Un jardin au bout du monde » contemple le caractère presque héroïque du voyage des immigrants qui, comme Martha et Stépan Yaramko, se sont engagés à quitter leur Volhynie natale :

C'était le premier voyage de leur vie, et ils avaient traversé un continent, puis l'océan, puis presque tout un autre continent [...] pour atteindre enfin [...] cette longue plaine herbeuse qui s'ouvrait devant leurs yeux pareille à quelque rêverie sans fin sur les hommes et leur destinée. (JBM p. 118)

Paula Gilbert Lewis remarque que les immigrants d'*Un jardin au bout du monde*, Sam Lee Wong, les Doukhobors et les Yaramko, en décidant tous de quitter leur pays natal, ont choisi la route de l'aventure et de la liberté, mais que, souvent, cette même route ne mène qu'à la mort.¹² Il est clair que les voyages de Pierre Cadorai dans *La montagne secrète* et de l'Italien Giuseppe Sariano dans *Rue Deschambault* prennent la même orientation. On observe cependant, que la plupart des personnages royens, en

¹² Gilbert Lewis, « The incessant call of the open road », p. 819.

se déplaçant, suivent un chemin beaucoup plus court que celui des immigrés, et que ces voyages ont presque inévitablement une forme circulaire. Le voyage peut être une tentative d'évasion, fréquemment vouée à l'échec ou, avec le passage du temps, un mouvement qui n'est rien qu'habitude, le voyageur étant piégé dans le parcours circulaire de son milieu.¹³ Une fois par an, par exemple, les habitants de Saint-Henri s'engagent dans un mouvement collectif à la recherche d'un nouveau logis. Leur « désir d'évasion » ne peut être soulagé que par « l'abandon contagieux » du déménagement : « Deux maisons sur cinq montraient alors leurs écriteaux salis : « A louer, A louer, A louer »! » (BO p. 85) Dans « Le déménagement », la narratrice observe le sort inévitable des gens qui sont pris au piège du cercle vicieux de la pauvreté : « Je découvrais là des gens voués à une existence dont je ne connaissais rien, effroyablement grise, et qui me paraissait pour ainsi dire sans issue. » (RdA p. 106) Son propre désir d'évasion s'accroît : « Tout ce côté usé, terne et impitoyable de la vie que m'avait aujourd'hui révélé le déménagement, plus que jamais allait gonfler ma frénésie d'évasion. » (RdA p. 112) Le Grand fait remarquer que, chez les personnages royens, la marche et le voyage, les « voies de transition », permettent « une circulation où s'affirment tantôt le pas de la liberté et tantôt la contrainte d'une servitude humaine ou métaphysique. »¹⁴ Il est vrai que tous les voyages royens ne sont pas nécessairement motivés par le désir d'évasion. La curiosité et un sens de l'aventure et du devoir inspirent, par exemple, les voyages de Monsieur Saint-Hilaire et Christine au Lac Winnipeg dans « Le vieillard et l'enfant » et d'Éveline aux obsèques de son frère Majorique en Californie dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* aussi bien que les pérégrinations du père Joseph-Marie, le capucin de Toutes-Aides.

¹³ Tuan, *Escapism*, p. 9.

¹⁴ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », pp. 53, 61.

Mais, dans l'œuvre royenne, les voyages motivés par le désir d'évasion sont nombreux.

Traverser l'eau

De tous les habitants de la Petite Poule d'eau, c'est la mère Luzina Tousignant « qui voyageait le plus. » (PPE p. 14) La raison de son voyage habituel, la naissance d'un enfant, est révélée à la fin du conte et c'est assurément une raison joyeuse. Mais si on considère le caractère de l'île qu'habite la famille Tousignant, située dans un « désert d'herbe et de vent » (PPE p. 11), loin même du village de Portage-des-Prés, ressemblant lui-même « au fin fond du bout du monde » (PPE p. 12), le « congé » de Luzina suggère plutôt une évasion de la prison de l'isolement et l'ennui de la vie quotidienne : « dans cette existence toujours uniforme, c'était la grande, l'unique aventure. » (PPE p. 14) Madeleine Ducrocq-Poirier souligne l'immobilité qui caractérise l'existence de cette famille : « des êtres prisonniers d'un pays désertique. »¹⁵ Son voyage permet à Luzina de « parler avec d'autres personnes qu'avec son mari, ses enfants qui, au moment où elle ouvrait la bouche, savaient déjà ce qu'elle allait dire. » (PPE p. 16) Pour pouvoir quitter « l'horizon désert de la Petite Poule d'Eau » (PPE p. 16), Luzina doit traverser l'eau qui entoure l'île comme des douves. Annette Saint-Pierre nous rappelle que l'eau est un symbole de la renaissance à une vie nouvelle,¹⁶ faisant penser à l'influence de ce même symbole dans les événements significatifs de la vie de tant de personnages royens. D'après Cynthia Hahn, l'image de l'eau souligne le rapport entre le passé, le présent et le futur, entre la

¹⁵ Madeleine Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris, A.G. Nizet, 1978, p. 537.

¹⁶ Annette Saint-Pierre, *Gabrielle Roy sous le signe du rêve*, Saint-Boniface, Manitoba, Éditions du Blé, 1975, p. 55.

vie et la mort et entre la jeunesse et la vieillesse.¹⁷ La traversée de la Grande Poule d'eau ramène à la famille Tousignant Luzina et son nouveau-né, et c'est par la rivière que, plus tard, va partir le premier de ses enfants, suivi bientôt par d'autres, pour commencer une nouvelle vie en ville. Le premier départ « invite tous les autres à venir inéluctablement. L'éclatement du cercle familial est consommé. »¹⁸ Pierre Cadorai, lui aussi, doit traverser l'eau pour trouver sa nouvelle vie d'artiste à Paris et ce sont les eaux de la Seine qui guident vers lui son nouvel ami Stanislas Lanski, l'homme qui le présentera au maître Meyrand. La vieille cousine Martine dans « Le jour où Martine descendit au fleuve » revient « après cinquante années d'exil dans un logement sans air ni horizon pour revoir, avant de mourir, la mer. » (CEC p. 118) La vue de Martine qui barbote dans l'eau de la rivière, fait penser à « ces pèlerins du Gange, à Bénarès, que l'on voit, le pagne retroussé, maigres à faire peur, mais le visage illuminé de ferveur. » (CEC p. 127) L'eau symbolise la transition; selon Marc Gagné, l'eau et la rivière sont des images de vie, de disparition et de régénération.¹⁹ De retour chez elle, Martine meurt : « Elle s'en alla vers les espaces ouverts que toute sa vie elle avait désirés. » (CEC p. 127) Désireux de tout son cœur d'oublier « la triste réalité et se créer un monde à lui »,²⁰ Alexandre Chenevert trouve auprès de l'eau et du lac Vert le silence et la paix dont il a rêvé : « L'ivresse de descendre entre des rives secrètes, d'un vert plus dense que la nuit! [...] La qualité du silence en ce pays éteint! L'ineffable absence de toute vie, hors ce murmure égal et continu de l'eau. » (AC p. 162) Ayant trouvé la barque de Le Gardeur attachée à un arbre, Alexandre se met à traverser le lac à la rame. Il éprouve une sensation de renouvellement : « Alors,

¹⁷ Cynthia T. Hahn, « In search of a « common shore » : deciphering water imagery in the works of Gabrielle Roy », *La revue francophone de Louisiane*, 2, 1987, p. 27.

¹⁸ Jacques Allard, « Le chemin qui mène à la La Petite Poule d'eau », *Cahiers de Sainte-Marie*, 1, 1966, p. 64.

¹⁹ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 386.

²⁰ Saint-Pierre, *Gabrielle Roy sous le signe du rêve*, p. 57.

Alexandre découvre ce qu'est le matin : une heure de décision, d'élan, d'enthousiasme, une heure qui rend à l'homme la fraîcheur de sa volonté; un départ; un début de voyage! » (AC p. 167) Le contact avec l'eau est comme un baptême, une renaissance : « Alexandre atteignit une joie incroyable [...] il se sentit jeune [...] Alexandre eut ce bonheur d'avoir perdu quelques années de son existence. Elles ne lui pesaient plus. » (AC p. 167)

La fuite et le retour

La notion de fuir sa vie à Fort-Chimo vient à Elsa Kumachuk « à son insu et un beau jour lui apparut déjà toute ferme. » (RSR p. 140) D'ailleurs, partir n'a pour elle qu'un sens – le retour au vieux Fort-Chimo : « Il n'était pas loin, du moins dans la distance, tout juste en face, sur la rive opposée de la Koksoak [...] Cette eau traversée, on était dans un autre monde déjà. » (RSR p. 141) Voici un monde idéalisé par Elsa, qui aurait préservé les valeurs « du vieux temps » (RSR p. 144). C'est un lieu que la culture des Blancs n'a pas encore contaminé. En dépit des railleries de Winnie - « Parlons-en, grogna-t-elle, de votre belle vie du vieux temps. Vous me faites rire! » (RSR p. 144) - Elsa et Jimmy traversent la rivière. L'échec de cette entreprise entraîne leur retour à Fort-Chimo et par la suite, leur acceptation enthousiaste de la culture des Blancs, auparavant tellement à redouter, puis la détérioration graduelle d'Elsa et, à la longue, le départ de Jimmy. L'échec est double : Elsa a échoué dans sa tentative d'échapper à la vue bienveillante mais trop intense de son rôle de mère à Fort-Chimo et en même temps, elle n'a pas réussi à s'intégrer dans le mode de vie mythique, même utopique, des Inuits d'autrefois qu'elle a idéalisé. D'une certaine manière, l'image des voyageuses Luzina Tousignant et Elsa Kumachuk est reflétée dans l'histoire d'Éveline et Christine dans « Les Déserteuses ». Éveline est une femme

enlisée dans le train-train quotidien de sa vie de femme au foyer, mais qui rêve constamment d'être libre comme les oiseaux qu'elle regarde du pont Provencher : « Et, tout à coup, sur le pont maman me dit qu'elle aimerait pouvoir aller où elle voudrait. Maman me dit qu'elle avait encore envie d'être libre. » (RD p. 89) Le voyage d'Éveline aux lieux idéalisés par la mémoire répond à ses espoirs, mais, comme l'observe Christine, « la liberté [...] ne laisse pas beaucoup de repos au cœur humain. » (RD p. 97) Vers la fin du voyage de retour chez elle, l'inquiétude qu'éprouve Éveline au sujet de sa famille pousse Christine à douter de la valeur de leur aventure : « Ce n'était pas la peine de voyager, ai-je pensé, s'il fallait, en route, être suivi de tant de tracas. » (RD p. 117) Éveline semble avoir vieilli, alors qu'au début du voyage, Christine avait remarqué la vivacité retrouvée de sa mère : « C'est vraiment joli de voir une vieille femme reprendre un air de jeune fille. » (RD p. 101) Le paysage qui, au départ, les rendait fières de faire partie du Canada, n'est, au retour, que « des bois brûlés, des abattis. – Ce Nord de l'Ontario, c'est bien ce qu'il doit y avoir de plus désertique au monde, se plaignait maman. » (RD p. 117) Retournée chez elle, cependant, en racontant leur aventure dans « ce vieux pays du Québec » (RD p. 120), Éveline retrouve encore sa vivacité d'avant : « Ses yeux brillaient de sincérité, et était-ce Dieu possible! Elle avait encore rajeuni. » (RD p. 120) La narratrice indique qu'en effet, le voyage en valait la peine. Sur le visage d'Éveline, « les souvenirs étaient comme des oiseaux en plein vol. » (RD p. 120)

Il arrive donc souvent que l'évasion suppose la possibilité de mouvement, qu'on est libre de s'échapper d'un lieu où l'on se sent mal à l'aise, déplacé ou dépaycé. Gaston Bachelard, citant Ramon Gomez de la Serna, observe que chez l'homme, « tout est chemin. » Bachelard ajoute : « Tout chemin conseille une ascension [...] qui ne monte pas tombe. L'homme en tant qu'homme ne peut vivre

horizontalement. »²¹ Au contraire de tant d'autres personnages royens, coincés dans un monde où tout mouvement est circulaire, dont le sort est « *d'exister* ici et de ne pouvoir aller *vivre* ailleurs »,²² Jean Lévesque, dans la mesure où il est maître de sa propre situation et de sa propre réalité, possède la mobilité et la verticalité de l'oiseau si enviées par Éveline sur le Pont Provencher. Bachelard note que « pour celui qui s'élève, l'horizon s'élargit et s'éclaire. »²³ « L'imagination ascensionnelle »²⁴ de Jean lui permet de saisir toutes les possibilités de son avenir :

Il voyait déjà ce que les êtres ambitieux d'une grande ville [...] aperçoivent tout d'abord dans la fuite : un terrain neuf à exploiter [...] il fut ébloui de se sentir emporté vers l'inconnu et avec une telle confiance, une telle légèreté, comme s'il eût à ce moment jeté du lest. (BO p. 191)

Cette liberté absolue de mouvement n'est réalisable que pour quelques-uns des personnages masculins et pour très peu des personnages féminins dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Paula Gilbert Lewis fait remarquer que les personnages masculins sont des vagabonds constants précisément parce qu'ils possèdent la liberté si essentielle au vagabondage. Les personnages féminins font des voyages individuels, certes, mais en principe, elles restent à la maison, destinées à être frustrées perpétuellement dans leur désir du voyage libre. Dans « Les Déserteuses », Éveline avoue qu'elle « avait encore envie d'être libre [...] que ce qui mourait en dernier lieu dans le cœur humain ce devait être le goût de la liberté; que même la peine et les malheurs n'usaient pas en elle cette disposition pour la liberté. » (RD p. 89) Pour tous, néanmoins, il est possible de *transformer* une situation pour se sentir plus à l'aise.

²¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 19.

²² Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 49. C'est Le Grand qui met en italique.

²³ Bachelard, *L'air et les songes*, p. 68.

²⁴ *Ibid.* p. 18.

Se transformer : le maquillage

La perception d'une situation peut être physique, c'est-à-dire la réaction des sens à un stimulus externe ou psychique, la représentation qu'on s'en fait à l'esprit. Si la réalité ne satisfait pas les besoins ou les désirs de l'individu ou du groupe, il est possible de modifier cette réalité et, d'une certaine manière, de tromper l'œil et l'esprit. L'emploi de maquillage et de parfum en est un exemple. Comme le maquillage couvre le visage naturel d'une femme, créant une image artificielle de la beauté, le parfum sert à masquer les odeurs désagréables. Lee Brotherson attire notre attention sur les tentatives de Florentine Lacasse de dissimuler la triste réalité de sa situation. En se maquillant et se parfumant si gauchement, elle espère se déguiser en présentant une image idéalisée de la femme qu'elle voudrait être. Dans sa propre imagination, déguisée par les couches de maquillage et de parfum, sa pauvreté a été transformée en élégance.²⁵ Florentine utilise le maquillage et le parfum d'une manière quasi-théâtrale. Elle joue un rôle. Elle est intensément consciente d'elle-même et de l'image qu'elle projette.²⁶ Le maquillage sert de masque, permettant à Florentine de réaliser son personnage imaginé et de cacher son vrai moi. Les allusions fréquentes à la présence des miroirs dans *Bonheur d'occasion* soulignent le besoin constant de Florentine de s'assurer de cette identité fabriquée, inévitablement une identité d'occasion.²⁷ Le jour de son mariage avec Emmanuel, Florentine fait sa toilette « comme pour se créer un être nouveau [...] qui arriverait peut-être à oublier ce qu'elle avait été autrefois. » (BO. 308) L'image que Florentine a inventée n'est guère reconnaissable à sa mère. Dans la glace posée au mur, Rose-Anna examine avec

²⁵ Lee Brotherson, « Odours as metaphor in *Bonheur d'occasion* », *Australian Journal of French Studies*, 38, 2001, p. 283.

²⁶ Faivre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente arpents* et *Bonheur d'occasion* », p. 83.

²⁷ Dennis Drummond, « The « I am » experience in *Bonheur d'occasion* », *Literatures in Canada/Littératures au Canada*, 10, 1988, p. 2.

stupeur « cette Florentine, au masque raidi, aux sourcils froncés, [qui] lui était une inconnue. Elle n'arrivait plus à retrouver en elle la Florentine de jadis. » (BO p. 308)

L'alcool et les cigarettes

En modifiant la perception de la réalité, l'alcool et la nicotine servent aussi à atténuer l'effet sur l'esprit d'une situation aliénante et sont plus efficaces que ce qui n'agit que sur les sens physiques. Saisi par « une sorte de rage de jalousie et de fureur » face à la présence placide de sa femme Martha qui avait toujours été « son ennemie » (JBM p. 145), Stépan Yaramko se rend à la taverne de Codessa pour y chercher « secours et bienfait » (JBM p. 145), ce que Nicole Bourbonnais appelle « l'ivresse libératrice ». ²⁸ En observant le départ tumultueux de Stépan, Martha sait bien que l'alcool, ce « démon », ne fera que « brûler davantage la pauvre âme presque détruite » (JBM p. 145) de son mari. Mais à Codessa, Stépan, si longtemps voué au silence chez lui, retrouve sa langue : « Sous le coup de l'ébriété, les paroles lui venaient. » (JBM p. 151) De la même manière, Azarius Lacasse, hors de la maison familiale, recouvre sa voix aux Deux-Records. Selon Marc Gagné, « La maison est féminine. Azarius peut palabrer aux Deux-Records, chez lui il se tait. » ²⁹ Sans vraiment le vouloir, Stépan doit enfin admettre pour vrai la maladie incurable de Martha : « Tant que les choses n'étaient pas dites, on pouvait faire semblant de ne pas les connaître; on pouvait faire comme si elles n'étaient pas [...] – Peut-être bien, dit-il, que Martha va mourir. » (JBM p. 151) Dans le conte « Les Satellites », l'Inuit Deborah, transportée à l'hôpital par un gouvernement bienveillant, s'enlisant dans l'exiguïté de sa chambre et de sa situation et désirant ardemment retourner à sa

²⁸ Nicole Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 7, 1982, p. 373.

²⁹ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 106.

famille dans le Grand Nord, retrouve dans la fumée de ses cigarettes le souvenir de « presque tout ce qu'elle avait jamais possédé. » (RSR p. 32) « C'était comme si toute cette fumée parvenait à voiler quelque peu une dure vérité qui tentait d'assaillir sans cesse l'esprit de Deborah. » (RSR p. 31) La fumée des cigarettes est devenue pour elle une sorte de refuge, abritant « des petits bouts de rêve, des images qu'on pensait perdues », « un rempart précaire autour de sa modeste et minuscule place dans le monde. » (RSR pp. 32-33) De même, Elsa Kumachuk trouve que « des dons de la civilisation, aucun ne lui paraissait alors égaler les bienfaits de ceux qui procurent l'oubli, c'est-à-dire la bière, « le bon poison qui entretenait leur vie » (RSR p. 229), et les cigarettes, qui lui permettent de s'éloigner un peu de la réalité de sa triste situation : « Lorsque, ayant bu deux ou trois canettes de bière, fumé tout un paquet de cigarettes, elle passait sur la grève, l'air hagard, les yeux ternes, elle se sentait pourtant délivrée et d'une certaine manière heureuse. » (RSR p. 229)

Le sommeil

Pendant ses moments de solitude à côté de la Koksoak, Elsa retrouve les joies de repos et d'évasion accordées par le sommeil : « Même le chagrin ou l'inquiétude n'eussent pu la retenir, aux petits moments de trêve, de dormir un peu. Voilà donc que, miséricordieusement, elle s'assoupit dans un instant d'oubli. » (RSR p. 214) Shakespeare résume ainsi les bénéfices du sommeil : « And by a sleep we say to end the heartache, and the thousand naturel shocks that flesh is heir to, 'tis a consummation devoutly to be wished. To die, to sleep; to sleep! Perchance to dream. »³⁰ Souhaiter l'évasion accordée par le sommeil est connu d'Alexandre Chenevert : « Depuis des années, il dormait mal et de moins en moins ». (AC p. 22)

³⁰ William Shakespeare, *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936, acte III, scène 1.

Cependant, Alexandre résiste à la tentation des somnifères qui lui offriraient « la plus réconfortante des certitudes : cette fois, je vais dormir; la savourer quelques minutes; puis, tout de suite après, être emporté sans souvenir. » (AC p. 22) Chaque nuit, Alexandre entre en guerre contre le sommeil qu'il semble avoir personnifié : « Peut-être devrait-il avant tout éviter de montrer au sommeil qu'il se souciait de l'obtenir [...] Ils joueraient au plus fin, l'un et l'autre, et on verrait bien qui l'emporterait. » (AC pp. 24-25) Mais prendre des somnifères serait admettre son impuissance en face de son insomnie cruelle et « il avait lu que rien n'affaiblit la volonté et les facultés comme l'usage des soporifiques. » (AC p. 22) Ayant réussi enfin à saisir quelques moments de sommeil, il en est tiré trop brusquement par le son du réveil et les cris de sa femme. Au bout de ses forces, il ne saisit que des bribes de ce qu'Eugénie lui lance. À demi éveillé, il confond les paroles de sa femme qu'il remanie de façon significative : « Il va fuir, il va nous échapper, il va dormir. » (AC p. 28)

Le havre de paix que connaît Alexandre au lac Vert est réalisé sans recours aux somnifères : « Alexandre dort comme il convient de dormir. » (AC p. 160) La narratrice observe que le sommeil « dit la vérité sur nous. L'être humain y est enfin rendu à lui-même, ayant pris congé de tout le reste. Pieds et poings liés, ligoté par la fatigue, il coule enfin vers les cavernes de l'inconnu. » (AC p. 162) L'image de l'eau, symbole, nous l'avons déjà vu, de renaissance à une vie nouvelle, est évoquée ici. L'être humain, emporté par la rivière de la vie, comme Alicia dans *Rue Deschambault*, « coule » vers l'inconnu qui est la mort : « Puis le désespoir a emporté Alicia. Elle a commencé de s'éloigner; et, tout à coup, une sombre rivière invisible s'est creusée entre nous. Alicia, sur l'autre rive, prenait de la distance...mystérieusement...elle se retirait. [...] Elle est morte quelques mois plus tard. » (RD pp. 156-157) Le sommeil est perçu comme une séparation de la réalité

ambiante, au moment où, impuissant devant le désir irrésistible de dormir, on arrive néanmoins à une perception de soi-même irréalisable jusque là.

L'image du sommeil réapparaît à des points centraux dans la vie de plusieurs personnages royens et en particulier à l'approche de la mort. Dans « Le jour où Martine descendit au fleuve », au moment de son retour triomphant à la rivière, Martine pose les grandes questions éternelles : « 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? Qui est-ce qui est au bout? [...] Et elle était contente enfin d'avoir vécu. » (CEC p. 127) Presque aussitôt, elle succombe à un désir irrésistible de dormir : « Elle croula de fatigue, d'émotion et d'avoir touché au but mystérieux. » (CEC p. 127) De la même manière, pendant leur voyage sur la route d'Altamont, Christine observe sa mère Éveline sombrer dans « une lassitude du corps si envahissante que bientôt peut-être ni l'ardeur de maman ni sa joie de vivre n'en pourraient plus avoir raison. » (RdA p. 123) Arrivée à la montagne Pimbina, cependant, Éveline s'éveille brusquement. Christine est frappée par la joie qu'éprouve Éveline de retourner au « paysage de son enfance », de revenir « à son point de départ. » (RdA p. 126) La signification de cet événement n'échappe pas à Christine : « Et si c'est cela la vie : retrouver son enfance, alors, à ce moment-là, lorsque la vieillesse l'a rejointe un beau jour, la petite ronde doit être presque finie, la fête terminée. J'eus terriblement hâte tout à coup de voir maman revenir près de moi. » (RdA p. 127) Le sentiment d'appréhension provoquée par le rapport entre le sommeil et la mort apparaît plusieurs fois dans l'œuvre royenne. Vers la fin du voyage de retour des « Déserteuses », voyant sa mère s'endormir, Christine raconte : « J'ai vu que maman était vieille. J'ai eu peur. Je l'ai réveillée. Je l'ai appelée : Maman!

Maman! Comme si elle était loin, très loin. » (RD p. 118) Au lac Winnipeg, Christine réagit de la même manière quand elle voit le vieillard s'endormir après le déjeuner :

Tout à coup, il m'apparut infiniment plus vieux que je m'en étais jusqu'alors aperçue [...] Je n'arrivais plus à le reconnaître [...] J'eus peur [...] Qu'est-ce qui s'empara de moi? L'idée que jamais plus le vieillard ne s'éveillerait si je ne me dépêchais de le ramener de ce côté? Qui sait quelles pensées traversèrent mon esprit. Je me mis à crier son nom : - Monsieur Saint-Hilaire! Monsieur Saint-Hilaire! (RdA p. 78)

On a constaté que le sommeil offre une douce évasion de la réalité aux moments qui marquent un tournant dans la vie. Georges Poulet voit dans le sommeil « une pause dans la continuité de la vie. »³¹ Au moment où elle découvre que Florentine, elle aussi, est enceinte, Rose-Anna succombe à la lassitude du désespoir : « Elle semblait être devenue une chose inerte, indifférente, à demi enfoncée dans le sommeil. » (BO p. 232) Dans le conte « Le jour et la nuit », Christine raconte la mort de son père, cet homme qui aime la nuit. Sa femme veille à son chevet, mais elle est tellement « le contraire de la nuit que, malgré son inquiétude, malgré sa détresse auprès de mon père inerte, elle penchait un peu la tête et, comme un enfant, elle glissait un petit moment dans le havre de sommeil. » (RD p. 244) S'étant établi dans son abri au lac Vert, Alexandre Chenevert, lui aussi, se laisse descendre le « long fleuve d'oubli » du sommeil : « Il n'avait plus souvenir d'aucune tâche exigée ou interrompue. Il fut délivré de Dieu et des hommes. » (AC p. 161)

³¹ Poulet, *La conscience critique*, p. 203.

Le jardin

Jusqu'ici, nous n'avons considéré que les personnages royens capables de mouvement physique. Il reste, bien entendu, ceux qui, condamnés à rester en place pour une raison ou pour une autre, inventent des moyens d'améliorer leur situation et de la rendre moins limitée. Yi-Fu Tuan a observé qu'on peut modifier son milieu en créant ce qu'il appelle *middle landscapes*. Ces paysages, situés entre les extrêmes de l'espace urbain et la nature sauvage, revêtent une réalité relative.³² Le jardin de Martha Yaramko en est un exemple : il découpe l'espace immense de la plaine et crée un point de civilisation au milieu de « la déconcertante ampleur de ciel et de terre. » (JBM p. 121) Nicole Bourbonnais parle du jardin comme « espace sacré [...] minuscule point d'ancrage dans l'infini. »³³ Regardant ses fleurs hocher la tête dans le vent, Martha croit qu'elles seules appartiennent au réel dans cet environnement sauvage : « Elles semblaient soutenir qu'elles étaient le vrai de cette vie, sa douceur, sa beauté, sa tendresse. Oh, les petites folles! Elles avaient l'air de prétendre être seules dans le vrai. » (JBM p. 130) Pour Tuan, cependant, les paysages tels que le jardin restent effectivement instables. Le jardin, par exemple, retourne à la nature.³⁴ Momentanément lasse d'avoir à soigner ses fleurs, Martha éprouve de l'amertume envers elles : « De toute façon n'allaient-elles pas mourir avant longtemps, au premier gel de l'automne? En quoi était-il important de leur préserver la vie un jour encore? » (JBM p. 144) C'est dans le jardin, néanmoins, que Martha se réfugie contre le silence et l'ennui de la constante répétition qui caractérise sa vie : « Elle n'était plus de force pour les abrutissantes besognes. Elle ne se donnait plus qu'à son petit jardin et, ce faisant, tout comme des plantes que l'on entretient, ses pensées aussi se dégageaient

³² Tuan, *Escapism*, p. 15.

³³ Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », p. 377.

³⁴ Tuan, *Escapism*, p. 15.

du silence et de l'habitude. Et elles devenaient pour Martha une compagnie. » (JBM p. 122)

Ses fleurs permettent à Martha de se distancier de l'immense silence des alentours, aussi bien que de la force opprimante de sa routine quotidienne. L'aspect toujours renouvelé du jardin est un antidote à l'influence débiliteuse de l'habitude. Selon Gaston Bachelard, cette routine de l'existence est « l'exacte antithèse de l'imagination créatrice. »³⁵ Pour les personnages qui, en raison de leurs circonstances, se trouvent plus ou moins immobilisés dans un espace sans issue, l'imagination leur reste un des seuls moyens d'évasion disponibles. Bachelard a constaté que l'imagination est « essentiellement *ouverte, évasive.* »³⁶ Selon lui, c'est par l'imagination que nous « abandonnons le cours ordinaire des choses [...] Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle. »³⁷ Pour Martha Yaramko, son jardin est la porte d'entrée dans le monde de l'imagination : « Martha se perdait dans le dénombrement à l'infini de la descendance d'une seule fleur. Elle entrait dans la contemplation de pareille munificence comme dans un beau rêve absurde. » (JBM p. 144) L'imagination permet d'accéder à un autre temps, tout ce qui aurait pu être et qui pourrait être, et à l'espace idéal, qui est un *ailleurs*. Selon Marc Gagné, pour ceux qui trouvent la vie difficile, l'imagination est une « voie de libération » par laquelle on « s'évade dans une autre existence librement choisie » et c'est donc par la rêverie qu'on atteint la mobilité temporelle.³⁸ Nicole Bourbonnais soutient que chez Stépan Yaramko, l'imagination est « toute empreinte de négativisme. Enfoncé dans le passé stérile, il se complaît dans la stagnation et l'immobilisme qui sont reflétés dans son

³⁵ Bachelard, *L'air et les songes*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 7. C'est Bachelard qui met en italique.

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, pp. 135, 136.

comportement. »³⁹ Notre romancière résume ainsi l'état figé de Stépan : « Il pouvait alors rester des heures à peine conscient des gestes auxquels il se livrait, de ses paroles et même de ses pensées qu'il suivait de loin, sans intérêt, comme si elles ne lui appartenaient plus. » (JBM p. 147)

L'imagination

Privé de la possibilité de se déplacer à son gré, l'être humain doit concentrer toute la force de son esprit sur la possibilité d'évasion par la seule route disponible, celle de l'imagination. D'après Bachelard, « les songes, les pensées, les souvenirs ne forment qu'un seul tissu. L'âme rêve et pense, et puis elle imagine. »⁴⁰ Pour lui, l'immobilité et la solitude sont essentielles à la rêverie, activité naturelle de notre être *immensifiant* :

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.⁴¹

Christine, narratrice de « La route d'Altamont », entrevoit que « peut-être faut-il être bien seul parfois, pour se retrouver soi-même. » (RdA p. 127) C'est dans la solitude et à côté de la Koksoak qu'Elsa Kumachuk, immobile, atteint la consolation de ce que la narratrice appelle « sa paresseuse rêverie fluide » (RSR p. 225) : « Elle ne tenait plus qu'à acheter, au prix de son travail, le droit de rester ensuite à ne rien faire auprès de la rivière, pour se sentir, comme elle, emportée, délivrée... » (RSR p. 225) Toute seule, Florentine Lacasse s'abandonne à la contemplation de la soirée donnée chez les

³⁹ Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », p. 372.

⁴⁰ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 162.

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

Létourneau : « Déjà elle imaginait son attitude, sa conversation, elle entrait dans le rôle qu'elle jouerait. » (BO p. 102) Roy ajoute : « Comme elle aimait ces rêveries paresseuses! » (BO p. 102) Comme nous l'avons vu, la rêverie dégage l'esprit de l'espace exigü pour qu'il puisse s'échapper dans l'immensité du monde imaginé. La mère de Christine, s'étant fracturé une hanche et immobilisée depuis trois mois dans un corset de plâtre, semble avoir perdu son enthousiasme pour la vie. Christine l'observe « dans son fauteuil près de la fenêtre, à regarder le dehors avec une expression de déchirant regret. » (CEV p. 43) Le chant de « l'Alouette » Nil est une source de libération pour la vieille : « Nil chanta une autre chanson, et, cette fois, maman redressa la tête, elle regarda l'enfant souriant et, avec son aide, partit elle aussi, prit son envol, survola la vie par le rêve. » (CEV p. 44) Selon Bachelard, « En écoutant l'alouette l'imagination se dynamise de part en part, aucune *langueur* ne peut subsister, aucune ombre d'ennui. » L'alouette est, poursuit Bachelard, le symbole de la flèche qui monte de la plaine vers l'immensité du ciel : « Elle n'exprime pas la joie de l'univers, elle l'actualise, elle la *projette*. »⁴² L'horizontalité répressive de la plaine est remplacée par la verticalité du vol. C'est ainsi qu'Éveline reprend contrôle de sa vie et retrouve sa mobilité. Vécue jusqu'à maintenant sur le plan horizontal, sa vie s'oriente de nouveau vers la verticale.

« L'Alouette » trouve son écho dans « Les Déserteuses » et l'image des mouettes virevoltantes autour du pont Provencher. D'après Bachelard, l'oiseau « fait oublier le temps »; il « nous arrache aux voyages linéaires de la terre pour nous entraîner [...] dans un *voyage immobile* où les heures ne sonnent plus, où *l'âge ne pèse plus*. »⁴³ Éveline souhaite regagner la liberté à laquelle elle avait renoncé en choisissant son rôle de mère : « Et, tout à coup, sur le pont maman me dit qu'elle

⁴² Bachelard, *L'air et les songes*, p. 103. C'est Bachelard qui met en italique.

⁴³ *Ibid.*, p. 84. C'est Bachelard qui met en italique.

aimerait pouvoir aller où elle voudrait, quand elle voudrait. Maman me dit qu'elle avait encore envie d'être libre. » (RD p. 89) Son imagination, comme les oiseaux, prend son vol : « Elle se mit à sourire en regardant les mouettes. Et elle me dit : - On ne sait jamais! Tant de choses arrivent!...Avant d'être tout à fait vieille, peut-être que je voyagerai, que je vivrai quelque aventure... » (RD p. 89)

Le rêve nocturne

Pour examiner les différentes formes d'évasion par l'imagination chez les personnages royens, il faut différencier entre le rêve nocturne et la rêverie. Bien qu'ils soient tous les deux des « voyages au pays de l'imaginaire »,⁴⁴ Bachelard note que le rêveur de la nuit « ne peut énoncer un *cogito* », que « le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur »,⁴⁵ pendant que le rêveur de la rêverie est présent à sa rêverie : « Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente – lui, en chair et en os, qui devient un « esprit », un fantôme, du passé ou du voyage. »⁴⁶

Selon Gilles Marcotte, « L'âme est un oiseau, il lui faut de l'espace. »⁴⁷

L'espace du rêve est l'infini, où l'imagination, libérée des entraves du quotidien, est libre de prendre son vol :

Le vol onirique n'a-t-il pas pour fonction de nous apprendre à surmonter notre peur de tomber? Le vol onirique est alors une chute au ralenti, une chute dont on se relève sans dommage [...] Si la plus grande des responsabilités humaines – physiques et morales – est la responsabilité de notre *verticalité*,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 129. C'est Bachelard qui met en italique.

⁴⁷ Gilles Marcotte, « En relisant *Bonheur d'occasion* », *L'Action Nationale*, 35, 1950, p. 200.

combien le rêve qui nous redresse, qui dynamise notre droiture [...] doit être salubre, réconfortant, merveilleux, émouvant!⁴⁸

Bachelard soutient que le vol onirique est un phénomène du *bonheur dormant*. Il s'ensuit qu'on « ne vole en rêve que lorsqu'on est heureux. »⁴⁹ Emprisonné dans l'espace urbain de Montréal, Alexandre Chenevert ne trouve pas de paix. Son insomnie habituelle le prive de l'évasion du rêve. Qui ne dort pas ne rêve pas. La nuit blanche est habitée d'images de forêts et d'îles, et pendant ses brefs moments de somme, Alexandre se perd dans des « régions incomparablement sombres et reculées », « des algues et des flots d'eau noire. » (AC pp. 27-28) Sa vie imaginaire, sombrant dans le monde horizontal de ce « cauchemar du terrestre »,⁵⁰ manque presque totalement de « mouvement aérien libérateur »,⁵¹ de verticalité. Alexandre se sent « couler à pic » (AC p. 27), sa chute interrompue brusquement par le son du réveil. Son besoin désespéré de tranquillité le pousse au point où « son grand rêve fantasque » est « d'une grave maladie qui serait la dernière; d'un séjour à l'hôpital; de véritable repos. » (AC p. 117) La décision prise de quitter l'espace urbain pour s'établir au lac Vert, Alexandre atteint enfin l'expérience libéralisante du rêve, et, dans ses rêves, il vole. Muni de « l'incomparable détachement du dormeur » (AC p. 162), Alexandre « n'avait plus de passé et, liberté plus grande encore, pas d'avenir. Sans but, inerte et ravi, il flottait. » (AC p. 161) Son évasion de l'horizontalité restreinte du milieu urbain à la verticalité du milieu rural est soulignée par la présence au lac Vert d'eau et d'oiseaux. Le baptême symbolisé par l'eau suggère une renaissance, et le vol de l'oiseau une libération des contraintes de sa vie d'autrefois. Lee Brotherson constate que ce mouvement d'Alexandre d'un milieu à un autre symbolise la transformation de son ancienne vie vécue à deux dimensions, une vie

⁴⁸ Bachelard, *L'air et les songes*, pp. 44-45. C'est Bachelard qui met en italique.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 84. C'est Bachelard qui met en italique.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

coincée dans l'horizontal, en une existence à trois dimensions, caractérisée par la mobilité du poisson ou de l'oiseau.⁵² D'après Brotherson, le fait que cette nouvelle perspective persiste après son retour à Montréal démontre que l'identité qu'Alexandre a assumée au lac Vert est établie pour de vrai.⁵³

Pendant ses nuits d'insomnie à Montréal, Alexandre avait été conscient d'un lien entre le sommeil et son amour d'autrui : « D'abord, il allait se mettre à dormir. Ensuite il aurait meilleure santé, et il lui serait facile d'aimer, d'être aimé. » (AC p. 18) Bachelard observe que l'allègement et le sens de libération qui accompagnent la lévitation onirique aboutissent à la possibilité d'amour : « Pour certaines âmes qui ont une puissante vie nocturne, aimer c'est voler. »⁵⁴ De retour à Montréal, Alexandre découvre combien il est facile « d'aimer, d'être aimé » et s'étonne de l'affection si évidente chez ses visiteurs à l'hôpital : « Cet amour qui lui était enfin donné, il le reportait sur sa vie entière qui en était éclairée. » (AC p. 270) Pour bien rêver, il faut d'abord être heureux. Alors, « la rêverie parcourt son véritable destin : elle devient rêverie poétique : tout par elle, en elle, devient beau. »⁵⁵

La rêverie

La rêverie est l'imagination en vagabond, une invitation au voyage hors du réel, hors du temps et du lieu. Par l'imagination, l'immobilité est transformée en mobilité, le prisonnier en voyageur. Le rêveur de la rêverie cherche normalement à s'évader d'une réalité présente où il se sent enfermé, aliéné ou dépaycé. Le

⁵² Lee Brotherson, « Identity and milieu in Gabrielle Roy's *Alexandre Chenevert* : from two- to three-dimensionality », *Australian Journal of French Studies*, 28, 1991, p. 186.

⁵³ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁴ Bachelard, *L'air et les songes*, p. 46.

⁵⁵ Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 11.

vagabondage de l'imagination s'inspire des idées et des images; elle erre dans le passé ou se projette dans l'avenir, et n'agit que très rarement dans le présent. Peu soucieuse de l'actualité, l'imagination a le regard fixé sur l'*ailleurs*, l'espace heureux où règne le bonheur. Comme nous l'avons vu, la solitude et l'immobilité sont des conditions essentielles à la rêverie : Rose-Anna comprend qu'il y a « tant de choses qu'on imagine quand on est tout seul. » (BO p. 61) Selon Bachelard, « il suffit d'un prétexte - non d'une cause - pour que nous nous mettions « en situation de solitude », en situation de solitude rêveuse. »⁵⁶ Quels sont ces « prétextes » qui engagent la rêverie? Le corps y joue son rôle, les sens étant le pont entre le monde réel et l'esprit où est née la pensée. Comme nous l'avons vu, la pensée mène à l'imaginaire. Mais l'acte de penser entraîne des paradoxes : ce qui est près semble lointain et le lointain semble tout près. La pensée est donc le lien entre le penseur et le monde qu'il contemple et en même temps, pour les habitués de la fantaisie, la pensée crée un monde qui est abstrait et lointain, le monde de l'imagination. L'épuisement physique de Martha Yaramko affaiblit ses pouvoirs mentaux, au point où elle se sent séparée même de ses propres pensées : « Tel était son épuisement qu'il lui semble ne plus pouvoir atteindre ses propres pensées. À peine pouvait-elle encore les percevoir, à une grande distance d'elle, sous forme de rêves plutôt que de réflexions, de vagues ombres amies et qui toutes semblaient avoir trait à l'étonnement profond de ce qu'est cette étrange vie humaine. » (JBM p. 157)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

Les sens physiques – la vue

Ce qu'on perçoit par les sens sert de tremplin au monde de l'imagination. Yi-Fu Tuan souligne l'importance de la vue comme sens de cognition⁵⁷ : le monde réel est le réceptacle de souvenirs qui, transmis à l'esprit par les sens, déclenchent la rêverie. La vue des collines près d'Horizon est pour Sam Lee Wong une invitation à la rêverie qui le possède à tel point qu'il ne semble guère conscient de rien d'autre : « Il avait acquis avec les années un tremblement du menton, mou et affaissé, surtout lorsqu'il partait en rêverie, les yeux fixés du côté des collines. » (JBM p. 75) Les collines rappellent les images d'une époque révolue : « Il se souvint de bols de riz emplis à ras bord. Il se rappela un petit manteau fait de plusieurs couches de coton piqué. Il crut même apercevoir, à l'aise dans le chaud manteau, un petit garçon aux joues rebondies. » (JBM p. 50) Le rêveur est présent dans sa rêverie. Pour Georges Poulet, la rêverie veut dire « se découvrir dans un monde en quelque sorte créé par nous, à notre mesure, un monde qui nous enchante, parce que nous nous y reconnaissons et que nous nous y sentons à l'aise. »⁵⁸ La vision de la montagne au-dessus de Saint-Henri plonge Jean Lévesque et Florentine Lacasse dans la rêverie. « - As-tu déjà vu cette montagne? dit-il lentement [...] et, comme lui, elle s'arrêta pour rêver, appuyée au parapet. » (BO p. 73) Chacun y reconnaît sa propre image, toutes les deux intangibles, l'une de l'homme réussi de l'avenir, l'autre l'image reflétée dans la grande glace du restaurant où Florentine « avait vraiment eu un instant de bonheur ». (BO p. 73)

Laissé seul à la maison, Azarius, qui, selon sa femme, a passé « quasiment toute [s]a vie à jongler » (BO p. 80), pense encore une fois à sa vie d'autrefois, à ses

⁵⁷ Tuan, « In place, out of place », p. 24.

⁵⁸ Poulet, *La conscience critique*, p. 209.

petites réussites et fréquents échecs et se trouve enfin « étourdi par le poids de ses pensées. » (BO p. 142) Les yeux clignant « comme au sortir d'un songe » (BO p. 142), il est conscient en même temps de l'état misérable du logement familial et son besoin impérieux de le quitter. Comme l'a bien vu Albert Le Grand : « Sa rêverie avait creusé, entre le temps objectif et son temps intérieur, ce fossé que la conscience, prise de vertige, risque de ne plus pouvoir un jour franchir. »⁵⁹ L'imagination le projette vers un avenir de rêve où tout est possible : « Il souhaita n'avoir plus de femme, plus d'enfants, plus de toit [...] Il souhaita l'aube qui le surprendrait homme libre, sans liens, sans soucis, sans amour. » (BO p. 143) L'image de l'homme qui rêve de pouvoir s'évader de sa vie de mari et père de famille revient dans le conte « Un vagabond frappe à notre porte ». Arthur, le père de la narratrice, est un homme taciturne et « enfoncé dans ses pensées. » (JBM p. 12) Ce n'est que l'arrivée du vagabond Gustave qui l'incite à quitter ce monde dans lequel il a pu se replier sur lui-même, enfermé dans « une sorte de pénombre » (JBM p. 21). Chez Azarius, c'est la vue trop réelle de la lessive qui l'arrache de sa rêverie : « Alors ses yeux tombèrent sur l'évier [...] Azarius retroussa ses manches jusqu'aux coudes et, lentement, plongea les mains dans la lessive. » (BO p. 143)

Tout comme son père, Florentine est tirée de la rêverie par la coïncidence de rêve et réalité au moment où elle voit sa mère entrer dans le *Quinze-Cents* : « Florentine s'était réfugiée si loin dans ses pensées, qu'un peu après une heure, voyant entrer sa mère dans le magasin, elle éprouva un véritable choc, comme une espèce d'hébétude et de contrariété. Sa mère! » (BO p. 103) Elle « venait lentement en clignant les paupières » (BO p. 103), répétant la réaction de son père qui sort de la rêverie comme du sommeil. Si « réelle » est l'image d'elle-même que Florentine s'est

⁵⁹ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 57.

créée dans sa rêverie, qu'elle a de la peine à se reconnaître dans la glace du restaurant :

Elle puisait en elle de quoi surmonter tout le dégoût des jours ternes. elle était Florentine, cette inconnue d'elle-même, un personnage qui lui plaisait, qu'elle avait libéré le soir où follement elle était accourue à la rencontre de Jean dans la tempête; - oh! comme elle se plaisait maintenant dans tout ce qu'elle avait entrepris! (BO p. 103)

Rentrant chez elle après le dîner désastreux à la maison de Rodrigue Eymard, le père de son élève Médéric, la jeune institutrice Christine ferme les yeux pour mieux rêver de son avenir. bercée par le mouvement régulier de la berline, elle pense à l'évasion : « Je voyagerais, je voyagerais beaucoup, me disais-je [...] Je visiterais des pays, des villes, des sites incomparables. 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. » (CEV p. 160) En ouvrant les yeux, Christine voit, comme Florentine, l'image de son propre visage dans la vitre d'une lanterne. Comme si elle ne reconnaît pas ce reflet d'elle-même, elle est captivée : « Je ne pouvais en détacher le regard. » (CEV p. 160) Le jeu du regard qui suit est bien curieux, l'observateur observé à son insu et les visages de Christine et de Médéric captés dans la vitre de la lanterne. « brouillés comme des anciennes photos de noces. » (CEV p. 160) Le « jeu » ne se termine qu'au moment où Médéric ferme les yeux « dans le premier effarement du cœur qui lui venait. » (CEV p. 161)

Peu disposé à assister aux cours d'école, Médéric lui-même s'évade dans la rêverie. C'est à la fois évasion et défi aux contraintes sociales : « Il partait, les yeux au loin, dans quelque rêverie dédaigneuse de nous tous. » (CEV p. 121) En l'observant, Christine, grande rêveuse elle aussi, éprouve de la sympathie pour « cet esprit

voyageur » : « Bien souvent aussi ses rêveries l'emportaient vers le refuge hors d'atteinte que se construit l'enfant à son âge le plus vulnérable. Et ce fut de ces voyages-là que j'eus bientôt le plus de scrupule à le distraire. J'en étais à peine moi-même guérie, à peine sortie des rêves de l'adolescence. » (CEV p. 122)

L'ouïe

Il est évident que nous habitons un monde essentiellement visuel, mais qu'en même temps, les sons nous accompagnent partout, d'où l'importance de l'ouïe qui catalyse l'évasion dans le monde de l'imagination. Le son est dynamique. Il a le pouvoir d'éveiller les émotions et de déclencher le processus de la rêverie. Les coups de sirène des bateaux et des trains qui passent par Saint-Henri sont, pour Jean Lévesque, un « appel au passage, à la liberté » (BO p. 29) : « Souvent, en s'éveillant la nuit au milieu de tous ces bruits, Jean avait cru être en voyage, tantôt sur un cargo, tantôt dans un wagon-lit : il avait l'agréable impression de fuir, de fuir constamment. » (BO p. 29) La musique, et en particulier la chanson, trouve son écho dans l'imagination de l'auditeur. La chanson de Nil dans « l'Alouette » exerce une influence réparatrice sur l'auditoire, mais elle incite aussi à l'évasion. Après l'avoir écoutée, Christine et ses élèves étaient « dans un autre monde [...] La classe était dans une paix rare. » (CEV p. 42) Les soucis de Christine pour son avenir n'existaient plus : « Moi-même je ne désespérais plus de mon avenir. Le chant de Nil avait retourné mon cœur comme un gant. J'étais à présent confiante en la vie. » (CEV p. 42) Enchanté aussi est le directeur de l'école. Christine remarque sur son visage « une expression de rêve heureux comme s'il avait perdu de vue qu'il était un directeur toujours occupé à diriger son école. » (CEV p. 38)

Dans la petitesse de l'espace urbain de Saint-Henri, le jeune Pitou aussi peut s'évader dans l'immensité des plaines par la musique de sa guitare et de la chanson : « Légère, oubliée, la voix de Pitou s'élevait déjà dans une chanson qui évoquait la douceur des plaines, la liberté des cerfs [...] le magnifique horizon de la solitude. » (BO p. 55)

La solitude

D'après les cas examinés, on pourrait en conclure que la rêverie est essentiellement une activité solitaire. L'isolement de chacun des membres de la famille Lacasse crée un environnement idéal pour la rêverie. Florentine est bien consciente de l'impossibilité de communiquer avec sa famille :

Elle s'ennuyait dans cette pièce silencieuse. Et plus que l'ennui encore, la haine de ce pauvre logis, comme un clos où venaient mourir toutes leurs tentatives d'évasion, la tourmentait [...] Florentine l'éprouvait ce soir jusqu'à vouloir se plaindre à haute voix. Mais qui donc l'entendrait, sa méchante plainte? Ils sont tous ici, dans cette maison, éloignés par les songes qu'ils élaborent chacun de son côté. (BO pp. 147-148)

Selon André Vanasse, les Lacasse « se côtoient, se parlent mais ne s'entendent ni ne se comprennent. Chaque personnage est placé sous un globe de verre parlant et gesticulant mais ne recevant que son propre écho. »⁶⁰ La solitude inévitable du personnage royen est soulignée par sa découverte que le bonheur recherché auprès d'autrui est, dans la plupart des cas, un bonheur d'occasion. Ce n'est que dans le monde de l'imagination que le rêveur puisse établir son *chez soi* et atteindre une conscience de bien-être⁶¹ et d'appartenance. Dans « La route d'Altamont », Christine

⁶⁰ André Vanasse, « Vers une solitude désespérante : la notion de l'étranger dans la littérature canadienne », *L'Action Nationale*, 55, 1966, p. 847.

⁶¹ Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 152.

observe : « C'est dans la solitude seulement que l'âme goûte sa délivrance. » (RdA p. 141) Et dans le conte « Ma coqueluche », elle se demande : « Comment ne sait-on pas plus tôt qu'on est soi-même son meilleur, son plus cher compagnon? Pourquoi tant craindre la solitude qui n'est qu'un tête-à-tête avec ce seul compagnon véritable? Est-ce que sans lui toute la vie ne serait pas un désert? » (RD p. 73)

Piégée entre l'impossibilité de retour à sa vie campagnarde d'autrefois et sa non-appartenance dans l'espace urbain de Saint-Henri, Rose-Anna Lacasse arrive au point où le bonheur lui est de plus en plus inaccessible. D'après Grahame Jones, elle « brûle de voir arriver quelque événement qui lui enlèverait le fardeau intolérable de l'action. Elle souhaite être passive, elle désire que les choses s'arrangent d'elles-mêmes. »⁶² Peu soutenue par un mari de plus en plus détaché de la famille, Rose-Anna est devenue « la *mater dolorosa* universelle » qui doit renoncer à son propre bonheur au nom du bonheur des autres membres de sa famille,⁶³ chacun, à son tour, s'évadant dans la rêverie : « Ils sont tous ici, dans cette maison, éloignés par les songes qu'ils élaborent chacun de son côté. » (BO p. 148) Yvonne rêve d'une vie de religieuse; Eugène s'enrôle dans l'armée; Daniel se réjouit d'une douce période de contentement à l'hôpital avant de trouver l'évasion ultime de la mort. Florentine aussi rêve de l'évasion, mais incapable de la chercher autrement que par le mariage,⁶⁴ elle ne prendra jamais les mesures qui l'auraient transportée hors de l'espace clos, « l'exiguïté murée »⁶⁵ qui enferme sa mère, « prison de soucis, de tourments, de chiffres. » (BO p.86) Pour Rose-Anna, la rêverie constitue le seul moyen d'évasion

⁶² Grahame Jones, « Quelques observations sur le conflit entre le réalisme et la fantaisie dans le roman québécois », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 13, 1987, p. 146.

⁶³ Hughes, *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*, p. 63. C'est Hughes qui met en italique.

⁶⁴ Faivre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente arpents* et *Bonheur d'occasion*. », p. 77.

⁶⁵ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 48.

possible. Aux moments de ses plus grandes crises, le présent disparaît dans les souvenirs nostalgiques du passé ou de rêves improbables de l'avenir :

Elle se voyait déjà là-bas, dans les lieux de son enfance [...] Elle ne cessait de voir surgir, se recomposer, s'animer, s'enchaîner les délices de son enfance. (BO p. 150)

Sa pensée, par instants, détachée du présent, flottait, s'en allait, cherchant des souvenirs épars. Dans les années passées, elle coulait, filait comme un bateau à la dérive. (BO p. 325)

Rose-Anna, cependant, était partie à rêver de soleil et de vent léger, comme on s'attarde parfois au milieu de sa peine, pour mieux voir sa peine, à ressusciter des fantômes lointains, incompréhensibles, et qu'on regarde, au fond de son souvenir, tels des intrus plutôt que des amis. (BO p. 311)

Elle imaginait un oncle riche qu'elle n'aurait jamais connu et qui, en mourant, lui céderait une grande fortune; elle se voyait aussi trouvant un porte-monnaie bien rempli qu'elle remettait à son propriétaire évidemment, mais pour lequel elle toucherait une belle récompense. (BO p. 86)

Le rêve impossible

Le souvenir et la rêverie, nous l'avons vu, établissent des liens entre le présent et le passé. Pour Marc Gagné, la rêverie « permet de briser, au moins en esprit, les limitations de temps et d'espace. Il permet de superposer à la vie des images d'espoir, de bonheur, de succès. Le rêve permet l'espoir du recommencement. »⁶⁶ La rêverie crée une vision du passé qui exclut tout ce qu'on voudrait oublier. Selon Rosa de Diego et U. del Pais Vasco, cette vision est utopique. Puisque Rose-Anna et Azarius vivent en situation d'exil à Saint-Henri, leur passé mythique est idéalisé. Pure nostalgie, leur vie d'autrefois est « ensoleillée, libre, à la campagne, où se trouvent leurs illusions et leurs valeurs vitales. »⁶⁷ Les deux mots « Les sucres! » transportent Rose-Anna aux lieux de son enfance : « elle était partie rêvant sur la route dissimulée

⁶⁶ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 142.

⁶⁷ Rosa de Diego et U. del Pais Vasco, « L'écriture et la ville : Gabrielle Roy et Montréal », Centre Dona I Literatura Universitat de Barcelona, www.ub.es/cdona/Bellesa_cd/DIDII:GO.pdf, paragraphe 15, lignes 3-6.

de ses songeries. » (BO p. 151) Le Grand observe que « ce repli sur le passé par le jeu de la mémoire traduit, chez Gabrielle Roy, un refus acharné du temps objectif [...] À ceux que le présent déçoit, que l'avenir intimide, il reste l'évasion imaginaire dans le passé. »⁶⁸ Dans l'imagination, Rose-Anna anticipe un retour idyllique à la campagne : « C'était gai, clair, joyeux »; la vieille madame Laplante réservait « un accueil chaleureux à sa fille qu'elle n'avait point vue depuis bien des années », « elle voyait ses enfants se régaler. » (BO p. 152) La dure réalité efface « l'image qu'elle s'en était faite à la longue et à distance. » (BO p. 173) D'après Novella Novelli, « La joie que Rose-Anna éprouvait à la pensée de revoir la campagne de son enfance se révèle éphémère. Il suffit d'un premier contact avec la réalité pour que ses rêves s'estompent. » Novelli souligne aussi le dépaysement inévitable de Rose-Anna : « La campagne donc la rejette, le paradis est perdu à jamais, elle n'appartient plus à ce monde, pas plus qu'elle n'appartient à la ville. »⁶⁹ Rose-Anna se demande « comment elle avait pu se leurrer. » (BO p. 173) Elle doit se rendre à l'évidence : loin de l'Utopie de ses rêveries, faire revivre sa jeunesse est peine perdue : « Éblouie par son désir, entraînée par sa déception, elle avait rêvé l'impossible. Et elle craignait tant maintenant d'en arriver à trouver son rêve ridicule qu'elle se défendait d'y penser, le reniait et se disait : « Je savais bien que j'irais pas... dans l'érablière. » » (BO p. 176) Dès maintenant, l'évasion à la campagne est fermée : l'univers de Rose-Anna s'est sensiblement rétréci.

Il y a à cet égard une similarité entre Rose-Anna et l'héroïne archétype de Gustave Flaubert, Emma Bovary. Pour Emma, l'échec de ses tentatives d'évasion réduit progressivement son champ d'action : la grandeur de la forêt et de la rivière fait

⁶⁸ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 59.

⁶⁹ Novella Novelli, « Concomitances et coïncidences dans *Bonheur d'occasion* », *Voix et Images*, 7, 1981, p. 136.

place à l'espace limité de la chambre d'hôtel et l'intérieur serré d'un fiacre. Emma est de plus en plus restreinte et immobilisée, prise au piège de ses circonstances et même de son caractère. Son vagabondage est, en fin de compte, vain, de l'activité inutile.⁷⁰ De la même manière, Rose-Anna est la victime de ses circonstances et de son caractère. Terrance Hughes a bien vu que, par ses gestes et ses attitudes, Rose-Anna ressemble beaucoup à sa mère, la vieille Madame Laplante, et que Florentine, à son tour, ressemble de plus en plus à Rose-Anna, chacune condamnée d'avance à revivre les erreurs de la génération précédente et de subir le même sort.⁷¹

Le voyage

Si les personnages féminins rêvent d'un passé idéalisé ou d'un avenir trop optimiste, le monde réel absorbé par le monde imaginaire.⁷² les personnages masculins rêvent plutôt d'une évasion physique ou d'un voyage. André Brochu dirait même que dans l'espace fermé de Saint-Henri, « univers foncièrement matriarcal », est le désir de s'échapper au cercle, « à l'emprise des mères » qui pousse les hommes au vagabondage.⁷³ Perdu dans la rêverie, Azarius élabore son évasion : « Il suivrait tout bonnement la rue Saint-Jacques vers la banlieue, vers la campagne et, là, il prendrait la grand-route, marchant droit devant lui jusqu'à ce que la chance lui sourie enfin, lui qui était né pour les aventures. » (BO p. 142) Si la femme réussit parfois à dépasser les limites de son espace circulaire, l'évasion n'est que temporaire, le retour inévitable. D'après Gustave Flaubert : « Un homme, au moins, est libre: il peut

⁷⁰ Hope Christiansen, « Writing and vagabondage : Renée Nere and Emma Bovary », *Symposium*, 48, 1994, paragraphe 6, lignes 8-13.

⁷¹ Hughes, *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*, p. 65.

⁷² Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 12.

⁷³ André Brochu, *L'instance critique*, Ottawa, Leméac, 1974, p. 231.

parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. »⁷⁴

Emma Bovary est l'exemple par excellence de l'asservissement au recommencement. Elle incarne ce qu'Albert Thibaudet appelle « une double illusion – dans le temps et dans l'espace »⁷⁵ : « elle ne croyait pas que les choses puissent se représenter les mêmes à des places différentes, et, puisque la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur. »⁷⁶ Mécontente au couvent, elle rêve du dehors. Rentrée chez son père, elle idéalise sa vie antérieure comme son seul moment de bonheur. Charles lui plaît simplement parce qu'il offre un moyen de fuir la vie rustique. Après le mariage, elle rêve encore une fois d'être ailleurs. Toute aventure consiste pour elle, sous divers prétextes, à se déplacer d'un endroit à l'autre.

Mise en garde contre Jean Lévesque par Emmanuel – « Avec Jean, je ne suis pas sûr que tu ne courrais pas à ton malheur. » (BO p. 164) – Florentine balaie l'évidente vérité du conseil : « Cela, en vérité, était important et méritait qu'on s'y arrêtât. Mais pas maintenant, pensait-elle. Oh, pas maintenant, lorsqu'après avoir eu si longtemps le cœur rempli d'ennui et de regrets, elle recommençait de respirer à l'aise! » (BO pp. 164-165) La possibilité d'obtenir tout ce qu'elle désire depuis si longtemps la rend aveugle à la réalité : « Se croyant si près de Jean, elle entrait dans une solitude inimaginable. Sa passion déjà lui fermait les yeux. » (BO p. 165) « La belle vie s'ouvrait devant elle, si seulement elle se montrait assez tenace et pas trop fière pour l'instant! Plus tard, elle saurait bien mener les choses à sa guise. » (BO p. 165) Chez Emma Bovary, les sentiments de Florentine trouvent leur écho : « Plus les

⁷⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Livre de Poche, 1972, p. 106.

⁷⁵ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 103.

⁷⁶ Flaubert, *Madame Bovary*, p. 102.

choses étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement [...] lui semblait une exception dans le monde, au hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. »⁷⁷

La fenêtre

Une image qui revient en leitmotiv dans *Madame Bovary* comme dans l'œuvre royenne est celle de la fenêtre. Victor Brombert a fait remarquer que, dans *Madame Bovary*, la fenêtre est un symbole d'attente, une ouverture dans l'espace par laquelle Emma peut rêver de l'évasion. Brombert observe, néanmoins, qu'on peut fermer une fenêtre, et puisque les fenêtres n'existent que dans les espaces étroits, elles symbolisent aussi la frustration, l'enfermement et l'asphyxie.⁷⁸ À plusieurs reprises, Emma est assise à la fenêtre de sa « maison trop étroite »,⁷⁹ plongée dans la contemplation de l'au-delà. De la même manière, dans *La rivière sans repos*, Elizabeth Beaulieu reste « presque en tout temps pensive et triste à sa baie vitrée, incapable de s'arracher à la fascination qu'exerçait sur elle le morne horizon glacial [...] attirée malgré elle par l'immense paysage nu. » (RSR pp. 146-147) Le songe, la pensée et l'imagination l'emportent au point où le monde réel est absorbé par le monde imaginaire : « Elle semblait être entrée par mégarde en d'étranges corridors compliqués dont elle n'arrivait pas à trouver la sortie et où personne ne pouvait la rejoindre. Elle était là, toute proche en apparence, cependant isolée de tous. » (RSR p. 146) L'emprisonnement d'Elizabeth reflète d'une manière frappante celui d'Emma

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁸ Victor Brombert, *The novels of Flaubert : a study of themes and techniques*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1966, p. 57.

⁷⁹ Flaubert, *Madame Bovary*, p. 129.

Bovary : « L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée. »⁸⁰

La musique, la lecture, l'écriture

Emma et Elizabeth, toutes les deux, cherchent à se divertir par la musique et la lecture. Pour Elizabeth, « tout dans les livres était tellement éloigné de ce qui était ici le vrai qu'elle n'arrivait plus à ajouter foi à rien d'autre. » (RSR p. 147) Emma « abandonna la musique : pourquoi jouer? qui l'entendrait? [...] À quoi bon? À quoi bon? »⁸¹ Dans son hamac, la jeune Christine de « Ma coqueluche » écoute la musique du petit carillon en verre que son père lui a apporté. Le vent est le musicien qui fait chanter les lames du carillon, les fils du téléphone et les feuilles des arbres, transportant Christine dans l'univers de temples grecs, de châteaux blancs, de tam-tam des îles : « Je sommeillais d'un rêve à l'autre [...] Le bercement de mon hamac aidait la trame de mes contes. N'est-ce pas curieux : un mouvement lent et doux, et l'imagination est comme en branle! » (RD p. 74) La narratrice souligne l'importance de cet épisode dans le futur développement de son esprit voyageur : « Au fond, tous les voyages de ma vie, depuis, n'ont été que des retours en arrière pour tâcher de ressaisir ce que j'avais tenu dans le hamac et sans le chercher. » (RD p. 73) En se souvenant de la musique de sa jeunesse, Martha Yaramko se sent, à l'approche de la mort, transportée « mystérieusement » à sa vie d'autrefois. Le « vieux chant d'Ukraine » (JBM p. 168) confond temps passé et temps présent dans l'esprit de Martha au point où elle pense à la survie : « L'immortalité, était-ce donc vrai? » (JBM p. 168) Le son du vent, la musique de fond de sa vie à Volhyn, lui garantit la

⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁸¹ *Ibid.*

continuation. Ce qu'elle désire finalement, c'est « ce que nous demandons tous peut-être du fond de notre silence : Raconte ma vie. » (JBM p. 8) Martha ne veut que « cette humble immortalité de l'air, du vent et des herbes » et « qu'en parcourant le pays, en remuant les herbes, il dise quelque chose de sa vie, cela suffirait, elle ne demandait pas davantage. » (JBM p. 169)

L'acte d'écrire représente une tentative d'évasion, mais l'écriture est précaire, troublée trop facilement par l'intrusion du monde réel. Emma Bovary pense se trouver en écrivant, mais comme toutes ses tentatives d'évasion, l'écriture non plus n'aboutit à rien. Elle ne peut pas réconcilier son désir de liberté avec sa réalité : elle reste un écrivain manqué, qui n'atteint jamais le vrai vagabondage qu'inspire l'acte d'écrire.⁸² Ni l'écriture ni la lecture n'accorde l'évasion qu'elle recherche :

Elle s'était acheté un buvard, une papeterie, un porte-plume et des enveloppes, quoiqu'elle n'eût personne à qui écrire; elle époussetait son étagère, se regardait dans la glace, prenait un livre, puis, rêvant entre les lignes, le laissait tomber sur ses genoux. Elle avait envie de faire des voyages ou de retourner vivre à son couvent. Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris.⁸³

Dans l'espoir d'indiquer aux autres le chemin de la paix qu'il avait découvert au lac Vert, Alexandre Chenevert tente de rédiger une lettre adressée aux « hommes perplexes, tristes comme il l'avait été lui-même » (AC p. 192). Son échec est pour Alexandre Chenevert aussi démoralisant qu'il l'avait été pour Emma Bovary. Selon Lee Brotherson, ce n'est pas seulement l'insuffisance de langage qui empêche les tentatives d'Alexandre qui désire si ardemment transmettre au monde le secret du bonheur. C'est plutôt qu'il n'a pas encore réussi lui-même à comprendre ce que c'est

⁸² Christiansen, « Writing and vagabondage : Renée Nere and Emma Bovary », paragraphe 21, lignes 3-5.

⁸³ Flaubert, *Madame Bovary*, p. 71.

que d'être heureux.⁸⁴ Une grande désolation s'empare de lui. Comme Emma, il se met à lire un livre « pour calmer le vif chagrin de l'échec. » (AC p. 195) Quelques moments plus tard, il s'évade dans le sommeil : « Alexandre [...] sur son papier raturé, dormait. » (AC p. 195) Vouées à l'échec aussi sont les tentatives d'Elsa Kumachuk qui veut communiquer ses encouragements à Elizabeth Beaulieu : « au beau milieu d'une phrase, elle s'arrêta, ne sachant plus comment s'en tirer. » (RSR p. 171) Elsa est, néanmoins, aussi enthousiaste pour la lecture que pour le cinéma à Fort-Chimo. Elsa est émue en trouvant par hasard dans le livre d'un autre lecteur « un trait [...] des notations dans la marge » (RSR p. 167) qui témoignent du monde réel en dehors de leur petit cercle intime chez l'oncle Ian. L'histoire elle-même offre, comme le cinéma, une entrée dans le monde de l'imagination. Comme tout enfant « qui se plaît à entendre des histoires », Jimmy écoute avidement l'histoire lue à haute voix par Elsa. Amatrice elle aussi de la lecture, Luzina Tousignant « avait lu autant de romans qu'elle avait pu s'en procurer. Presque tous l'avaient fait pleurer, que le dénouement fût triste ou consolant. » (PPE p. 150) Aucun dénouement dans ses romans n'est comparable, cependant, avec ce qu'elle considère son chef-d'œuvre, le succès scolaire de ses enfants maintenant si éloignés de la Petite Poule d'Eau : « Dans quel roman, raconté par 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! » (PPE p. 150) Le silence de sa vie à la Petite Poule d'Eau rappelle celui de Martha Yaramko à Volhyn. Si grande est la distance, géographique et culturelle, entre Martha et Stépan et leurs enfants qu'elle est pratiquement infranchissable. N'ayant rien que ses faibles souvenirs des enfants qu'ils étaient, Martha est privée aussi de l'imagination : sa vie est « enfouie en tant de silence qu'elle y paraissait

⁸⁴ Lee Brotherson, « Alexandre Chenevert : an unhappy Sisyphus », *Essays in French Literature*, 18, 1981, p. 95.

dissoute. » (JBM p. 131) Stépan pense avec ressentiment aux petits messages « griffonnés en anglais au dos de cartes postales [...] et, de temps en temps encore, une vraie lettre qu'ils n'adressaient plus qu'à Mrs.Yaramko. La dernière, Stépan l'avait interceptée, jetée au feu. » (JBM p. 149) L'isolement de Martha dans ce petit coin de Volhyn s'approfondit. Il ne lui reste comme faibles prétextes d'évasion que le catalogue Eaton, et pour Stépan, les journaux de vieille date.

En cherchant à se distancier d'une réalité trop dure, l'être humain entreprend des voyages, physiques ou imaginaires, pour tenter de se réfugier dans le non-être ou l'irréalité.⁸⁵ La quête du bonheur n'est pas souvent couronnée de succès. L'imminence de la mort entraîne chez Martha Yaramko un détachement graduel du monde réel. Le temps et l'espace ne comptent guère pour elle. Elle a eu assez « d'espace sans limites, incommensurable dans la distance et dans le temps. » (JBM p. 168) Martha est placée au foyer du monde où se croisent la ligne verticale de l'air et du vent et la ligne horizontale représentée par les herbes de la plaine. D'après John Berger, ce foyer est le point de départ et de retour de tous les voyages terrestres.⁸⁶

Le désir d'évasion est fondé sur la quête d'identité qui, théoriquement, se trouve dans un ailleurs idéalisé. Selon Albert Le Grand, « Voyage ou marche, le mouvement extérieur traduit un état d'âme, une démarche de la pensée en route vers l'intérieur de soi, vers le centre unificateur, vers le moment où, toute division disparue, l'être pourrait coïncider avec lui-même et, la durée d'un instant, accorder son âme à l'infini. »⁸⁷

⁸⁵ Berger, « L'Exil », paragraphe 6, ligne 8.

⁸⁶ *Ibid.*, paragraphe 7, lignes 7-8.

⁸⁷ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 62.

Martha trouve au moment de sa mort que « d'espace infini et de majesté elle en avait eu assez, elle demandait grâce, elle demandait l'oubli, elle songeait aux herbes de la plaine qui se plient si docilement au moindre souffle d'air [...] À cette humble immortalité de l'air, du vent et des herbes, elle confia son âme. » (JBM p. 169)

Chapitre 4

Le refuge

Le désir d'évasion est profondément enraciné dans la psyché humaine. Il s'agit de vouloir s'évader d'une situation qui n'est pas à son goût, où l'on se sent mal à l'aise, aliéné ou dépaycé. Par définition, l'évasion suggère le mouvement, l'action de s'échapper d'un lieu où l'on est enfermé ou contraint. La route de l'évasion, que cela soit par le déplacement spatial ou par la rêverie, mène à un espace idéalisé qui est aussi un ailleurs. L'arrivée au lieu souhaité met-elle fin au désir de se déplacer, ou ce désir est-il stimulé encore une fois par une autre image, même si c'est l'image du lieu qu'on vient de quitter?¹ La tentation persistante de reprendre le voyage en quête du lieu idéal souligne l'image proposée par Albert Le Grand d'un « être doublé, tiraillé entre le besoin d'être ici en sécurité et là en liberté. »² Nous revenons aux observations de Yi-Fu Tuan sur la nature de l'espace et du lieu. Selon Tuan, l'espace suggère la liberté et le mouvement, mais en même temps, un sentiment de vulnérabilité. Par contre, le lieu est une pause dans le mouvement. C'est l'essence de la permanence et de la sécurité. Objectivement, poursuit Tuan, le lieu n'est rien. C'est l'individu qui, en se reconnaissant dans cet endroit, lui prête sa signification. D'après Brian Osborne : « Les lieux n'ont aucune identité *inhérente*, laquelle est plutôt le produit du comportement des individus *réagissant* à ceux-ci. Les activités de la vie quotidienne, les rituels officiels, les commémorations et la préservation confèrent un sens aux lieux et favorisent le développement d'une identité par rapport à ceux-ci. »³ Et Gillian Rose d'ajouter : « Un des moyens d'associer l'identité à un lieu donné est

¹ Tuan, *Escapism*, p. xi.

² Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 39.

³ Osborne, « Paysages, mémoire, monuments et commémoration : l'identité à sa place », paragraphe 8, lignes 1-4. C'est Osborne qui met en italique.

d'éprouver le sentiment qu'on y appartient. On s'y sent bien et chez soi parce qu'un aspect de la définition de soi est symbolisé par certaines qualités de ce lieu.⁴

En autant qu'il soutient chez l'individu un sentiment d'appartenance, de familiarité et d'identification, le lieu se transforme en refuge. Le concept du refuge présente de nombreux aspects. Il peut être réel ou imaginaire, protecteur ou créateur, mais il est essentiellement une pause, un lieu réconfortant où l'on découvre la stabilité, la sécurité et la permanence. D'après John Berger : « Par le repli sur soi, les gens déplacés préservent leur identité et improvisent un abri. De quoi est-il construit? Il est fait, je crois, d'habitudes; la matière première de la répétition se transforme en abri. »⁵ L'individu éprouve dans le refuge la solitude, le silence et l'immobilité nécessaires à la contemplation de son existence ainsi qu'à l'affirmation de son identité. Selon Albert Le Grand : « Dans la solitude, le calme et la sécurité, la conscience peut se retirer pour se reposer des assauts du monde et se construire un monde réel ou imaginaire mais qu'elle peut posséder et avec lequel elle peut communiquer. »⁶ Le refuge offre la possibilité de recommencement, « les conditions même d'une liberté nécessaire à la construction de soi et à la possession du monde. »⁷

L'image du *coin* est pour Gaston Bachelard l'image parfaite du petit espace où sont reliés les trois éléments essentiels à un sentiment d'être à l'abri : solitude, silence et immobilité :

Tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude [...] Le coin est une négation de l'Univers. Dans le coin, on ne parle pas à soi-même. Si l'on se souvient des heures du coin, on se souvient d'un silence, d'un silence des pensées [...] Le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité [...] La conscience d'être en paix en son coin propage, si l'on ose dire, une immobilité

⁴ Gillian Rose, cité dans Osborne, « Paysages, mémoire, monuments et commémoration », paragraphe 7, lignes 2-4.

⁵ Berger, « L'Exil », paragraphe 15, lignes 1-3.

⁶ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

[...] Et il faut désigner l'espace de l'immobilité en en faisant l'espace de l'être
[...] le coin est la case de l'être.⁸

La solitude

Dans « La route d'Altamont », voyant la petite silhouette de sa mère « extrêmement seule » tout en haut d'une colline, Christine remarque que « peut-être faut-il être bien seul, parfois, pour se retrouver soi-même. » (RdA p. 127) Dans la solitude, il n'y a pas besoin de se laisser distraire de soi par autrui. L'espace intérieur de notre solitude devient, d'après Grahame Jones, « le lieu d'une rencontre de l'individu avec lui-même. »⁹ Pour Christine dans « Ma coqueluche », « la solitude n'est qu'un tête-à-tête avec ce seul compagnon véritable », qui est soi-même, « son meilleur, son plus cher compagnon. » (RD p. 73) Alexandre Chenevert découvre au lac Vert que « la solitude parut absence; absence de tout : des hommes, du passé, de l'avenir, du malheur, du bonheur; complet dépouillement. » (AC p. 157) Bachelard observe que l'expérience de la solitude laisse son empreinte sur l'âme : « Tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçables. »¹⁰ L'espace protecteur est transformé en espace créateur. C'est dans la solitude du refuge que l'homme abrité « prépare ses exploits »,¹¹ où il trouve le courage de rechercher et de partager l'amour et l'appartenance avec autrui. C'est ainsi de la sécurité de son refuge au lac Vert qu'Alexandre se rend compte qu'il « aimait tous ses compagnons de la terre. » (AC p. 168)

⁸ Bachelard, *La poétique de l'espace*, pp. 130-131.

⁹ Grahame C. Jones. « Alexandre Chenevert et Kamouraska : une lecture australienne », *Voix et Images*, 7, 1982, p. 331.

¹⁰ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 28.

¹¹ *Ibid.*

Le silence

L'espace réconfortant du lac Vert est surtout un havre de silence. Il est normal qu'Alexandre y trouve un refuge contre les bruits de la ville : « chiens qui jappent, portes qui claquent, tintements de bouteilles à lait. » (AC p. 165) Mais il découvre surtout au lac Vert un refuge contre le langage. Il n'y a plus besoin de s'entretenir avec les clients exaspérants de la banque, mais plus significatif encore, Alexandre commence à se débarrasser des disputes verbales qu'il entretient constamment avec lui-même : « Quand, d'habitude, il se parlait à lui-même, c'était avec aigreur, pour dire du mal de lui, des autres. Maintenant, c'étaient des pensées joyeuses, pour ainsi dire sans importance, qui lui traversaient la tête. » (AC p. 165) Grahame Jones a vu qu'au lac Vert, Alexandre « se trouve en communion avec la Nature : il y découvre une paix qu'il croyait impossible. »¹² Cependant, ce vacancier commence à s'ennuyer au lac Vert : « À quoi bon rester encore ici? [...] il était mieux; il était guéri. De quel profit pourraient lui être quelques jours de plus à la campagne? Alexandre ne tenait plus en place. » (AC p. 199) Dans la mesure où les pensées d'Alexandre s'envolent à la ville, la valeur intrinsèque du lac Vert comme refuge diminue : « Cet endroit était devenu pour lui un lieu d'évasion d'où il plongeait d'un cœur avide vers le passé. Alexandre, ce soir, y retrouva la ville. » (AC p. 198)

L'immobilité

Le lac Vert, quoique refuge transitoire, devient pour Alexandre un lieu-clé dans le développement de son moi. Kent Ryden a fait remarquer que la conscience chez l'individu de son identité dépend de la mémoire des lieux significatifs de sa vie.

¹² Jones, « Alexandre Chenevert et Kamouraska : une lecture australienne », p. 334.

On n'a pas d'identité sauf celle accordée par les lieux et c'est le souvenir des épisodes dans le développement de son moi qui mène à un sens de son existence.¹³

En quittant l'espace protecteur du lac Vert, Alexandre abandonne aussi l'immobilité qui caractérise ce refuge pour replonger temporairement dans l'activité familière de son espace urbain. Comme beaucoup de voyages royens, celui d'Alexandre le ramène à l'intérieur d'un espace circulaire et, inévitablement, à l'immobilité inséparablement liée à sa maladie et à sa mort. Selon Albert Le Grand, Gabrielle Roy « fonde son monde imaginaire sur une dualité qui oppose le mobile au stagnant. Allées et venues se multiplient en regard d'un centre immobile. »¹⁴ Le Grand souligne l'importance de la maison comme « centre de résistance » à ce mouvement incessant.¹⁵ La présence inévitable de « l'allure destructive du mouvement »¹⁶ dans l'œuvre royenne explique une insuffisance de lieux tranquilles qui servent de refuges permanents et de sources d'identification de soi. Si, selon Bachelard, l'espace de l'immobilité est l'espace de l'être,¹⁷ le mouvement constant des personnages et le manque d'abris permanents confirment pour le personnage royen son rôle de nomade incorrigible. On est en droit de supposer que ce n'est pas uniquement aux immigrés, Martha et Stépan Yaramko, Sam Lee Wong et les Doukhobors, qu'est assigné le rôle de réfugié, mais que, tout compte fait, chaque personnage, d'une manière ou d'une autre, est condamné au même état.

La maison

Comme d'autres personnages dépaysés, Alexandre Chenevert cherche la sécurité du petit espace, du dedans par opposition à l'immensité du dehors. Pour

¹³ Ryden, *Mapping the invisible landscape*, p. 260.

¹⁴ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 131.

Tuan, la maison est essentiellement *nurturing shelter*,¹⁸ mais il est évident que l'abri pourvu par l'appartement d'Alexandre à Montréal manque de cette qualité réconfortante. Ce n'est qu'une boîte envahie constamment par les autres, « cette promiscuité haïssable » (AC p. 26). À ce sujet, Bachelard a dit que les immeubles ne sont que des « boîtes superposées » qui n'ont ni espace autour d'elles ni verticalité en elles.¹⁹ L'intrusion du dehors, le bruit, les habitants, la circulation, réduit la possibilité d'accéder aux qualités essentielles à l'identification de soi : silence, solitude et immobilité. En conséquence, l'espace n'abrite que le corps, et l'âme n'y trouve pas de paix. Ce n'est qu'au lac Vert et plus tard, à l'hôpital, qu'Alexandre trouve le silence, l'immobilité et une certaine solitude, lui permettant de regagner un sens de sa propre identité, un sentiment d'être un peu chez lui. L'état naturel d'Alexandre semble donc éprouver perpétuellement un « dépaysement familial » (AC p. 47), un sentiment d'être « petit, insignifiant et peut-être même invisible » (AC p. 47) et Alexandre n'appartient nulle part. Il est l'étranger, l'immigré et le réfugié universel : « Marchant à côté de sa fille, tenant un paquet d'une main, de l'autre entraînant le petit Paul, Alexandre avait l'air d'un émigrant. Et il éprouvait qu'il était cela même en quelque sorte, un passant. » (AC p. 115) Il se voit même comme un réfugié : « Alexandre eut l'impression d'être, parmi des réfugiés, lui-même un réfugié, et que tous ensemble ils attendaient un rapatriement. » (AC p. 146) Son retour à Montréal, à la suite de son séjour au lac Vert, crée chez Alexandre un sentiment d'être « en pleine déroute, au milieu d'étrangers [...] Il eut la curieuse sensation qu'il ne pourrait pas être plus à l'étranger à Moscou, à Paris. » (AC p. 204)

Paula Gilbert Lewis a souligné l'attrait de la maison, image par excellence d'appartenance, espace protecteur d'où les habitants regardent l'immensité du

¹⁸ Tuan, « Place : an experiential perspective », p. 154.

¹⁹ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 42.

dehors.²⁰ Pour Marc Gagné, la maison chez Gabrielle Roy est le prototype de tous les espaces intimes à cause de sa psychologie.²¹ D'après Bachelard, « toute retraite de l'âme a des figures de refuge »,²² mais c'est la maison qui est « notre coin du monde, notre premier univers »,²³ un « paradis terrestre. »²⁴ Il est évident que la maison est beaucoup plus qu'un édifice matériel. Sous ses formes diverses dans l'œuvre royenne, c'est le lieu sécurisant, un foyer de mémoires et l'espace créateur : « La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. »²⁵ Par les symboles du coin, de la coquille et du nid, Bachelard évoque le caractère de l'espace protecteur que constitue la maison. Le symbole déclenche la rêverie de la sécurité.²⁶ Dans l'œuvre royenne, les différentes formes que prend l'espace protecteur de la maison révèlent le désir humain de sécurité, d'une cessation de mouvement et d'une période de calme. Rose-Anna sait depuis longtemps qu'elle ne va jamais posséder la maison de ses rêves : « Autrefois, quand elle se mettait en route pour chercher un logement, elle avait une idée claire, nette. Elle voulait une véranda, une cour pour les enfants, un salon. » (BO p. 83) Il y a peu de chances que son prochain logis soit au niveau de ses premiers espoirs : « Ses démarches se limitaient depuis longtemps déjà à trouver un logis, n'importe lequel. Des murs, un plafond, un plancher; elle ne cherchait qu'un abri. » (BO p. 84) Quand Azarius annonce qu'il a réussi à trouver une maison pour la famille, Rose-Anna est démoralisée au point où elle ne pose même pas de questions au sujet de cette maison. Elle sait déjà qu'il doit exister « un abîme » entre cette maison et celle de ses rêves.²⁷ Dans son accablement,

²⁰ Gilbert Lewis, *The literary vision of Gabrielle Roy*, p. 217.

²¹ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 106.

²² Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 131.

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ *Ibid.*, p. 102.

²⁷ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 106.

elle est contente tout simplement d'avoir « trouvé un abri, un coin à eux, un refuge exclusif aux misères et aux joies de sa famille. » (BO p. 241) Mais Rose-Anna est méfiante, craintive devant le « mystère de cette maison où ils avaient trouvé abri ». (BO p. 249) Le « pénible secret » (BO p. 250) de l'habitation, la proximité du chemin de fer, se révèle inévitablement au moment du passage violent d'un train : « Elle ne l'avait pas vue, mais elle l'avait flairée, elle l'avait pressentie à l'odorat, au toucher, à l'oreille surtout. Puis, subitement, un peu après minuit, elle l'avait sentie remuer violemment à l'approche d'un train. Alors elle avait compris. » (BO p. 250)

D'autres refuges urbains : hôpital, asile, église

L'abri pourvu par la maison urbaine est répété dans d'autres bâtiments familiers de la ville, comme, par exemple, l'hôpital. Yi-Fu Tuan fait remarquer que, parmi les primates, c'est uniquement l'être humain qui crée un lieu où les malades sont soignés et peut-être guéris.²⁸ Dans son rôle de refuge, l'hôpital est un substitut de la maison. Le malade sait qu'il dépend de ceux qui s'occupent de lui et que c'est dans ce lieu qu'il sera soigné. Pour Eugénie Chenevert, l'hôpital est plus qu'un lieu où elle pourra retrouver la santé. À la différence de sa vie normale, « ici, elle avait été choyée et entourée. Elle avait retrouvé un peu du climat de l'enfance : aucune responsabilité; pas de reproches; une sollicitude intelligente; le sentiment d'être entre bonnes mains. » (AC pp. 104-105) Sa vie dans le monde extérieur lui semble « grise, trop difficile, trop vraie. » (AC p. 105) Plus significatif encore, c'est à l'hôpital qu'elle redécouvre sa capacité de communication : « Elle s'était étonnée de trouver tant de choses à raconter sur sa vie, sa jeunesse, ses goûts, les cinémas qui lui plaisaient, et cela à des étrangères » (AC p. 105). Pour elle, quitter l'hôpital veut dire rentrer à la

²⁸ Tuan, *Space and place*, p. 137.

stérilité de sa vie conjugale, la vie de deux personnes « qui ont vécu très longtemps ensemble » et où « elle souffrait d'être une étrangère pour Alexandre. » (AC p. 107)

Pour Alexandre, l'hôpital est un prolongement de son expérience au lac Vert, de sa quête de solitude, de silence et de sommeil et où il a fait la connaissance des gens heureux, les Le Gardeur.²⁹ L'hôpital est, selon J.-C. Falardeau, un lieu « où se réalisent les désirs inavoués; c'est là que la tendresse ose se manifester. Ces comportements deviennent alors possibles, parce qu'ils ne sont plus liés à la responsabilité personnelle. »³⁰ Alexandre reçoit à l'hôpital des marques d'affection et une affirmation de la valeur de son existence « comme si elle avait été précieuse, unique et en quelque sorte irremplaçable. » (AC p. 289) C'est à l'hôpital, bien au-dessus de Saint-Henri, que le petit Daniel Lacasse aussi trouve un havre de silence où ses rêves enfantins de bonheur sont réalisables et son enfance lui est restaurée :

Il n'y avait plus de grandes personnes avec leurs conversations inquiétantes pour troubler son sommeil [...] il n'entendait plus, en s'éveillant brusquement, parler d'argent, de loyer à payer, de dépenses [...] il avait enfin un lit qu'il ne fallait pas fermer et déplacer chaque matin. (BO p. 201)

Tout comme l'hôpital offre un refuge aux gens atteints d'une maladie physique, l'asile psychiatrique protège ceux qui, comme Alicia, la sœur de Christine dans *Rue Deschambault*, souffrent d'une maladie mentale. De même, pour soutenir la santé de l'âme, il y a pour les croyants, l'église. Depuis longtemps, les prières et les hymnes chrétiens évoquent la présence divine, refuge inviolable par excellence. Ajoutons que, historiquement, c'est l'église qui servait d'asile, de sanctuaire, pour ceux qui cherchaient à s'échapper à la persécution de toutes sortes. Pour fuir la misère persistante de leurs vies, Rose-Anna et Yvonne cherchent toutes les deux la sécurité et le soulagement offerts par la religion. N'ayant plus la force d'aller voir son fils à

²⁹ Vachon. « L'espace politique et social dans le roman québécois », p. 272.

³⁰ J.-C. Falardeau, cité dans Vachon, *ibid.*.

l'hôpital, Rose-Anna envoie sa fille à sa place. C'est la jeune Yvonne qui rassure Daniel de la joie du paradis céleste auquel, n'ayant eu dans sa vie aucune expérience d'un paradis terrestre, il a droit : « Il y aura tout ce que t'aimes au ciel [...] T'auras plus faim, non plus au ciel, Nini. T'auras plus jamais froid. T'auras plus de bobo. Tu chanteras avec les anges. » (BO p. 320) Rose-Anna se rend compte de l'éloignement de sa fille qui s'est dédiée à la vie de religieuse : « Il lui apparut que l'enfant était retranchée de ce monde et, qu'entre elles, une distance infranchissable venait de s'établir [...] Yvonne ne lui avait jamais appartenu. » (BO p. 317) Pour Rose-Anna elle-même, la religion est quelque chose de plus pratique que celle embrassée par sa fille : « Toute sa vie l'éloignait de la piété malade de la petite Yvonne. » (BO p. 89) Fatiguée de sa quête d'une autre maison, et éprouvant le besoin de s'asseoir et de réfléchir, Rose-Anna entre dans l'église de Saint-Thomas-d'Aquin. Ses prières aussi, comme sa foi, sont pragmatiques et rendent moins pesants ses soucis : « Elle se sentit soulagée. Sa prière était moins un effort pour rejeter ses fardeaux qu'une humble façon d'en détourner la responsabilité sur qui l'en avait chargée. » (BO pp. 89-90) Par contre, Martha Yaramko ne trouve plus de consolation dans sa visite à la petite chapelle de Volhyn. Le délabrement du petit bâtiment lui est déconcertant : « Poussière, ruine, silence! » (JBM p. 135) La chapelle n'est plus qu'un espace stérile, absorbé par l'aridité environnante. Chez Martha, l'espace sacré est devenu inefficace, comme l'a observé Nicole Bourbonnais : « Il faut chercher ailleurs le principe divin. »³¹ Martha va plus loin, doutant même de l'existence de Dieu : « Se pouvait-il que Dieu ne fût aussi qu'un rêve, un désir né de la solitude? » (JBM p. 135) Consciente de la stérilité affective, l'ennui et la monotonie qui encombrant l'espace de la maison familiale, Martha doit créer une place pour elle seule, un refuge dans

³¹ Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », p. 374.

l'immensité de la plaine, son jardin, promu, selon Bourbonnais, au rang d'espace sacré.³²

Les abris humains dans la nature sauvage

Selon Gaston Bachelard, la maison est « un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. »³³ L'image de la maison est devenue « la topographie de notre être intime. »³⁴ L'âme est une demeure où sont logés nos souvenirs, nos oublis et notre inconscient. En nous rappelant l'image de la maison, « nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes [...] Les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles. »³⁵ Bachelard souligne la nécessité de toucher à la primitivité du refuge, d'accéder aux « souvenirs restés dans la mémoire », comme, par exemple, le souvenir de la maison natale, où l'individu peut rêver « à la hutte, au nid, à des coins où il voudrait se blottir comme un animal en son trou. » Il ajoute que dans ce rêve de hutte, nous « souhaitons vivre ailleurs, loin de la maison encombrée, loin des soucis citadins. Nous fuyons en pensée pour chercher un vrai refuge. »³⁶

Nous avons examiné dans un chapitre antérieur la notion de la hutte et son rapport avec le besoin de solitude et de sécurité chez Alexandre Chenevert, chez le chercheur d'or Gédéon et chez le peintre Pierre Cadorai. Notons ici que l'image de la hutte primitive est reflétée par tous les abris que situe notre écrivain dans la vastitude de la nature et qui évoquent le souvenir le plus primitif, celui de la protection maternelle. L'iglou que construisent Elsa Kumachuk et l'oncle Ian n'est qu'un point dans l'immensité de la « plaine blanche illimitée et rase » (RSR p. 181) qui les

³² *Ibid.*, p. 377.

³³ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 34.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, pp. 44-46.

entoure. La forme arrondie de cette petite maison basse suggère, cependant, le caractère maternel de cet espace, aussi créateur que protecteur. Elsa et Ian se perdent dans la rêverie en voyant Jimmy si heureux grâce à sa première expérience à l'intérieur d'un iglou. Ils sont « conduits par lui à recouvrer une part de leur propre enfance, car, si à l'étroit, ils regardaient loin comme en songe et comme s'il n'y avait plus autour d'eux de murs. » (RSR p. 182) Selon Bachelard, cependant, « la maternité » de la maison ne vient pas seulement de la nostalgie d'une enfance, mais de son « actualité de protection », de sa « communauté de la tendresse [...] et de la force. »³⁷ La présence d'Elsa et d'Ian crée une situation où Jimmy se sent « en toute sécurité avec ceux en qui il avait pleine confiance. » (RSR p. 182) L'image de l'iglou qui résiste aux tentatives du vent « qui criait en faisant le tour de l'iglou isolé » et qui « s'arrêtait de place en place tel un chien pour flairer une fissure par où entrer » (RSR p. 182) illustre l'interprétation bachelardienne de la maison « qui « serre » contre son habitant, qui devient la cellule d'un corps avec ses murs proches. »³⁸ De la même manière, le champ de maïs qui sert de cachette pour Christine et sa sœur Alicia leur offre « juste assez de place pour [s]'asseoir, pour [s]'accroupir plutôt entre les tiges serrées ». Dans cet espace, elles se sentent « comme enfermées, bien protégées, absolument cachées [...] Dans le champ de maïs, nous étions comme dans une forteresse. » (RD p. 151) Pour Paula Gilbert Lewis, le petit espace intérieur est comme le cercle maternel qui ne confine pas, mais qui protège contre l'immensité extérieure.³⁹ Plus tard dans sa vie, Christine se rappellera ainsi son refuge enfantin : « Je me suis rappelé le champ de maïs; là, on était enfermé, c'est vrai, mais c'était toute autre chose! [...] La liberté, est-ce que ce ne serait pas de rester en un tout petit espace d'où l'on peut sortir si l'on veut? » (RD p. 154)

³⁷ *Ibid.*, p. 57.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Gilbert Lewis, *The literary vision of Gabrielle Roy*, p. 218.

Il est normal que la plupart des gens ne réfléchissent pas souvent au rôle protecteur que joue la maison dans la vie de tous les jours. Ce n'est qu'aux moments où la force de l'environnement empiète sur sa vie qu'on est conscient de la cruelle indifférence du monde naturel et l'insignifiance de l'être humain dans la vastitude du cosmos. Selon le géographe Yi-Fu Tuan, l'ordre apparent du cosmos laisse supposer l'existence d'une Providence bienveillante dont la création serait consolatrice et sécurisante. La réalité est peut-être le contraire. Grâce aux catastrophes climatiques - inondations, sécheresses, tempêtes - aux éruptions volcaniques et aux tremblements de terre, la nature, « l'immensité indifférente [...] dont les passions s'expriment en convulsions profondes »,⁴⁰ révèle son indifférence. Les collines et les vallées, les forêts et les déserts, ce que Tuan appelle les grandes permanences de la nature, enseignent, selon le géographe, la même leçon dure. Mais puisque ces permanences ne dérangent ou n'interrompent pas notre vie, la leçon est plus difficile à apprendre et plus facile à oublier.⁴¹

Pour le père de Christine dans « Le puits de Dunrea », la colonie qu'il avait fondée pour ses « Petits-Ruthènes » est « une espèce de paradis » (RD p. 126), et, avec ses arbres et sa petite rivière, « une oasis dans la nudité de la plaine. » (RD p. 126) Dieu aussi s'y est installé « avec des icônes et des cierges. » (RD p. 125) Par la collaboration des éléments naturels - sécheresse, soleil et vent - un incendie, décrit naïvement par Édouard comme résultant de « la colère de Dieu » (RD p. 137), est capable de détruire la colonie et de provoquer la mort d'un des Petits-Ruthènes. Édouard échappe au feu en se réfugiant dans un puits, où il éprouve ce sentiment de tranquillité qui, souvent, précède le moment de la mort. Il se croit être sur le point de mourir « parce que soudain tout lui fut indifférent [...] il n'éprouvait que le repos, un

⁴⁰ Ringuet, *Trente arpents*, p. 117.

⁴¹ Tuan, *Escapism*, pp. 89-90.

repos si grand qu'on ne pouvait y résister. » (RD p. 139) Le silence, la solitude et l'immobilité forcée du puits évoquent l'image du tombeau. bercé par un sentiment d'être hors du danger, Édouard commence à s'absenter de la réalité et à glisser graduellement vers la mort : « Et comment avoir le goût de revenir d'une si profonde indifférence! » (RD p. 139) Bachelard soutient que, sombré dans la léthargie de l'indifférence, le rêveur connaît un « repos mitoyen de l'être et du non-être. Il est l'être d'une irréalité. Il faut un événement pour le jeter dehors. »⁴² Grâce à la vision de sa fille Agnès qui attend à l'arrêt du tram son retour à la maison, Édouard est rappelé à la réalité. Comme un Lazare moderne, il doit sortir de son tombeau pour reprendre sa vie. Mais son passage par le feu et l'eau l'a transformé. Selon Christine : « Papa revint parmi nous [...] et cependant y revint-il jamais! » (RD p. 141) Il y a des jours où « il regrettait de n'être pas resté au fond du puits [...] Lazare, sorti du tombeau, n'a jamais été gai, à ce que l'on sache. » (RD p. 141)

Les murs

Bachelard, nous l'avons noté, estime que tout espace habité engendre la notion de maison⁴³ et c'est la maison qui abrite la rêverie, protège le rêveur et nous permet de rêver en paix.⁴⁴ L'homme construit constamment des murs, qu'ils soient réels ou imaginaires. Pour Bachelard, l'homme perçoit la maison « dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes. »⁴⁵ Les « murs » imaginaires offrent l'illusion de protection. Les murs réels créent des espaces, des abris réels contre les forces de la nature et qui, selon les désirs de chaque habitant, peuvent être coin, nid, cage ou maison. Paula Gilbert Lewis a observé que l'œuvre royenne dépeint de fréquentes

⁴² Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 137.

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

représentations de la lutte humaine contre les forces agressives de la nature. Elle a commenté aussi une profusion de phénomènes météorologiques déchaînés par la nature : le son omniprésent du vent, la puissance de la tempête, la chaleur écrasante de l'été et la froideur intense de l'hiver.⁴⁶ La vie des personnages royens se déroule dans le contexte du cycle immuable des saisons, reflétant, comme le déménagement printanier des Lacasse, le cycle inéluctable de leur existence. C'est ainsi que l'émergence des fleurs dans le jardin de Martha Yaramko lui rappelle le renouvellement constant du cycle naturel des saisons : « Les fleurs n'étaient-elles pas, par leur naïveté, une sorte d'enfance éternelle de la création » (JBM p. 130) et, inévitablement, l'imminence de sa propre mort. Inextricablement liée à la notion de la vieillesse et de la mort est l'hiver, la saison la plus froide et la plus dure, la saison triste. Comme le souligne Paula Gilbert Lewis, les extrêmes hivers canadiens jouent un rôle important dans l'univers royen,⁴⁷ surtout l'image de la neige, symbole par excellence de l'hiver et de l'opposition entre le sentiment d'intimité du monde intérieur de la maison et l'hostilité inhérente du monde naturel.

La neige

Dans *Bonheur d'occasion*, Roy présente l'image de Florentine, dont le prénom suggère la douceur du printemps, pliée en deux dans le vent, luttant contre la neige « qui s'acharnait sur elle. » (BO p. 34) Prise dans ce tourbillon de neige, Florentine a l'air de réfugiée, hors de place et sans défense dans ce milieu hostile, à tel point que Jean se demande cyniquement : « Est-ce qu'elle pouvait s'imaginer qu'elle courait vers son bonheur, toute seule dans cette nuit furieuse? » (BO p. 35) De son appartement, il avait regardé la neige, « une danseuse folle et souple » (BO p. 26), qui

⁴⁶ Gilbert Lewis, « The literary vision of Gabrielle Roy », pp. 182-183.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 182.

prenait une forme humaine, celle de Florentine Lacasse. Jean pense à l'incompatibilité du nom et du prénom de la jeune fille : « Florentine, pensa-t-il, était une appellation jeune, joyeuse, comme un mot de printemps, mais le nom, après ce prénom, avait une tournure peuplée, de misère, qui détruisait tout son charme. » (BO p. 26) Il arrive à une juste appréciation du caractère de Florentine : « C'était probablement ainsi qu'elle était elle-même, la petite serveuse du *Quinze-Cents* : moitié printemps gracieux, printemps court, printemps qui serait tôt fané. » (BO p. 26) Selon Paula Gilbert Lewis, Florentine est identifiée avec le tourbillon de neige, contre lequel elle lutte, mais qui, inévitablement, l'engouffre.⁴⁸ Constamment désireux de la liberté, Jean discerne la force du nom Lacasse⁴⁹ : « Ne pouvant s'empêcher de tourner, de se dépenser, elle dansait là, dans la nuit, et restait prisonnière de ses évolutions. - Ces petites filles-là, se dit-il, doivent être ainsi; elles vont, viennent et courent, aveuglées, à leur perte. » (BO p. 27)

Le portrait de l'homme immobile qui regarde par la fenêtre, comme le fait Jean Lévesque, revient en leitmotiv dans l'œuvre royenne. Le monde qu'il observe est souvent hivernal, blanchi à tel point par la neige qu'il a perdu sa réalité. Vu de son café par les nuits d'hiver, le contour des collines, « avec leurs têtes rondes et blanches » (JBM p. 76) sous la neige, éveille chez Sam Lee Wong une sensation d'appartenance dans ce lieu, sensation d'être lié « aux plus vieux passé de la Terre » (JBM p. 76). Ellen Babby signale le double rôle de la fenêtre : celui d'encadrer la vue, mais servant aussi de miroir.⁵⁰ Les anciennes collines enneigées présentent un reflet de Sam Lee Wong : « Elles seules parvenaient à lui conserver une sorte d'identité »

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Une case : un compartiment, *Le Nouveau Petit Robert* (2003), « case ».

⁵⁰ Ellen Reisman Babby, *The play of language and spectacle : a structural reading of selected texts by Gabrielle Roy*, Toronto, ECW Press, 1985, p. 65.

(JBM p. 52) et lui communiquent « une idée de vieillesse infinie, de passé profond, sans bornes, éternel, qui ancrerait enfin l'errance de la vie. » (JBM p. 76)

Rappelons les remarques de Gaston Bachelard sur la neige : « Dans le monde hors de la maison, la neige efface les pas, brouille les chemins, étouffe les bruits, masque les couleurs. On sent en action une négation cosmique par l'universelle blancheur. »⁵¹ Ces observations s'appliquent surtout à l'épisode dans « De la truite dans l'eau glacée » où Médéric et son professeur rentrent chez elle dans la berline tirée par un cheval. Absorbés par l'intensité de leur discussion, ils ne remarquent pas la surabondance de neige qui a effacé tous les points de repère : « Et soudain il n'y eut plus ni ligne téléphonique, ni même apparemment de sol ferme sous la neige en molles collines. » (CEV pp. 157-158) De façon semblable, le même phénomène est présent dans *Alexandre Chenevert*. Par la fenêtre de sa chambre à l'hôpital, centre de sa réalité présente, le malade est conscient de la « négation cosmique » du monde extérieur, monde devenu presque invisible : « Il ne semblait guère, cependant, aux yeux d'Alexandre, qu'il y eût encore une ville. Les trottoirs, les rues avaient disparu. » (AC p. 238) De même, pour Christine et ses cousins dans le conte « La tempête », les objets familiers de la campagne se métamorphosent sous leur couche de neige en objets menaçants, un grand tas de paille revêtant « une vague et lugubre forme qui ressemblait à quelque terrifiante maison perdue, jamais habitée, jamais éclairée, un affreux spectre d'habitation. » (RD p. 229) Tous les points de repère disparaissent sous la neige, mais à l'intérieur du refuge, on se sent « au centre de protection ».⁵² Le contraste entre l'espace froid et blanc à l'extérieur et l'espace sécurisant de la petite maison met en valeur l'intimité de celle-ci. Cet espace intime est celui de la rêverie : « La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la

⁵¹ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 53.

⁵² *Ibid.*, p. 52.

maison nous permet de rêver en paix. »⁵³ De sa chambre à l'hôpital, Alexandre Chenevert, le « visage collé à la vitre » (AC p. 238), pense à l'hiver. C'est grâce à l'hiver que ce pauvre homme « tout maladif, routinier et sédentaire » se sent « grand, parfois » (AC p. 238), s'imaginant un grand aventurier en route vers le Pôle Sud avec Scott ou Amundsen. Dans « La tempête », les enfants, sains et saufs dans leur petite cabane, s'abandonnent à des rêves de carrière et de mariage. S'enlisant dans le bonheur du moment présent, enchantée par la compagnie de ses cousins et par cet espace presque paradisiaque, la jeune Christine veut oublier l'avenir, où ils seront « vieux, laids, bougons » (RD p. 226), préférant partir pieds nus dans la tempête. Cette proposition immodérée gâte l'ambiance joviale de la cabane. Ouvrir la porte expose les enfants à la violence de la tempête. L'univers extérieur fait une brèche dans la défense d'espace intime : « La tempête sauta sur nous à l'intérieur de la cabane comme un démon. » (RD p. 227)

La lumière

Momentanément emportée par ce que Bachelard appelle « l'ivresse des inversions entre la rêverie et la réalité »,⁵⁴ Christine arrive enfin à un sentiment du danger qui les entoure. Aveuglés par le vent et la neige, les cousins s'appliquent à « distinguer derrière la tempête quelque aspect de la réalité. » (RD p. 228) Leur délivrance prend la forme d'une lumière visible quelque part dans la tempête, « comme le feu d'un navire qu'on perçoit quand une haute vague le ramène des gouffres » (RD p.230). C'est « une fenêtre éclairée [qui] s'encadra dans la nuit » (RD p. 231) qui leur montre la route de retour. Il y a dans l'œuvre royenne un rapport important entre la lumière et le refuge. La lumière suppose une présence humaine,

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

présence qui implique protection et refuge contre les forces extérieures et qui définit les limites de l'espace sécurisant. Selon Bachelard : « La lampe à la fenêtre est l'œil de la maison. La lampe, dans le règne de l'imagination, ne s'allume jamais dehors. Elle est lumière enfermée qui ne peut que filtrer dehors [...] Par sa seule lumière, la maison est humaine. »⁵⁵ D'après Marc Gagné : « Que ce soit du foyer ou la mince flamme de la chandelle, l'un et l'autre signalent une présence qui veille, une ferveur qui songe, une ardeur qui s'entête. »⁵⁶ Un exemple frappant de la lumière comme symbole de refuge est présenté dans *Bonheur d'occasion* au moment où Florentine s'achemine vers la maison Lacasse dans la Rue Beaudoin. Accablée par la dure réalité de son sort et se sentant « seule au monde avec sa peur » (BO p. 222), Florentine voit la lumière de la salle à manger qui brille entre les rideaux écartés. Pour elle, la lumière rappelle le refuge maternel. Le courage de Rose-Anna en face des immenses difficultés de la vie « luisait comme un phare devant elle. La maison allait la reprendre, la guérir. » (BO p. 228) Florentine va jusqu'à anticiper un soulagement complet : « Si, de retour à la maison, elle n'y trouvait rien de changé, elle pourrait alors conclure que son angoisse était fausse. » (BO p. 228) Voilà pourquoi le chaos qui règne dans la maison la fait enrager : « Était-ce donc à cela qu'elle s'attendait lorsqu'elle était revenue à la maison si désireuse de retrouver chaque chose à sa place, et comme un signe infallible de sa sécurité? » (BO p. 229) La présence des nouveaux locataires, des étrangers, chasse toute attente de refuge. Devant la muette horreur de sa mère qui dévoile enfin le secret de Florentine, la jeune femme reconnaît enfin qu'elle a tort d'idéaliser Rose-Anna. Plus tôt, Florentine avait déclaré : « Moi, je ferai comme je voudrai. Moi, j'aurai pas de misère comme ma mère. » (BO p. 78) Selon Lori Saint-Martin, « le rejet de la mère n'est pas une solution puisqu'il conduit à

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 108.

répéter involontairement son destin.»⁵⁷ Florentine sait maintenant qu'elle « ne pouvait plus se leurrer, qu'elle éprouverait toujours désormais ce cuisant regret d'avoir échoué. » (BO p. 233) Les jeux sont faits. Malgré elle, la vie de Florentine a la même trajectoire que celle de sa mère. Elle fuit la maison pour chercher un refuge substitutif chez son amie Marguerite.

L'image de la lumière à la fenêtre, signalant au voyageur une présence humaine qui l'attend, revient à maintes reprises dans l'œuvre royenne. À leur retour à la Rue Deschambault, les « déserteuses » Éveline et Christine, voient de loin que toutes les fenêtres de leur maison sont éclairées, signalant la présence inattendue d'Édouard, qu'on croyait en Saskatchewan avec ses Doukhobors. Avertie par la lumière et prise au dépourvu, Éveline a néanmoins le temps de préparer ses explications. Son mari est mis au courant des nouvelles de sa famille dont il a été si longtemps séparé. Dans *La montagne secrète*, le trappeur Steve Sigursden voit de loin sa cabane et, comme une lumière à la fenêtre, « la petite fumée montant droit dans l'air » (MS p. 46) qui signale la présence de son compagnon Pierre Cadorai. Pour Steve, « ce bonheur d'arriver en un logis chauffé et vivant, peut-être valait-il la peine d'avoir été seul au froid de la solitude tout ce temps [...] que l'on est bien à deux dans l'immensité de la forêt. » (MS p. 46) Quand Alexandre Chenevert entrevoit la lampe de sa propre cabane à travers la forêt du lac Vert, il est fasciné par sa lueur « qui semblait venir à sa rencontre » (AC p. 169). Les fenêtres éclairées de la cabane semblent lui signifier « la douceur, l'attrait de la sécurité terrestre [...] Il en eut l'âme réjouie. « Mon feu », se dit-il, aimant le mot. » (AC p. 170) Et l'auteur d'ajouter : « Nulle autre expression ne lui parut mieux traduire l'abri. » (AC p. 170) Selon Marc Gagné, la cabane d'Alexandre est la source d'une « sorte de paix cosmique articulée

⁵⁷ Lori Saint-Martin, *La voyageuse et la prisonnière : Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Boréal, p. 117.

sur la dynamique de la Nature. » L'intimité de l'espace est transformée en « un univers vivant et marqué du signe de la rêverie. »⁵⁸ L'iglou que construisent l'oncle Ian et Elsa la première nuit de leur voyage vers la terre de Baffin rassure le jeune Jimmy, angoissé de se découvrir sans abri et sans chaleur en plein milieu de la toundra. Les murs de glace et de neige constituent un abri solide contre le froid intense et la « désolation sans borne » (RSR p. 181) du dehors. C'est la fureur de la tempête qui, d'après Marc Gagné, met en valeur la chaleur et l'assurance que pourvoit la lumière. L'antithèse des « deux puissances cosmiques et oniriques », la tempête et le feu, souligne, poursuit Gagné, la valeur symbolique de la lampe qui brûle à l'intérieur de l'iglou. La présence du feu veut dire que l'espace humanisé du refuge cesse d'être « une inerte passivité » pour se transformer en « un univers vivant et marqué du signe de la rêverie. »⁵⁹

Le grenier

Bachelard juge que la maison est « une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. »⁶⁰ Il souligne l'essentielle verticalité de la maison, symbole du mouvement ascensionnel de l'imagination. De tous les coins dans la maison qui offrent à l'habitant le silence, l'immobilité et la solitude, éléments essentiels pour la rêverie libre, le grenier est l'espace sans égal. Bachelard précise que l'escalier du grenier est « le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude »,⁶¹ et que la fonction du grenier est « d'abriter les songes ». ⁶² Marc Gagné a fait remarquer que la plupart des habitations construites par l'imagination de Gabrielle Roy possèdent un grenier et que l'intimité

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 107-108.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁰ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 26.

⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

⁶² *Ibid.*, p. 33.

de cet espace appartient surtout aux enfants. C'est dans le grenier que demeure « le sanctuaire des grandes rêveries qui orientent l'existence. »⁶³ Pour Albert Le Grand, le grenier est « un lieu de sécurité, de rêverie et de liberté intérieure. »⁶⁴ Dans le conte « Petite Misère », Christine se sépare des autres habitants de la maison pour créer au grenier un lieu à elle seule. L'appelant « mon grenier » (RD p. 35), elle y contemple « la vie telle qu'elle est » (RD p. 37) et « le long, terrible avenir » (RD p. 36) qui pesait sur elle. Comme le jardin dans la nature, le grenier est un « lieu d'introspection et de recherche personnelle, synonyme d'initiation et de renaissance. »⁶⁵ Dans « La voix des étangs », Christine pense au soir où elle est montée dans le grenier, « pour me chercher moi-même. Que serais-je plus tard? [...] Que ferais-je de ma vie? » (RD p. 217) Est-il possible de voir dans le jeu préféré de Christine (elle joue aux enterrements) (RD p. 36) et dans la question de ses compagnons de jeu (« Es-tu-morte-Chris-ti-ne? » (RD p. 36)) une décision de mettre derrière elle les choses de l'enfance et de se tourner vers l'avenir : « J'ai vu alors, non pas ce que je deviendrais plus tard, mais qu'il me fallait me mettre en route pour le devenir. Il me semblait que j'étais à la fois dans le grenier et, tout au loin, dans la solitude de l'avenir. » (RD p. 218) Dans « Gagner ma vie... », Éveline monte au grenier, transformé en refuge personnel par Christine (c'est son « abracadabra »), pour se disputer en vain avec sa fille au sujet de sa décision de devenir écrivain. (RD p. 247) C'est dans le grenier aussi qu'Alicia découvre la route de son évasion vers le pays des chimères, ce qui annonce déjà l'évasion totale à venir. Costumée en princesse, des fleurs aux cheveux, elle se met à effeuiller des roses sur la tête des passants. Elle est comme une Ophélie, coulant dans l'eau du ruisseau : « As one incapable of her own distress, Or like a

⁶³ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 109.

⁶⁴ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 60.

⁶⁵ Agnès Hafaz-Ergaut, « Exil, fleurs et rien ou l'apologie de l'inutilité dans « Un jardin au bout du monde » de Gabrielle Roy », <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701ahe.html>, paragraphe 1, lignes4-5 [consulté le 19 avril 2004].

creature native and indu'd Unto that element.»⁶⁵ Dans « Alicia », la fille est impuissante devant son sort, Christine l'imaginant emportée par l'eau de la rivière de la folie et de la mort : « Puis le désespoir a emporté Alicia. Elle a commencé de s'éloigner; et, tout à coup, une sombre rivière invisible s'est creusée entre nous. Alicia, sur l'autre rive, prenait de la distance...mystérieusement...elle se retirait. » (RD pp. 156-157) Comme tous les refuges faits par l'homme, le grenier n'est à la fin que transitoire.

Les « grandes permanences » de la nature : montagnes et collines

Malgré l'indifférence manifeste de la nature, l'homme y cherche la même illusion d'abri qui existe dans son habitation matérielle, sa maison. L'individu, selon Yi-Fu Tuan, éprouve un besoin intense d'établir des rapports affectifs non seulement avec d'autres êtres humains, mais aussi avec le monde non-humain de la nature.⁶⁶ C'est surtout dans *Cet été qui chantait* et *La montagne secrète* que notre écrivain personnifie la nature, attribuant des valeurs humaines aux objets et aux animaux afin de les rendre familiers et personnels. En effet, tout comme les romantiques, elle va jusqu'à prêter à la nature une attitude sympathique envers l'homme. Au pied de la montagne qu'il nomme la Resplendissante, Pierre Cadorai imagine que « la montagne se plaisait à être regardée et qu'elle lui parlait [...] Et par toi, disait-elle encore, par toi, enfin, Pierre, je vais exister. » (MS p. 82) Conscient de son insignifiance (« à peine plus haut qu'une poussière vis-à-vis de l'imposante masse » (MS p. 82)), Pierre oublie « la faim, la fatigue, les déboires, l'ennui et l'angoisse. » (MS p. 82) Mais la montagne est inanimée. Tout est dans l'imagination de l'homme contemplateur. C'est une réaction logique de la part de l'être humain qui, se sentant vulnérable et

⁶⁵ Shakespeare, *Hamlet*, acte 4, scène 7.

⁶⁶ Yi-Fu Tuan, « Island selves : human disconnectedness in a world of interdependence », *The Geographical Review*, 85, 1995, p. 234.

désorienté par l'espace sans limites, a recours aux grandes permanences de la nature : montagnes, collines et rivières, symboles de durabilité et de longévité, toutes les deux « liées au plus vieux passé de la Terre [...] idée de vieillesse infinie, de passé profond, sans bornes, éternel, qui ancrerait enfin l'errance de la vie. » (JBM p. 76) La nature offre donc une garantie de continuation. Dans *Un jardin au bout du monde*, le vieux Smouillya se rend compte que dans ce monde tel qu'il le voyait, « il n'y avait que les montagnes pour sauver les hommes, les montagnes qui par leur noblesse et leur immuabilité obligeaient l'espèce humaine à s'arrêter de tourner perpétuellement en rond. » (JBM p. 63) Hilligje van't Land a noté que, dans le contexte religieux, la montagne signifie « l'opposition entre la terre et le ciel et entre l'enfer et le paradis. »⁶⁷

Pour Tuan, *time anxiety* est une expérience universelle, puisque tout être humain est conscient de l'imprévisibilité de son propre avenir. Un individu qui a le sens de son histoire, qui est sensible à l'existence de ses ancêtres, à sa lignée, est, par ce fait, mené à projeter le temps au-delà du présent dans le futur. Mais les ancêtres demandent des descendants. Pour l'individu qui n'a pas d'enfants, ses rapports avec sa famille étendue, ses amis, ses collègues et sa communauté assument une dimension temporelle importante et constituent une affirmation de sa valeur humaine et de son identité.⁶⁸ Le personnage royen qui n'a pas d'enfants et qui, comme Sam Lee Wong, est marginalisé dans sa communauté, doit se consoler par le caractère éternel du paysage qui l'entoure, puisque les montagnes et les collines renferment pour lui le temps et l'identité. N'ayant ni femme ni enfants et dépourvu des liens de langage et de culture qui l'auraient attaché à la communauté d'Horizon, Sam Lee Wong tient au « fil ténu qui le reliait aux vieilles collines du fond de sa mémoire. » (JBM p. 50) En

⁶⁷ van't Land, « Analyse sociosémiotique des espaces romanesques dans *Bonheur d'occasion* », p. 115.

⁶⁸ Tuan, « The desert and I », p. 9.

regardant sur une carte « les indéchiffrables noms » (JBM p. 52) des villes. Sam éprouve « l'impression de n'être plus vraiment personne, qu'une parcelle d'être, rien qu'une pensée errante échouée ici, sans soutien de corps ou d'âme. » (JBM p. 52) Son identité est confondue avec la mémoire des collines : « Elles seules parvenaient à lui conserver une sorte d'identité et le sentiment que, projeté au Canada, il était encore un peu Sam Lee Wong. » (JBM p. 52) Selon Paula Gilbert Lewis, les collines sont les symboles de la maison maternelle et d'une enfance heureuse dont on désire reprendre possession.⁶⁹ Dans l'imagination de la mère de Christine, la montagne Pimbina symbolise tout ce qu'elle a perdu de bonheur. Cette montagne a donc conservé son enfance. Pendant leur voyage en voiture dans « La route d'Altamont », Christine, ayant réussi à retrouver la route à la montagne, observe que les collines rendirent à sa mère une joie profonde, « sa joyeuse âme d'enfant. » (RdA p. 127)

Dans l'immensité de la plaine, l'homme est comme un arbre solitaire, exposé au vide qui l'entoure. Laurence Ricou y reconnaît la verticalité dramatique de la présence de l'homme dans un monde entièrement horizontal.⁷⁰ Pour Marc Gagné, « ce sentiment d'immensité s'identifie alors à celui d'étrangeté [...] chaque homme finit par avoir l'impression d'évoluer dans un cosmos aux proportions gigantesques. »⁷¹ Mais ce n'est pas seulement dans les plaines qu'on ait cette impression d'immensité. L'espace urbain aussi, par « sa cohue anonyme et indifférenciée, et par le sentiment d'étrangeté qui éloigne les individus les uns des autres »,⁷² devient un espace aussi aliénant que celui de la plaine. L'homme a besoin de points de repère qui, comme la montagne et les collines, deviennent des « pôles »⁷³ lui permettant de s'orienter. D'après Antoine Sirois, la montagne devient un « îlot dans la nature, campé dans la

⁶⁹ Gilbert Lewis, *The literary vision of Gabrielle Roy*, p. 220.

⁷⁰ Ricou, *Vertical man/Horizontal world*, p. ix.

⁷¹ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 116.

⁷² *Ibid.*, p. 115.

⁷³ *Ibid.*, p. 117.

ville écrasante [...] un lieu d'évasion, d'isolement, de solitude pour les citadins. »⁷⁴

Pour certains personnages de *Bonheur d'occasion*, la montagne qui domine la ville est un lieu de refuge contre le bruit et l'agression de l'environnement urbain. Emmanuel Létourneau y découvre un lieu d'évasion et de rêverie : « Le faubourg le tenait maintenant comme dans une prison de doute, d'indécision, de solitude. Il décida de gravir la montagne. Plusieurs fois il y avait trouvé une sorte d'apaisement. » (BO p. 281) Pour d'autres, cependant, la montagne n'est qu'un mur qui résiste à toute tentative d'évasion et à tout espoir de bonheur. Salavin, le héros urbain de Georges Duhamel, ressent la même angoisse d'être enfermé dans l'espace clos de Paris : « Un mur, un mur! Avoir le sentiment que l'on est devant un mur très haut, très lisse, très épais, et que ce mur-là, c'est l'avenir, et qu'on ne peut ni l'escalader, ni le renverser, ni le percer. Ceux qui n'ont pas éprouvé que du bonheur dans leur vie ne peuvent pas comprendre un tel sentiment. »⁷⁵ Rose-Anna Lacasse, à la suite de l'échec de son excursion à la campagne, est frustrée dans toutes ses tentatives de gravir la montagne. Antoine Sirois observe que la montagne apparaît comme « un paradis perdu, momentanément retrouvé, au milieu de la rue citadine »,⁷⁶ mais Rose-Anna et Emmanuel se rendent compte tous les deux que, finalement, ce refuge leur est hors de portée. En grim pant le Mont-Royal, Emmanuel éprouve « un malaise indéfinissable [...] comme s'il n'avait plus le droit d'entrer dans la cité du calme, de l'ordre, avec cette odeur de misère qui le suivait. » (BO p. 286) Pour Antoine Sirois, les tentatives pénibles de Rose-Anna qui veut voir son fils à l'hôpital de Westmount sont comparables à une montée au Calvaire. Tout concourt à l'exclure dans ce lieu : « La paix toute nouvelle, toute merveilleuse de Daniel, au lieu de la réjouir, la poursuivait

⁷⁴ Antoine Sirois, « Le Mont-Royal », in *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 270.

⁷⁵ Georges Duhamel, *Confession de minuit*, Paris, Éditions J'ai lu, 1925, p. 90.

⁷⁶ Sirois, « Le Mont-Royal », p. 272.

dans l'escalier comme une honte que jamais elle n'oublierait [...] Jamais elle ne s'était sentie si pauvre. » (BO p. 203)

Regarder la montagne

Tuan reconnaît l'insignifiance de l'individu dans la vastitude qui l'entoure, mais se rend compte en même temps de l'importance du sens de la vue dans la représentation de cette immensité : les yeux ont le pouvoir de subjuguier l'espace.⁷⁷ Pour Patrick Coleman, le regard définit le milieu. Il souligne la relation qui existe entre le genre de regard que portent les personnages royens sur le monde et le rapport qu'ils entretiennent avec leur milieu.⁷⁸ Ellen Babby a observé chez Gabrielle Roy une préoccupation prononcée de l'acte visuel. Elle signale les nombreux exemples dans l'œuvre royenne des objets qui stimulent l'acte de regarder : miroirs, fenêtres, le paysage lui-même.⁷⁹ En levant les yeux vers la montagne, Jean Lévesque demande à Florentine : « As-tu déjà vu cette montagne? » (BO p. 73)⁸⁰ La question la prend à l'improviste. Son indifférence envers la présence de la montagne est telle qu'elle ne la remarque même plus. Pour Florentine, identifiée avec son milieu et assimilée à l'horizontalité de la ville, la vision de la montagne ne la mène nulle part. Elle ne voit la montagne qui domine le quartier que dans son immuabilité qu'elle voudrait s'approprier, au dire de Dennis Drummond.⁸¹ D'après Brigitte Faibre-Duboz, Florentine est « définie par son milieu, par le modèle auquel elle aspire – un modèle, de surcroît, imaginaire, fictif, décalé par rapport à la réalité ».⁸² Florentine ne prendra pas l'initiative de réaliser ses rêves. Son destin, elle le laisse au hasard d'un vague

⁷⁷ Tuan, « The desert and I », p. 10.

⁷⁸ Patrick Coleman, cité dans Faibre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente Arpents et Bonheur d'occasion* », p. 14, note 11.

⁷⁹ Babby, *The play of language and spectacle*, p. 4.

⁸⁰ C'est nous qui mettons en italique.

⁸¹ Dennis Drummond, « The « I Am » experience in *Bonheur d'occasion* », p. 11.

⁸² Faibre-Duboz, « Seuils de la modernité : *Trente arpents et Bonheur d'occasion* », p. 78.

espoir : « un sentiment confus qu'un jour, dans ce magasin grouillant, une halte se produirait et que sa vie y trouverait son but. Il ne lui arrivait pas de croire que son destin, elle pût le rencontrer ailleurs qu'ici. » (BO p. 9)⁸³ Par contre, Jean comprend le symbolisme puissant de la montagne. Antoine Sirois observe que la montagne est perçue par Jean comme un centre, « un endroit de jonction où l'homme peut, au moins momentanément, associer désir et pouvoir, des hauts lieux qui prêtent aux élévations intérieures et à une certaine transcendance. »⁸⁴ Pour Jean Lévesque, la verticalité de la montagne va de pair avec le mouvement ascensionnel de son ambition, l'attirant toujours vers un ailleurs, où est assuré son succès. Saint-Henri sert de marchepied à ce parvenu :

Il était lui-même comme le bateau, comme le train, comme tout ce qui ramasse de la vitesse en traversant le faubourg et va plus loin prendre son essor. Pour lui, un séjour à Saint-Henri ne le faisait pas trop souffrir; ce n'était qu'une période de préparation, d'attente. (BO pp. 32-33)

Marc Gagné a fait remarquer que les montagnes et les collines figurent dans la plupart des œuvres de Gabrielle Roy. Même dans *Alexandre Chenevert*, le lac Vert est bordé d'une « suite de collines à contour paisible. » (AC p. 152)⁸⁵ Chaque personnage attribue à ce symbole de stabilité et de sécurité un sens et une signification qui reflètent son besoin de s'assurer de sa propre identité et de la possibilité de continuation. Gagné fait remarquer qu'il n'y a guère que *La Petite Poule d'Eau* à qui il manque l'image de la montagne ou des collines.⁸⁶ Dans ce « désert d'herbe et de vent » (PPE p. 11) qui est la Petite Poule d'Eau, le lieu propre de la sécurité est l'île qu'habite la famille Tousignant.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Sirois, « Le Mont-Royal », p. 270.

⁸⁵ Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 117.

⁸⁶ *Ibid.*

L'île

Comme une île déserte en plein milieu de l'océan, la Petite Poule d'Eau est l'image même de l'isolement au milieu d'un espace vaste et apparemment illimité : « un désert d'herbe et de vent [...] Rien ne ressemble davantage au fin fond du bout du monde. » (PPE pp. 11-12) Loin de symboliser l'isolement humain, cependant, la Petite Poule d'Eau offre, selon François Ricard, « une vision édénique de l'existence, où l'être, échappant soudain au bannissement et à la nostalgie, retourne à son foyer paisible, lieu de délices et de sécurité. »⁸⁷ Les Tousignant y ont établi un refuge sécurisant qui est, littéralement et métaphoriquement, pour tous ses habitants, un havre de paix en plein milieu du chaos qui les entoure.⁸⁸ L'image de l'île est l'image de l'évasion rêvée.⁸⁹ Alexandre Chenevert rêve d'atteindre « son île du Pacifique » (AC p. 83), lieu de solitude où il pourra se distancier non seulement des exigences de sa vie urbaine, mais surtout du vacarme de ses propres pensées. Le lac Vert est son refuge, son île pacifique où il atteint la solitude nécessaire à la réflexion soutenue qu'il désire depuis si longtemps. Selon la narratrice de « La route d'Altamont », « C'est dans la solitude que l'âme goûte sa délivrance. » (RdA p. 141)

Dans l'île, comme dans tous les petits espaces créés par Gabrielle Roy, il existe une identification plus ou moins profonde entre le lieu et le personnage qui l'habite. Pour Albert Le Grand, c'est dans le petit espace du refuge que « la conscience peut [...] se construire un monde réel ou imaginaire mais qu'elle peut posséder et avec lequel elle peut communiquer. »⁹⁰ Au lac Vert, Alexandre arrive au point où il ne dit plus « la cabane » mais « ma cabane, mon lac, mon Dieu. » (AC p.

⁸⁷ François Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 76.

⁸⁸ Arnold E. Davidson, « Gabrielle Roy's *Where nests the water hen* : an island beyond the waste land », *North Dakota Quarterly*, autumn 1979, p. 7.

⁸⁹ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 60.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

170) François Ricard a bien vu l'accord qui existe entre la Petite Poule d'Eau et les Tousignant qui, tous, entretiennent avec leur environnement « une relation d'échange et de réciprocité sans faille. Eux ne sont nullement « hors du monde » ni étrangers en aucune manière à leur milieu de vie; au contraire, ils reconnaissent ce milieu comme pleinement leur, s'y prolongent, et peuvent naturellement s'y identifier. »⁹¹

Pour la plupart des personnages royens, le désir d'évasion est satisfait par le mouvement périodique de la sécurité d'un lieu familier à un ailleurs idéalisé. Ce déplacement peut être réel ou imaginaire. L'entreprise d'un voyage vers l'inconnu est accompagnée presque inévitablement d'un sentiment initial de dépaysement, sentiment qu'on n'appartient ni au lieu qu'on vient de quitter, ni au refuge qu'on pense avoir trouvé. Le bonheur vient d'un sentiment d'appartenance et d'identification avec le lieu, mais aussi de la possibilité d'en sortir.⁹² Comme l'affirme Christine dans « Alicia » : « Je me suis rappelé le champ de maïs; là, on était enfermé, c'est vrai, mais c'était tout autre chose!... La liberté, est-ce que ce ne serait pas de rester en un tout petit espace d'où on peut sortir si l'on veut? » (RD p. 154)

Le désir de se déplacer n'est pas seulement souhaitable, mais, comme le souligne Yi-Fu Tuan, essentiel à la conquête du bonheur. Le voyageur doit traverser les limites de l'espace sécurisant du foyer pour atteindre l'espace illimité du cosmos. Pour Tuan, le foyer et le cosmos correspondent à notre nature double : nous sommes corps et esprit, et comme le corps et l'esprit, le foyer et le cosmos sont tous les deux essentiels au développement de notre vraie humanité.⁹³ C'est sur le cosmos et le foyer

⁹¹ Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 76.

⁹² Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 61.

⁹³ Yi-Fu Tuan, « Cosmos versus Hearth » in Paul C. Adams, Steven Hoelscher et Karen E. Till (éds), *Textures of place : exploring humanist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 319.

tels qu'ils s'expriment chez Gabrielle Roy que nous nous pencherons dans le chapitre suivant.

Chapitre 5

L'identité, le foyer et le cosmos

La notion de refuge est fondamentale à notre perception de l'espace et du lieu. Comme Yi-Fu Tuan l'a bien vu, le lieu est une pause dans le mouvement. Synonyme de sécurité et de stabilité, d'habitude et de familiarité, le lieu est surtout le chez moi, le foyer où l'empreinte des racines culturelles et la conscience du passé éveillent chez l'habitant un sentiment puissant de son identité. L'être humain se connaît dans le contexte de ses rapports avec la réalité ambiante. Voilà pourquoi il se pose les questions fondamentales : *Qui suis-je? Quand suis-je? Où suis-je?* Selon Georges Poulet, ces questions sur l'identité, le lieu et le temps sont inextricablement liées : « Quel est le lieu où je me découvre présentement placé, et comment ce lieu se situe-t-il par rapport aux autres lieux? L'examen critique de la conscience de soi s'ouvre donc non seulement sur une étude du temps mais sur une saisie de l'espace. »¹

La présence de l'habitant transforme l'espace en lieu vivant et réciproquement, le lieu reflète le caractère et les aspirations de l'habitant. Dans la mesure où l'habitant poursuit son propre développement existentiel, et reconnaît le rôle essentiel du mouvement et du changement, le lieu, qui est son refuge temporaire, devient l'espace ouvert, offrant toutes sortes de possibilités. Par contre, si le lieu impose sur l'habitant une acceptation passive d'immobilité et de stagnation, le refuge est transformé en un espace sans issue, voire une prison. Avoir l'esprit ouvert suppose la volonté d'abandonner le refuge, de *se dépayser* au sens littéral du mot : changer de pays, de lieu ou de milieu, et au sens psychologique, se désorienter ou se déraciner.

¹ Poulet, *La conscience critique*, p. 313.

Sous ce jour, le dépaysement rappelle un aspect intrinsèque de la philosophie sartrienne de l'existence. Au cœur de cette philosophie du devenir qui souligne l'importance du mouvement et du changement, l'identité doit être constamment en train d'évoluer, le regard tourné vers l'extérieur et vers l'avenir. L'être doit quitter le refuge du lieu qui n'est, selon Tuan, qu'une *pause temporaire* dans le mouvement, pour s'aventurer dans l'espace. Le mouvement physique symbolise le mouvement psychique. Si l'habitant du lieu ne *veut* ou ne *peut* pas quitter le lieu/refuge, celui-ci est transformé en prison.

Les thèmes du déplacement, du voyage et du dépaysement sont fréquemment revisités dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Ses personnages, définis par leur milieu, se déplacent constamment, tiraillés, selon Albert Le Grand, entre « le besoin d'être ici en sécurité et là en liberté. »² Dans un chapitre antérieur³, nous avons examiné l'hypothèse de Tuan concernant le lieu et l'espace : le lieu évoque un sentiment de sécurité, alors que l'espace fait penser à la liberté. Dans son livre *Cosmos and Hearth : a cosmopolite's viewpoint*, Tuan a analysé la dichotomie du *hearth*, le foyer que le géographe assimile au désir de stabilité et sécurité, et du *cosmos*, assimilé dans cette étude au désir du mouvement et du progrès. Afin de disséquer le lien entre le lieu, le temps et l'identité dans l'œuvre royenne, examinons maintenant le rapport entre le foyer et le cosmos, tels que les définit Tuan. Ce rapport est lié, nous le verrons, à l'interface entre l'intérieur et l'extérieur, et entre le chez moi et l'ailleurs, le tout évoquant le mouvement d'un centre stable vers un monde affairé et incertain. Pour Tuan, le foyer est local, intime, protecteur. Il est petit et circonscrit. Le cosmos, par contre, est vaste, abstrait et impersonnel. Au sens métaphorique, le foyer

² Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 39.

³ Voir chapitre 1, page 10.

symbolise le voisinage, la communauté et l'ethnicité, alors que le cosmos représente l'espace, la société, le monde et le cosmopolitisme.⁴ Le foyer et le cosmos correspondent donc à notre nature double : nous sommes à la fois corps et esprit. Le corps a besoin de l'intimité nourrissante du foyer, tout comme l'esprit a besoin de l'air, de la lumière et de l'immensité du cosmos.⁵ François Ricard a bien compris le « double appel [...] vers le déracinement et vers l'enracinement [qui] sous-tend l'œuvre entier de Gabrielle Roy et lui donne ce que plusieurs ont appelé son mouvement pendulaire. »⁶ Comme le corps et l'esprit, le foyer et le cosmos sont tous les deux nécessaires au développement de notre vraie humanité. L'idéal d'une vie heureuse, harmonieuse et équilibrée exige la double influence du foyer et du cosmos, mais il nécessite aussi un mouvement constant entre les deux. Tuan soutient qu'il est fondamentalement humain, même inévitable, que l'individu s'éloigne graduellement du lieu qui est le foyer, pour se diriger vers l'espace du cosmos. Il abandonne donc le village pour prendre sa place dans le grand monde. Sans ce mouvement continu vers le cosmos, on n'a qu'une vie rabougrie.⁷ Comme un Euchariste Moisan « solidement enraciné à ses trente arpents de glèbe laurentienne »⁸ et le vieil Herménégilde de Roch Carrier, « attaché à la terre, comme les arbres »,⁹ un tel individu est enraciné dans son foyer et devient prisonnier de la routine et du passé. Estropié, il est privé du désir du mouvement et du changement, repoussant le moindre appel à l'aventure. Selon Tuan,

⁴ Tuan, « Cosmos versus hearth », p. 321.

⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁶ François Ricard, « Gabrielle Roy ou l'impossible choix », *Critère*, 10, 1974, p. 97.

⁷ Yi-Fu Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 2.

⁸ Ringuet, *Trente arpents*, p. 188.

⁹ Carrier, « Il se pourrait bien que les arbres voyagent » in *Les enfants du bonhomme dans la lune*, p. 123.

l'enracinement implique une absence de curiosité pour le grand monde et une indifférence à l'égard du passage du temps.¹⁰

Par contre, l'individu qui vient à une connaissance du caractère ambivalent de son existence est obligé de faire un choix : intériorité ou extériorité, proximité ou distance, le foyer sécurisant mais potentiellement trop restreint ou l'aventure dans le cosmos libérateur et progressif mais potentiellement déroutant et déstabilisateur.

La dualité du foyer

Refuge ou prison, espace ouvert ou espace fermé, la nature double du foyer se révèle dans l'aspect double et parfois antithétique de la culture qui influe sur la vie de l'habitant. La culture *collective* est essentielle à la cohésion sociale des membres du foyer. Fondée sur les valeurs de stabilité héritées d'un long passé, la culture est « une unité fixatrice d'identités. »¹¹ De sa nature, la culture collective comporte un élément de rigidité, ne s'évoluant que très graduellement, et, de ce fait, s'opposant à la culture *individuelle* qui est évolutive et progressive. La culture collective et la culture individuelle ne sont pas pourtant entièrement incompatibles. Le point commun de cette dichotomie apparente est *l'histoire*. L'appartenance à la collectivité crée chez l'individu un sens fort de son identité, basée sur son rapport au lieu et à l'histoire du groupe. L'individu est tiraillé néanmoins entre l'immobilité réconfortante qui caractérise l'espace intime du chez soi et l'attrait des espaces infinis de l'au-delà, du cosmos.

Pour Marc Gagné, l'espace intime et l'espace infini se valorisent mutuellement. Ils constituent « deux pôles de l'âme : sa tendance à la méditation et

¹⁰ Tuan, « Rootedness versus a sense of place », p. 4.

¹¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Culture>

son inclination à l'action. » Selon ce même critique, sur le plan de l'imaginaire, Gabrielle Roy est tirée dans les deux directions opposées du « psychisme terrestre » et du « psychisme aérien. »¹² De façon semblable, Albert Le Grand a discerné dans l'œuvre royenne le « psychisme d'une verticalité maintenue en état de constante tension par la double attraction du haut et du bas [...] la dialectique de deux tendances, ennemies sans doute, mais dont Gabrielle Roy [...] tente toujours la réconciliation. »¹³ Nous avons examiné dans les chapitres antérieurs quelques dualités opposantes qui animent l'œuvre royenne : la verticalité et l'horizontalité, le dedans et le dehors, l'ouvert et le fermé, le centre et l'horizon, l'intimité et l'immensité. D'après Gaston Bachelard, l'imagination dynamique est la force qui peut rapprocher ces dualités, la réconciliation tant désirée par Gabrielle Roy. Pour Bachelard, l'imagination humaine est « le plus fort des traits d'union de la terre et de l'air. »¹⁴ Selon le degré de leur imagination, les personnages royens oscillent entre la terre et l'air, entre le foyer et le cosmos, et on peut distinguer dans l'espace intime du foyer la présence dynamique du cosmos : « la terre et l'air sont pour l'être dynamisé indissolublement liés. »¹⁵

Signes et symboles du cosmos

Intégrés dans les espaces intimes représentés par notre écrivain se trouvent les signes du cosmos, influant sur la conscience du personnage, éveillant le désir d'un déplacement qui est à la fois abandon de la sécurité de l'espace intime et mouvement vers un ailleurs inconnu. Cela représente une progression de l'intériorité à

¹² Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 130.

¹³ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 39.

¹⁴ Bachelard, *L'air et les songes*, p. 127.

¹⁵ *Ibid.*

l'extériorité, de la proximité à la distance, du familier à l'altérité, du présent au futur, de la stagnation au progrès et de l'individualité à l'universalité.

L'étranger

L'image de l'étranger qui peuple tant les nouvelles et les romans de Gabrielle Roy concrétise l'altérité intrinsèque du cosmos, introduisant un contrepoint d'exotisme dans la vie routinière des personnages. Dans *Rue Deschambault*, par exemple, le nombre important de personnages d'origine étrangère - les deux Nègres, Wilhelm le Hollandais, les O'Neill du pays de Cork en Irlande, l'Italien Giuseppe Sariano et sa femme Lisa, les Blancs-Russiens - témoigne d'un cosmopolitisme important chez les habitants de la Rue Deschambault et surtout, chez la jeune narratrice Christine : « l'inconnu entrant dans nos vies d'une manière toute fantastique y introduisit des relations plus difficiles, mais combien plus intéressantes! » (RD p. 11)

Les moyens de transport

À part l'élément d'altérité, l'étranger des récits de Gabrielle Roy est associé inévitablement à la notion du *voyage*, du *mouvement*, du va-et vient entre le cosmos et le foyer. La route est bien signalisée. Comme des flèches, le chemin de fer et la rivière entrecroisent l'espace du foyer, les trains et les bateaux invitant à la possibilité d'évasion et de recommencement. Selon Paula Gilbert Lewis, les chemins qui traversent les espaces immenses des plaines dans l'œuvre de Gabrielle Roy représentent pour ses personnages une foi optimiste en un avenir plein de choix

illimités, d'aventure et de liberté.¹⁶ La jeune institutrice du conte « De la truite dans l'eau glacée », partant en train du village isolé où elle a lancé sa carrière d'enseignante, est bien consciente de la signification de son voyage. Il s'agit naturellement d'un déplacement physique, mais ce mouvement désigne en même temps une affirmation de son désir d'*avancer* : « J'avais encore énormément à découvrir, à prendre devant moi. » (CEV p. 179) Pour arriver à l'ailleurs, il faut franchir une barrière, que ce soit morale, spatiale ou temporelle. Christine laisse derrière elle le bonheur qu'elle a connu dans un village « au seuil des espaces à peine touchés » (CEV p. 179) pour se mettre en route vers son avenir. Tuan envisagerait Christine comme une vraie cosmopolite pour qui l'aventure des espaces « splendides » vaut la perte du chez soi.¹⁷ Comme se l'avoue l'institutrice : « J'avais pensé que l'avenir était une constante acquisition. Je n'avais pas encore très bien vu, pour avancer d'un pas dans la voie de l'accomplissement ou de la simple réussite, on s'arrache chaque fois à quelque bien peut-être encore plus précieux. » (CEV p. 180)

L'ironie de *Bonheur d'occasion*, c'est que le quartier de Saint-Henri, bien qu'entrecroisé par un réseau ferroviaire, reste une prison : la pauvreté définit ses limites infranchissables. La « folie du voyage » ne peut être assouvie que par le mouvement restreint du déménagement annuel. Malgré la présence d'une gare, le cosmos n'est pour les habitants de Saint-Henri qu'espace rêvé. Perdu dans un moment de rêverie, Azarius Lacasse regarde par la fenêtre « les rails luisants [...] il les vit qui se déroulaient à l'infini [...] Libre, libre, incroyablement libre, il allait recommencer sa vie. » (BO p. 334) Ses rêves d'évasion se réaliseront en effet dans son engagement dans l'armée et son départ pour la guerre en Europe.

¹⁶ Gilbert Lewis, « The incessant call of the open road », p. 821.

¹⁷ Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 188.

La guerre

Le phénomène de la guerre dans *Bonheur d'occasion* est un des signes les plus remarquables de l'intrusion du cosmos dans la vie des habitants de Saint-Henri. Pour eux, la guerre n'avait été qu'une abstraction que l'esprit ne pouvait saisir que par l'imagination. Mais maintenant, en pleine guerre mondiale, grâce aux bulletins dans les journaux et à la radio et grâce aussi aux conversations des hommes dans les bars et les cafés de Saint-Henri, la guerre s'est approprié une réalité concrète. Avec sa collection de journaux annonçant le progrès de la guerre, une carte de l'Europe au mur, les dernières nouvelles à la radio, son comptoir servant de ligne Maginot, les *Deux Records* est devenu, selon Lee Brotherson, une sorte de quartier général de guerre,¹⁸ le point où se focalisent les aspirations des hommes comme Azarius Lacasse. En entrant dans cet espace qui reflète un ailleurs si envoûtant, Azarius est libéré momentanément des contraintes de son milieu familial, lui permettant d'adopter une identité rêvée. Perdu dans le rôle de héros, il est déconcerté par la question d'Anita Latour qui le rappelle à la réalité : « Comment est-ce que ça va, chez vous? s'enquit Anita. » (BO. p. 131) Comme un acteur qui avait manqué sa réplique, « Azarius sursauta. Il esquissa des lèvres une ombre de sourire. – Ben, pas mal pantoute, je vous remercie, madame. » (BO p. 131)

Comme une salle de théâtre, les *Deux Records* est muni de tous les accessoires nécessaires à son rôle, y compris les journaux qui pourvoient les nouvelles de la guerre. Lee Brotherson a souligné l'importance du journal chez les personnages masculins dans *Bonheur d'occasion* : les rapportages sur la guerre stimulent le sens

¹⁸ Lee Brotherson, « News and gender in Gabrielle Roy », *Canadian Literature*, 192, 2007, p. 35.

du moi et excitent l'agressivité envers l'ennemi.¹⁹ Par la lecture quasi-obsessionnelle des journaux et les discussions entre hommes dans le café, Azarius, « grand parleur et petit faiseur » (BO p. 130), rendu silencieux chez lui, retrouve sa voix²⁰ : « Il était dans son élément ici; on l'écouterait tantôt lorsqu'il élèverait la voix [...] Il entendrait surtout le son de sa propre parole qui raffermissait sa confiance en lui-même. » (BO p. 131)

La langue

Yi-Fu Tuan a fait remarquer que la conversation appartient plutôt à l'espace public qu'à l'espace intime du foyer. Selon lui, le caractère impersonnel de l'espace public encourage les individus, libérés des contraintes de parenté et de famille, à être eux-mêmes. La conversation est donc favorisée par le cosmos et non le foyer. Si la vraie conversation existe dans le foyer, entre mari et femme, par exemple, c'est que le cosmos, poursuit Tuan, s'est infiltré dans le foyer.²¹ Le dialogue débridé entre les membres de la famille Tousignant est donc une manifestation de l'ouverture au cosmos qui existe sur l'île de la Petite Poule d'Eau. Par contre, étonnée d'avoir trouvé à l'hôpital « tant de choses à raconter sur sa vie, sa jeunesse, ses goûts, les cinémas qui lui plaisaient » (AC p. 105), Eugénie Chenevert découvre à son retour chez elle l'impossibilité de parler sur le même ton avec son mari : « le visage maussade d'Alexandre la décourageait; ou bien elle saisissait que ce qu'elle allait dire, tout compte fait, ne présentait pas grand intérêt. » (AC p. 105) Quoique préoccupé par les problèmes mondiaux résultant de l'échec de communication entre nations et individus, Alexandre reste indifférent à la possibilité de dialogue dans son propre

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Tuan, *Cosmos and hearth*, pp. 175-176.

foyer. Pour sa femme, il n'a qu'un « regard fermé, de ces regards sans communication comme peuvent surtout en avoir entre eux les gens qui ont vécu très longtemps ensemble. » (AC p. 106) Comme pour les Chenevert, le manque de dialogue entre Martha et Stépan Yaramko témoigne du rétrécissement de leur espace intime. Le foyer impose le silence, mais, comme Azarius, Stépan retrouve sa voix dans la taverne : « Sous le coup d'ébriété, les paroles lui venaient. » (JBM p. 151)

Les vieux journaux en langue ukrainienne, cordes de sécurité à sa vie d'autrefois, évoquent pour Stépan l'image du jeune homme qui avait osé quitter le village pour entreprendre le voyage à l'espace immense du Canada. Maintenant, en lui rappelant la futilité ultime de sa tentative d'évasion, les journaux excitent sa colère impuissante contre « cet absurde effort des hommes partout dans le monde pour améliorer leur sort. » (JBM p. 127) Le voyage ne valait pas la peine. Le vide qui les enserme n'a rien du vrai cosmos. L'absence de communication avec leurs enfants et le silence entre Martha et Stépan eux-mêmes en font la preuve.

L'éducation

En pensant à son isolement et au gouffre infranchissable qui existe entre elle et ses enfants, Martha Yaramko se pose les questions : « Quelle était la cause d'une telle solitude? Trop de progrès trop vite? Ou pas assez? » (JBM p. 138) Son incapacité d'apprendre l'anglais, à part quelques noms de fleurs et de graines du catalogue Eaton, contraste avec l'aptitude de ses enfants pour leur nouvelle existence et souligne la distance qui sépare parents et enfants : « Ainsi étaient-ils à présent irrémédiablement séparés, elle restée à Volhyn, ses enfants menant au loin la vie de l'époque. » (JBM pp. 137-138) Tuan estime qu'il est inévitable que l'éducation sépare

l'individu de ses origines, de ses croyances et ses coutumes.²² Le fossé entre les Yaramko et leurs enfants était prévisible.

Il est normal que l'immigré cherche au début à recréer dans le nouveau pays le confort et la consolation de l'espace familial et sécurisant dont il est originaire.²³ En conséquence de leur décision de quitter l'Ukraine, Martha et Stépan se trouvent initialement hors de place au Canada, mais l'échec inévitable de leur tentative de recommencement est évident dans leur récréation « presque exacte de la pauvre ferme d'où ils venaient, dans leur Volhynie natale. » (JBM p. 125) Cette réinvention ratée de Volhyn trahit l'incapacité de redéfinir ses identités en termes de son existence actuelle. Pourtant, la famille Tousignant a réussi à s'identifier parfaitement à la Petite Poule d'Eau. À la grande différence du silence et de la stérilité de la vie des Yaramko est la convivialité qui règne dans le foyer Tousignant, le bruit de conversation faisant ressortir le silence et l'isolement des environs. L'arrivée de l'éducation dans l'île signale l'intrusion du cosmos dans la vie des habitants. Luzina, assise au pupitre de la maîtresse « pour s'aider à voir ce qui allait se passer dans l'île de la Petite Poule d'Eau » et qui voit « le progrès venir à eux » (PPE p. 63), représente l'esprit essentiellement ouvert de cette famille, contrastant avec Martha et Stépan Yaramko qui ont gardé auprès d'eux beaucoup des accoutrements symboliques de leur vie d'autrefois.

La conséquence inévitable de l'éducation est le départ des enfants pour la grande ville et la désintégration de la famille.²⁴ Guy Lavorel décrit un mouvement à double sens : « dans un premier temps, l'école apporte l'extérieur et ses représentants alors que, dans un second temps, c'est la famille Tousignant qui, forte de son

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 84.

instruction, se sépare du monde ancien et va vers l'extérieur moderne. »²⁵ Selon Guy Lecomte, « le savoir ne venant plus vers La Petite Poule d'Eau, ce sont les enfants qui s'en iront vers le savoir. »²⁶

Les signes physiques du cosmos sont partout présents dans l'île : « le planisphère » (PPE p. 61) envoyé par le gouvernement pour la salle de classe, les cartes postales que Luzina a achetées pendant ses « vacances » et le courrier hebdomadaire. Myrna Delson-Karan souligne la valeur symbolique du courrier dans *La Petite Poule d'Eau*. C'est le signe tangible du progrès, élément essentiel du cosmos, arrivé « aux portes de la nature » pour annoncer la disparition de la vie sauvage.²⁷ Pendant un temps, les cartes postales et les lettres arrivaient aussi à Volhyn. Mais Stépan réagit avec animosité aux messages des enfants « griffonnés en anglais au dos de cartes postales [...] et, de temps en temps encore, une vraie lettre qu'ils n'adressaient plus qu'à Mrs. Yaramko. La dernière, Stépan l'avait interceptée, jetée au feu. » (JBM p. 149) La marche du progrès, cependant, est incontournable. Dans *La rivière sans repos*, les signes de l'intervention du cosmos existent partout dans le monde sauvage du Nord canadien : la radio et le téléphone, l'avion, le fauteuil roulant du vieux Isaac et les « satellites » métaphoriques symbolisant le mouvement et l'évasion, l'accès à un ailleurs. Mais l'introduction de la nouvelle technologie entraîne des répercussions inattendues pour les habitants du village, catalysant la confrontation désastreuse avec le monde de l'avenir, la séparation irrévocable de la culture originelle et l'aliénation sociale qui en résulte.

²⁵ Guy Lavorel, « Conversion et pluralité : le parcours initiatique de *La Petite Poule d'Eau* », in André Fauchon, (éd.) *Colloque international « Gabrielle Roy »*, Saint-Boniface, Manitoba. Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 88.

²⁶ Guy Lecomte, « *La Petite Poule d'Eau* : élection et exclusion, l'innocence problématique », in Fauchon (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, p. 104.

²⁷ Myrna Delson-Karan, « Les symboles dans *La Petite Poule d'Eau* de Gabrielle Roy », *La Revue des langues vivantes*, 43, 1987, p. 358.

Le mouvement du foyer vers le cosmos

En quittant l'espace intime du foyer pour s'aventurer vers l'espace immense du cosmos, le personnage royen accomplit une sorte de *traversée* et réalise en même temps une *transformation*, qu'elle soit matérielle, sentimentale ou spirituelle. Pour Gaston Bachelard, le seuil est « le lieu géométrique des arrivées et des départs. »²⁷ Identifié au petit espace du foyer qu'il s'est créé, Sam Lee Wong n'échappera jamais à l'identité qu'il s'y est forgé. Il reste le Chinois, Charlie, le Chink, dans l'esprit collectif des habitants d'Horizon. Depuis presque vingt-cinq ans, son identité est liée à son existence bien définie de cafetier. En franchissant le seuil de son café, ligne de démarcation entre son foyer et le village, ce « territoire que l'on désire protégé »,²⁸ Sam déclenche dans le village un « mouvement de rejet »,²⁹ d'externalisation. Redevenu l'intrus, l'étranger, identifié forcément à un ailleurs, Sam est à peine reconnaissable aux gens du village : « Il ne rencontra d'abord personne qu'il connaissait ou qui le reconnaissait. Quelques-uns l'eussent peut-être reconnu s'ils avaient seulement pu s'imaginer possible de le voir marcher au dehors en plein jour comme tout le monde. » (JBM p. 83) À la suite de la fête en son honneur, Sam se rend compte que quitter le village est maintenant inévitable : « Il allait devoir partir. Car c'était lui à qui on avait dit adieu. » (JBM p. 93) Selon Estelle Dansereau :

Cette scène d'adieu pour Sam Lee Wong semble suggérer [...] que les structures binaires, que les oppositions qui désignent certains comme étrangers, peuvent être transformées en un heureux partage qui respecte les différences. Tragiquement, Sam Lee Wong est incapable de décoder ce message et doit aller ailleurs répéter sa trajectoire d'altérité, condition inévitable, nous dit peut-être Roy, de l'humanité.³⁰

²⁷ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 201.

²⁸ Simon Harel, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Collections L'Univers des discours Le Preambule, 1989, p. 48.

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ Estelle Dansereau, « Narrer l'autre : la représentation des marginaux dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde* », in Fauchon (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, p. 469.

D'après Simon Harel, l'étranger est essentiellement un individu en transition : « l'étranger est donc cet individu dont la position de relative extériorité dans l'univers social le définit comme un personnage transitoire. »³¹ Le train dépose Sam à Sweet Clover, où il ne tarde pas à recréer un nouveau foyer et à s'y installer « comme un oiseau fait son nid au hasard du monde. » (JBM p. 98) Le cercle n'est pas fermé, car il faut croire que Sweet Clover n'est pas le dernier arrêt sur la route de Sam Lee Wong. Dès le moment où il se met en route vers le cosmos en quittant la Chine, Sam appartient, tant comme le vagabond Gustave (« Un vagabond frappe à notre porte »), au monde du nomade. Il devient non pas celui qui *désire* la vie errante, le « nomade incorrigible » (RSR p. 240) de *La rivière sans repos*, mais le nomade forcé, destiné par son altérité au dépaysement qui est lié, selon Yannick Resch, à un brouillage des repères géographiques, eux-mêmes liés aux repères culturels.³² Sam est l'image même de l'étranger qui est « non seulement celui qui vient d'ailleurs mais celui qui ne s'ancre pas. »³³ Comme un satellite, il gravite sur une orbite autour des collines qui sont le point focal de la mémoire et de son identité. Pourvu qu'elles lui restent visibles, Sam retiendra son sens du moi : « De son seuil nouveau il découvrit qu'il distinguait tout aussi bien qu'auparavant, mais dans la direction opposée, la ligne frêle des douces collines imprimées sur le bleu hivernal de l'horizon. » (JBM p. 98)

Vue sur le cosmos : la porte et la fenêtre

À Sweet Clover, la porte du nouveau café de Sam Lee Wong reste entrebâillée dans l'attente d'un premier client. Sam sait depuis longtemps « qu'une porte entrebâillée c'est déjà la moitié de la partie gagnée. » (JBM p. 98) L'image de la porte

³¹ Harel, *Le voleur de parcours*, p. 258.

³² Yannick Resch, « Identité et altérité dans l'œuvre de Gabrielle Roy », in Fauchon (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, p. 399.

³³ Resch, « Identité et altérité », p. 402.

évoque la constatation de Gaston Bachelard : « La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert [...] Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadénassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte. »³⁴ La narratrice du conte « Le vieillard et l'enfant » observe que nous sommes tous « peu satisfaits du présent, mais en attente toujours de l'avenir, et au regret souvent du passé. » (RdA p. 48) Selon Henri Bergson, le présent comporte à la fois une perception du passé et une détermination de l'avenir. Puisque le passé est associé, selon Bergson, à la sensation et l'avenir à l'action ou au mouvement, le présent doit être à la fois sensation et mouvement.³⁵ Attiré en même temps par des « promesses de l'avenir et des séductions du passé »,³⁶ le personnage royen est souvent immobilisé entre le désir de garder son foyer et celui de s'aventurer dans le cosmos, voulant en même temps se cacher et se manifester. Ses « mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation »,³⁷ que l'homme, en conclut Bachelard, est l'image même de « l'être entr'ouvert. »³⁸

Si la réalité du présent tient l'individu à l'étroit comme dans une prison, la porte et la fenêtre restent pour lui des symboles puissants de l'évasion. Par la fenêtre, Azarius contemple les routes d'évasion : le canal, le chemin de fer. Assis à la porte de la cuisine de sa maison dans la Rue Deschambault, le père de Christine, chômeur malgré lui, rêve du bonheur d'autrefois. Eugène Lacasse, oppressé par le poids des soucis et de la souffrance de Rose-Anna, se sent enfermé dans la maison de sa mère et que « tout allait tomber de nouveau sur lui, l'encercler, le paralyser, s'il restait dans le triste étau de la maison. » (BO p. 207) Comme Jean Lévesque, Eugène voudrait se

³⁴ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 200.

³⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 280.

³⁶ Andrée Stéphan, « La soif d'évasion chez Mélina-Éveline », in Fauchon (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, p. 327.

³⁷ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 200.

³⁸ *Ibid.*

distancier des souvenirs du passé évoqués par cet espace : « Vrai, elle lui faisait peur cette maison, avec tous ces rappels de l'enfance. » (BO pp. 207–208) Son désir d'évasion reflète celui de son père : « C'était depuis longtemps qu'il avait voulu fuir! [...] Passer la porte, s'en aller à grandes enjambées dans la vie qui, ce soir, lui réserverait peut-être le vin excitant de l'oubli! » (BO p. 208) En dernière analyse, l'évasion reste improbable pour les membres de la famille d'Azarius Lacasse. Le nom de famille signale leur sort : une case ou une boîte qui n'a ni portes, ni fenêtres.

L'espace féminin

Pour bien des personnages masculins chez Roy, la porte représente l'accès à l'extérieur et signale l'évasion et le recommencement. L'entrée à l'espace intérieur est fréquemment, pour ses personnages féminins, une métaphore de la porte d'une prison. Pour Rose-Anna au moment de son accouchement, entendre la porte de la maison se renfermer évoque l'idée d'isolement cellulaire : « jamais elle n'avait été si seule, personne au monde ne pouvait être plus seule. » (BO p. 322) « Elle se faisait l'effet d'être emprisonnée entre ces quatre murs rien que pour souffrir, pas autre chose. » (BO p. 322) Tout lui est hostile : « Rien autour d'elle de consolant; partout des signes de désordre, de déménagement, de désarroi. » (BO p. 322) Comme incarcérée, Rose-Anna, « courbée à la fenêtre » (BO p. 317), ne peut faire que regarder ses enfants fuir l'espace clos de Saint-Henri. Eugène part pour le grand monde et la guerre, et ses filles échangent un espace restreint contre un autre : Yvonne choisit la vie de religieuse et Florentine la vie d'épouse. La transition à sa nouvelle vie conjugale est signalée au moment où Florentine traverse la voie ferrée. En franchissant la ligne, symbole de barrière, c'est en partie comme si Florentine choisissait le recommencement. Mais la voie ferrée est aussi un moyen d'évasion, bien que la jeune

filles l'ignore. Rose-Anna voit Florentine, accompagnée d'Azarius, faire un détour en taxi pour retourner à la rue du Couvent, le retour inévitable de la femme au foyer. Sans hésitation apparente, Florentine a choisi de suivre les traces de sa mère : « Florentine ne regardait pas en arrière. Elle n'avait eu en partant aucune hésitation, aucun geste ému, pas même un seul regard un peu prolongé. Elle était partie comme si rien ici ne la retenait plus, ne la touchait plus, pensa Rose-Anna. » (BO p. 314)

Florentine avait tendance autrefois à idéaliser la consolation et la sécurité d'un espace conjugal futur. Mais l'idéalisation peut dissimuler l'existence de la triste réalité. Bouleversée par le départ de Jean Lévesque, « parti sans laisser d'adresse » (BO p. 225), Florentine cherche refuge dans la maison Rue Beaudoin : « Si, de retour à la maison, elle n'y trouvait rien de changé, elle pourrait alors conclure que son angoisse était fausse [...] La maison allait la reprendre, la guérir. » (BO p.228) Elle y découvre, cependant, que rien n'est immuable. Le désordre de la maison signale le déménagement inévitable du mois de mai. « Elle poussa la porte. Et ce fut comme un courant glacial avait soufflé sur ses frêles efforts de recommencement. » (BO p. 228)

Le foyer chez Gabrielle Roy évoque des sentiments fort opposés. D'une part, c'est parfois, comme nous l'avons vu, un espace contraint, une prison. De l'autre, le foyer est souvent associé aux notions de sécurité, de confort et de nourriture. Cette manière d'envisager le foyer est bien le propre des femmes pour qui, l'affirme Yi-Fu Tuan, le foyer est un monde bien réglé, paisible et civilisé. Au moment où la femme ose sortir du foyer, elle entre, selon Tuan, dans une région sauvage et dérégulée, territoire masculin, puisque c'est l'homme et non pas la femme qui possède la maîtrise de l'espace. Mais la nature sauvage, le *wilderness*, et le cosmos ne sont pas pareils. Tuan fait remarquer que le cosmos est littéralement le contraire de la nature sauvage, mais que tous les deux partagent une caractéristique significative :

l'immensité, et le sentiment de liberté et d'allégresse qui en découle. C'est ainsi que, tout comme le foyer est soit une prison, soit un refuge consolant, la nature peut être sauvage mais en même temps libératrice et harmonieuse.³⁹

Il existe chez l'être humain deux impulsions innées : le désir de l'aventure, de sortir dans le monde au-delà du foyer, et le désir contradictoire de garder le foyer, lieu de confort et de sécurité. L'impulsion de parcourir le cosmos est depuis longtemps associé à l'homme, alors que la culture conditionne la femme à croire qu'elle devrait rester à la maison, condamnée à perpétuité à son rôle de *femme au foyer*. Quitter le monde familier du foyer risque de provoquer chez la femme le sentiment d'être perdue, hors de place, dépaysée; elle est supposée rester à sa place, c'est-à-dire, au foyer. Quand la femme franchit le seuil du foyer, elle franchit non seulement les limites physiques de l'espace, mais les limites sociales et symboliques aussi. Par cet acte, elle est transformée : sa beauté en laideur, sa bonté en méchanceté. La femme nourissante devient la femme destructrice. Elle est bizarre, monstrueuse.⁴⁰ Gillian R. Overing et Marijane Osborne ont fait remarquer, néanmoins, que dans la culture islandaise médiévale, une valeur considérable attachait à la femme errante. En dépit de la perception générale de sa « transgression », on la croyait assimilée au paysage, sous forme de *beinakerling*, c'est-à-dire des cairns où les voyageurs pouvaient laisser des messages. Il en résulte que la vagabonde est devenue un *lieu* tangible au milieu de la nature sauvage : un foyer dans le cosmos.⁴¹

³⁹ Yi-Fu Tuan, « Introduction : Cosmos versus hearth », in *Textures of place*, p. 320.

⁴⁰ Paul C. Adams, Steven Hoelscher and Karen E. Till (ed.), « Place in context : rethinking humanist geographies », *Textures of place*, p. xxvii.

⁴¹ *Ibid.*

Le vagabond

Tim Cresswell a bien vu que ce n'était pas uniquement la femme qu'on croyait anormale et déviante si elle refusait de rester en place. L'homme sans ressources et sans domicile fixe était soumis aussi à ce jugement et exclu des communautés sédentaires. Le terme *vagabond* désigne un individu qui erre de par le monde et dont le comportement s'écarte de la norme sociale admise.⁴² Chez Gabrielle Roy, le vagabond est loin d'être l'esprit libre du stéréotype. S'étant égaré loin de l'espace familial du foyer, source même de son identité, le vagabond se trouve prisonnier du cosmos, ne possédant plus la capacité d'en sortir. L'errance compulsive de Gustave dans « Un vagabond frappe à notre porte » évoque l'image du nomade qui se déplace sans cesse, mais qui n'a pas de destination particulière. Selon Tim Cresswell, la vie du vagabond n'a ni vocation, ni direction, ni destination.⁴³ Gustave, privé de toute mémoire de sa propre identité en raison d'un long séjour dans le cosmos, doit se revêtir de l'identité imaginaire qu'il s'attribue dans les foyers dispersés où il trouve refuge, de nouveaux foyers lui ainsi accordent une nouvelle identité.

Le vieux Smouillya dans « Où iras-tu, Sam Lee Wong? », ayant abandonné son pays natal pour s'installer dans le grand ailleurs, s'y trouve immobilisé et emprisonné, mais en même temps, complètement hors de place. Sa vie est « absolument sans queue ni tête. » (JBM p. 59)

Parti tout jeune homme de son village des Pyrénées françaises, il s'était réveillé un jour à Horizon sans avoir jamais tout à fait compris comment cela avait pu se produire. Un homme de montagne transplanté dans la plaine nue! Tous ses efforts dès lors avaient porté vers l'espoir d'en sortir. (JBM p. 59)

⁴² *Ibid.*

⁴³ Tim Cresswell, « Making up the tramp : toward a critical geosophy » in *Textures of place*, p. 177.

Avec le temps, l'habitude efface la mémoire de sa vie d'autrefois : « Alors s'éloignait, s'éloignait dans sa mémoire le profil de ses Pyrénées » (JBM p. 63), les montagnes qui « par leur noblesse et leur immuabilité obligeaient l'espèce humaine à s'arrêter de tourner perpétuellement en rond. » (JBM p. 63) Sam Lee Wong, son compagnon en exil, risque aussi de s'égarer s'il perd de vue ses collines, point fixe de sa vie, où convergent la mémoire et l'identité. Sam exprime avec difficulté combien lui valent les collines : « Chine trop de monde, beaucoup monde. Ici grand, presque pas monde. Partout Chinois tout seul. Monde bien étrange. Petites collines, là-bas, bonnes! » (JBM p. 62) La décision de quitter le foyer en faveur du cosmos dérive, selon Tuan, de la capacité humaine de penser dans l'abstrait. Il est évident que l'esprit est une source importante d'instabilité et de déracinement. Pendant qu'on est *ici*, on peut toujours s'imaginer *là-bas*, et tout en habitant le présent, on peut se rappeler le passé et imaginer le futur. L'esprit et les émotions sont toujours prêts à partir pour d'autres lieux et d'autres temps. Pour Tuan, le cours de la vie humaine avance naturellement de la maison vers le grand monde, du foyer vers le cosmos.⁴⁴ Les différentes étapes de la vie ressemblent aux *voyages*, ce qui, selon Tuan, explique un élément fondamental de l'existence : le dépaysement, littéralement et figurativement un passage d'un pays à un autre. Abandonner la sécurité du foyer pour se mettre en route vers l'espace inconnu du cosmos n'est pas, cependant, un choix facile, puisqu'il en résulte parfois la perte temporaire de son identité et un sentiment d'isolement dans le nouvel environnement. En répondant à l'appel de l'ailleurs, le vrai cosmopolite estime, cependant, avoir gagné plus qu'il n'a perdu.⁴⁵

⁴⁴ Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 2.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 187-188.

Le retour inévitable

Le nomadisme, thème fondamental de l'œuvre royenne, est, selon Yannick Resch, « un signe de liberté de pensée, de curiosité insatiable pour l'inconnu. »⁴⁶ L'attrait de l'aventure et l'enrichissement humain offerts par le cosmos influent sur l'esprit de tous les personnages royens. Grâce à l'imagination, chacun peut s'évader du présent avec ses limites et ses contraintes, mais choisir la vie cosmopolite appartient, notons-le bien, surtout aux personnages masculins. Leur mouvement physique entre foyer et cosmos reflète la quête et la possibilité de recommencement et de renaissance, ce qui mène à la transformation du moi. S'aventurer dans le cosmos est perçu comme une affirmation de masculinité, alors que garder le foyer met en doute la qualité de mâle. La discontinuité entre l'homme lançant son défi aux *Deux Records* et l'homme en train de faire la lessive chez lui est troublant pour Azarius Lacasse. Il a peur surtout du jugement de sa femme : « Il eut peur [...] de se voir tel qu'elle l'avait jugé depuis vingt ans, tel qu'il était peut-être. » (BO p. 142) La culture exige que la femme soit identifiée par son foyer. Par conséquent, toute tentative d'évasion vers le cosmos est, pour la femme, de courte durée et vouée à l'échec. Elle se rend sans tarder au point de départ. La femme royenne habite un monde circulaire. À la différence de l'espace masculin où tout invite la fuite, dans l'espace féminin toutes les portes sont bouchées. Même le monde paradisiaque de *La Petite Poule d'Eau* est transformé en prison pour Luzina Tousignant. Ce sont ses enfants qui quittent le foyer pour habiter un monde où Luzina n'aura plus de place : « À Winnipeg elle s'était sentie dépaysée [...] C'était durant sa visite en plein pays civilisé qu'elle avait d'ailleurs le mieux entendu l'appel plaintif, monotone, le persistant appel des petites poules d'eau. Elle était rentrée par le plus court. » (PPE

⁴⁶ Resch, « Identité et altérité », p. 403.

pp. 151-152) Si le cosmos est synonyme de l'avenir et de la nouveauté, Luzina est condamnée à vivre dès lors dans le présent. Guy Lecomte a bien compris que Luzina « se trouve en quelque sorte exclue de l'avenir [...] et condamnée par l'écoulement du temps au vieillissement et à la solitude. »⁴⁷

Une acceptation trop docile des contraintes culturelles exclut les femmes de l'espace. Rosemary Chapman a fait remarquer que dans l'ouvrage de Louis Hémon, Maria Chapdelaine n'a accès à l'ailleurs que par le discours de ses amoureux, François Paradis et Lorenzo Surprenant : « Pour elle, l'ailleurs restera inaccessible sinon filtré par l'imagination masculine de ses deux prétendants. »⁴⁸ En s'inclinant au rôle accordé par la tradition québécoise, Maria se condamne à une existence statique, liée perpétuellement au présent. Mais c'est Maria elle-même qui fait le choix. Dans l'œuvre de Gabrielle Roy, les personnages féminins qui arrivent à rompre avec la culture afin de s'évader vers l'avenir et l'altérité, découvrent qu'il y a un tournant dans le chemin qui passe par le cosmos, tournant qui les ramène presque inévitablement à leur point de départ. Les circonstances qui nécessitent le retour au foyer sont diverses, comme, par exemple, la pauvreté, la maladie, les exigences de la famille ou la nostalgie. Mais à la longue, la mère royenne reste fidèle à une identité définie par le foyer et la famille. Les petites excursions d'Éveline, de Luzina Tousignant, d'Elsa Kumachuk et de Rose-Anna Lacasse sont bien courtes. Elles sont femmes au foyer et doivent retrouver ce foyer, en attendant de libérer la voyageuse cachée dans leur for intérieur. Comme l'observe Simone de Beauvoir, il s'agit non pas de *former* cette identité de voyageuse au cours des années, mais de la *réaliser*

⁴⁷ Lecomte, « *La Petite Poule d'Eau* : élection et exclusion, l'innocence problématique », p. 104.

⁴⁸ Rosemary Chapman, « L'écriture et l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », *Recherches féministes*, 10, 1997, p. 17.

puisqu'elle existe depuis toujours.⁴⁹ Le contraste entre le destin masculin et le destin féminin dans l'œuvre royenne est souligné par le fait que, de toutes ces femmes, ce n'est qu'Éveline – et sa fille Christine – qui réussissent à prendre leur place dans le vaste ailleurs, l'espace cosmique.

Christine, la plus jeune des évadées, touchée par « cette maladie de famille, ce mal de départ » (RdA p. 112), est congénitalement voyageuse : « Être à la dérive au fil de la vie! Ressembler aux nomades! Errer dans le monde! Rien de tout cela qui ne me semblât félicité. » (RdA p. 96) Elle est contente, néanmoins, de retourner à la sécurité de la mère et du foyer après ses sorties « au loin, en pays étranger. » (RdA p. 40) Selon François Ricard, Christine se sent « menacée par tant d'étrangeté » pendant son voyage au lac Winnipeg.⁵⁰ Consciente d'avoir tourné le dos au monde familier de son enfance, elle s'avoue : « Il me semblait avoir dépassé aujourd'hui une frontière, une borne, être allée plus loin que je n'aurais dû. » (RdA p. 87) Pour sa mère Éveline, à mi-chemin entre le désir d'évasion et les obligations de son rôle de mère, l'appel de l'ailleurs est un tourment constant. D'après Andrée Stéphan, Éveline est « figée dans un personnage et un rôle obligatoirement sédentaires auxquels elle ne peut plus échapper. Cette contrainte [...] résulte surtout du poids de ses devoirs familiaux. »⁵¹ Aux yeux désapprobateurs de son mari, elle est « vagabonde », « instable » et aurait dû « naître dans une roulotte. » (RD pp. 94-95) Sur le pont Provencher, symbole selon Vincenza Constantino du rite de passage d'un « ici » à un « ailleurs »,⁵² Éveline regarde les mouettes qui volent autour d'elle et rêve de la possibilité d'évasion : « Penchées sur le parapet, nous avons longtemps regardé les mouettes. Et tout à coup.

⁴⁹ Simone de Beauvoir, *La force des choses I*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 8.

⁵⁰ Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 143.

⁵¹ Stéphan, « La soif d'évasion chez Mélina-Éveline », p. 325.

⁵² Vincenza Constantino, « Gabrielle Roy : ses racines et son imaginaire », in Fauchon (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, p. 389.

sur le pont maman me dit qu'elle aimerait pouvoir aller où elle voudrait, quand elle voudrait. » (RD p. 89) Son voyage vers l'ouest commence par la traversée du pont, lien symbolique entre foyer et cosmos et le seuil qu'il faut franchir pour atteindre l'espace cosmique. Pour Paul Socken, le pont est surtout un symbole du mouvement. Traverser le pont veut dire rejoindre la vie [...] assimiler les expériences de toutes sortes.⁵³ Les mouettes se font voir encore une fois sur les bords du Saint-Laurent : « Les mouettes de nouveau, comme nous traversions le fleuve, se sont trouvées sur notre passage, groupées dans des touffes de verdure sur l'eau. » (RD p. 112) Au retour inévitable chez elles, les mouettes semblent avoir disparu. De toute façon, Christine et Éveline ne voient rien à travers les vitres du train, ni le pont, ni les mouettes : « Nous avons dû passer sur le pont Provencher, mais les vitres étaient embuées, et d'ailleurs nous ne pensions ni l'une ni l'autre à chercher la rivière Rouge. » (RD p. 119)

Par son voyage et par son retour, Éveline fait preuve d'une certaine maîtrise sur sa vie, se sentant plus libre qu'elle ne l'avait pas anticipé. Elle reste fidèle à son choix originel du rôle de mère de famille, mais elle est convaincue en même temps que ses rêves d'un avenir de voyageuse vont se réaliser : « On ne sait jamais! Tant de choses arrivent!...Avant d'être tout à fait vieille, peut-être que je voyagerai, que je vivrai quelque aventure... » (RD p. 89) Âgée de soixante-treize ans, Éveline se met en route pour la Californie, « le paradis du monde : des fleurs, des arbres, des oiseaux, en tout temps la plus douce saison du monde. » (DQE p. 58) Comme l'a signalé Andrée Stéphan, Éveline « cherche moins la connaissance de terres nouvelles que la griserie du dépaysement [...] Le voyage est, pour elle, un élan vers les autres, un mouvement

⁵³ Paul Socken, « L'enchantement dans la détresse : l'irréconciliable réconcilié chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 42, 1989, p. 435.

de compréhension à l'égard de la communauté des hommes. »⁵⁴ Elle est arrivée enfin dans l'espace cosmique. Entourée d'une « famille variée, étrange comme l'humanité elle-même » (DQE p. 94), Éveline découvre « une véritable arche de Noé, où se mêlent avec bonheur les races et les traditions. »⁵⁵ Elle se sent « délicieusement dépaycée, et assez jeune encore pour goûter la richesse qui accompagne le dépaysement. » (DQE p. 42) La voyageuse en elle se réalise enfin.

Souhaiter le retour

Nous avons vu que le sentiment de dépaysement est lié à un brouillage de repères géographiques et culturels. Pour les immigrés qui peuplent l'œuvre de Gabrielle Roy, l'entreprise hasardeuse du voyage à des pays inconnus aboutit fréquemment à une sensation bouleversante d'étrangeté et d'isolement qui est tout à fait le contraire du dépaysement « délicieux » qu'éprouve Éveline en Californie. Lisa Sariano, l'Italienne de *Rue Deschambault*, ne se sent jamais chez elle dans le nouveau pays. Elle est « plus petite, plus perdue au Manitoba qu'une enfant de douze ans. » (RD p. 193) Si fort est son attachement à son pays d'origine et si improbable le succès de la tentative des Sariano de s'établir au Canada que son mari Giuseppe en est réduit au désespoir : « Je l'ai arrachée à son pays... et elle en meurt. » (RD p. 191) Mais c'est Giuseppe lui-même qui meurt. Lisa, fort attachée par les souvenirs à son pays natal, hâte son retour inévitable à Milan. Henri Bergson a fait remarquer que le souvenir n'est qu'une perception affaiblie, mais inversement, que la perception est comme un souvenir plus intense.⁵⁶ Le soleil manitobain, métaphore du bref séjour canadien de Lisa, ne lui semble qu'un pâle reflet de l'intensité de la lumière et de la

⁵⁴ Stéphan, « La soif d'évasion chez Mélina-Éveline », p. 328.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 368.

chaleur italiennes. C'est en Italie, « là-bas, au soleil » (RD p. 194), qu'elle va enterrer Giuseppe et, avec lui, tous ses rêves.

Pour Martha Yaramko, le retour au pays d'origine n'est plus possible. Pour des raisons de temps et de distance, la route est bloquée. C'était elle qui au début avait voulu émigrer, consciente de « cet attrait sur son cœur [...] des énormes distances à parcourir, des horizons larges » (JBM p. 136). Nicole Bourbonnais a observé que l'imagination de Martha s'exprime constamment en termes d'espace et d'avenir.⁵⁷ Le voyage physique reflète son voyage psychique. Elle est motivée par la quête de l'ailleurs, les espaces vastes, mais surtout les qualités essentielles du cosmos, la fraternité, l'aventure et l'avenir : « Elle se sentait tirée en avant, portée vers une fraternité humaine, une rumeur de voix; des idées de foule, d'animation, s'éveillaient en son esprit, elle en rêvait comme d'une chose fantastique, elle éprouvait au cœur un petit choc d'excitation, d'aventure. » (JBM pp. 131-132) Sa décision a fait de Martha une voyageuse dans l'espace et le temps, mais le voyage signale aussi la recherche de son moi. L'approche de la mort éveille chez elle une appréciation de sa finitude, mais c'est pourtant son immortalité qu'elle finit par reconnaître. Le son du vent, rappelant un vieux chant d'Ukraine, relie le présent au passé, créant une convergence d'identité, de lieu et de temps et ranimant son attachement profond à son foyer originel :

Par quelques bribes de mélodie que retrouvait son souvenir, par quelques paroles lui revenant à l'esprit, elle se sentait rejointe mystérieusement par une âme inconnue d'elle, dont la nostalgique tendresse était toute vivante encore dans ce vieux chant d'Ukraine. L'immortalité, était-ce donc vrai? (JBM p. 168)

⁵⁷ Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », p. 375.

Anne Buttimer a constaté que chaque individu habite une petite niche circonscrite dans le temps et dans l'espace.⁵⁸ Tout autour se trouve le vide de la non-existence : « the horizon-to-horizon face of death », ⁵⁹ ce qui renforce l'impression de son isolement, et l'interdépendance du foyer et de l'identité. La conscience de l'inévitabilité de la mort, l'absence absolue, peut soutenir la recherche du moi et renforcer le concept de la *présence*.⁶⁰ Selon Miles Richardson, la mort est l'image inversée, l'autre côté du moi. La capacité de réfléchir sur l'expérience d'une vie nous permet de réifier cette expérience et, par le langage, de la nommer. Les objets fabriqués possèdent ce même pouvoir. D'après Yi-Fu Tuan, la signification de l'objet est son pouvoir de rappeler et de reconstituer l'expérience, Richardson d'ajouter que la tendance des gens à laisser des objets sur les monuments et sur les tombes signifie la présence en face de l'absence. Cette coexistence de la présence et de l'absence est, selon Richardson, aussi fondamentale que celle du moi et de la mort : l'absence et la mort rendent possible la présence et le moi.

Face au sort des immigrants arrivés en Alberta pendant les années 1919-1920, la narratrice du conte « Un jardin au bout du monde » se pose la question : « Eurent-ils le sentiment que toute route derrière eux était abolie, qu'ils ne sortiraient plus vivants de cette extrémité? Et sont-ils donc aujourd'hui tous morts ou tous dispersés? » (JBM p. 118) Elle est lasse de sa vie d'écrivain : « Écrire m'était une fatigue. Pourquoi inventer une autre histoire [...] Qui croit encore aux histoires? Du reste toutes n'ont-elles pas été racontées? » (JBM p. 118) Mais dans un tel état d'âme, elle découvre le jardin et la tombe de Martha Yaramko « aux plus creux de la désolation et de la sécheresse. » (JBM p. 119) Ayant survécu à Martha elle-même, la myriade de fleurs

⁵⁸ Anne Buttimer, « Moralities and imagination », in *Textures of place*, p. 225.

⁵⁹ Patrick McGreevy, « Attending to the void : geography and madness », in *Textures of place*, p. 252.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 226.

qui ressortent sur le fond du vide encerclant, et les mots *Maria Martha Yaramko* inscrits sur la croix de bois qui surmonte sa tombe, sont des expressions frappantes de la mort et de l'immortalité, de l'absence et de la présence et de la continuation de la mémoire. Le lieu se mêle à l'espace, la présence à l'absence et le moi du foyer à l'immortalité du cosmos:

L'éternité, en fin de compte, cela pouvait-il être? Que Martha elle-même eût été voulue, pensée, et décidée par un Créateur? Toutes ces choses étaient pour elle trop vastes, trop difficiles. Elle écouta plutôt le vent [...] À cette humble immortalité de l'air, du vent et des herbes, elle confia son âme. (JBM p. 169)

L'espace masculin

Si l'espace propre aux femmes, le foyer, est caractérisé par l'intériorité, l'immobilité et la nécessité du retour, l'espace masculin, souvent identifié au cosmos, est caractérisé par l'immensité, la mobilité, la liberté et l'ouverture à toutes les possibilités de l'avenir, signes, selon Tuan, de l'espace cosmique. L'image de l'homme royen est, pour la plupart, celle d'un individu en mouvement : le Capucin de Toutes-Aides (*La Petite Poule d'Eau*), Pierre Cadourai (*La Montagne secrète*), Gustave le vagabond (« Un vagabond frappe à notre porte »), l'Oncle Ian (*La Rivière sans repos*), Jean Lévesque et Emmanuel Létourneau (*Bonheur d'occasion*), Édouard, le père de Christine (*Rue Deschambault*). Il existe pour tous ces protagonistes masculins la liberté de se déplacer à leur gré entre le foyer et le monde au-delà qui est le cosmos.

Pour le Capucin, Père Joseph-Marie, retourner de l'immensité du Nord canadien à la sollicitude maternelle de Luzina à la Petite Poule d'Eau est comme un retour au refuge de sa propre maison :

Errant, il sentait dans ses membres la fatigue de ses voyages perpétuels, de l'immense chemin parcouru, et le bien-être d'y céder enfin, car c'était ici ce qu'il pouvait y avoir pour lui de plus proche d'un foyer. (PPE p. 221)

Le cosmos est le milieu naturel du vagabond Gustave, mais c'est aussi sa prison. Ses visites aux foyers dispersés de ses « parents » sont, au sens propre comme au sens figuré, déroutantes. Par contre, Édouard, le père de Christine, est plutôt un prisonnier du foyer. Il ne se sentait vraiment chez lui que quand il travaillait avec « ses » immigrants pour établir une nouvelle colonie, « un nouveau feu et lieu dans l'espace » (RD p. 239) :

Il disait : « Mes gens, mes colons. » Et aussi : « Mes immigrants », en accentuant le possessif, en sorte que ce mot : immigrant, plutôt que de signifier des étrangers, prenait une curieuse valeur de parenté. (RD p. 239)

Tout comme Édouard est victime de ses pensées et de son désir de liberté, de même Azarius Lacasse est victime de la pauvreté qui contrôle sa vie, à partir de son existence restreinte à Saint-Henri jusqu'à sa décision de s'enrôler dans l'armée. Partir pour la guerre semble pour Azarius l'évasion par excellence, inspirée par son désir d'héroïsme, mais motivée en partie par la nécessité de subvenir aux besoins de sa famille. Prisonnier aussi de la pauvreté et coincé dans l'« Horizon de malheur » (JBM p. 61) est le vieux Smouillya du conte « Où iras-tu, Sam Lee Wong? ». Ses rêves d'évasion n'aboutiront jamais à rien, puisque la volonté et la possibilité d'agir lui manquent. Démuni d'une identité associée au lieu, Smouillya est aliéné à Horizon par son étrangeté et son incapacité de communiquer. Il attend l'argent qui lui permettra de retourner « vivre au pays, dans les montagnes » où « il retrouverait sa place. » (JBM p. 62) Comme les habitants de Saint-Henri, dont, selon Albert Le Grand, « le sort

irréversible est d'*exister* ici et de ne pouvoir aller *vivre* ailleurs », Smouillya est « figé dans l'inutilité d'une attente sans espoir. »⁶¹

Nous avons vu que, selon Yi-Fu Tuan, la vie humaine idéale est un voyage du petit espace vers le grand, de la maison vers le monde, du foyer vers le cosmos. La femme condamnée par la tradition à garder le foyer ou un individu lié par la pauvreté à un espace clos sans issue n'aura qu'une vie médiocre. Les privilégiés, par contre, ont plein accès au foyer et au grand monde. Le mouvement libre entre les deux leur permet une existence cosmopolite, mais aussi la possibilité de retourner au foyer pour se nourrir spirituellement et se renouveler.⁶² Dans l'exercice de sa vie professionnelle, Édouard dans *Rue Deschambault* confirme son sens du moi, établi par ses rapports avec autrui, les immigrés avec qui il travaille. Quand il perd son poste, il est frappé de mélancolie, éprouvant en même temps le désir de reprendre « ses longs voyages d'autrefois. » (RD p. 239) Pendant la nuit, Christine l'entend marcher dans la cuisine, mais son pas est « le pas d'un homme livré à une pensée trop active, peut-être à une de ces illusions qui font s'en aller les hommes dans le désert. » (RD p. 243) Comme Édouard, Alexandre Chenevert aussi est un homme qui pense incessamment, et ses pensées s'envolent vers le grand monde loin de son petit foyer. Le docteur Hudon le saisit parfaitement : « Vous pensez trop. Vous raisonnez trop. Que diable, fit-il, vous portez le monde sur vos épaules! » (AC p. 133) D'après Tuan, l'acte de penser peut isoler le penseur des membres de son groupe immédiat, sa famille et ses collègues. En même temps, cependant, l'acte de penser peut relier l'être au cosmos, aux étrangers d'autres lieux et temps. Tuan affirme aussi que penser permet à l'individu d'arriver enfin à une acceptation du caractère éphémère de la condition humaine et de son

⁶¹ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 49.

⁶² Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 2.

manque de foyer permanent.⁶³ Pour Alexandre, un sens de dépaysement lui est familier. Par son bref séjour au lac Vert, il espère pouvoir se séparer de sa préoccupation constante de l'état du monde et d'être même « invisible parmi les autres. » (AC p. 47) Comme le désert d'Édouard, le lac Vert sera pour Alexandre « un lieu d'évasion » (AC p. 198), mais, comme l'a justement observé Lee Brotherson, Alexandre se rend compte à la fin que son bonheur dépend de l'Autre : « Repelled by people, Alexandre can only be happy in solitude, but once alone he has an unfilled need to love and work for the good of his fellow man. »⁶⁴ Sa nostalgie de la ville le caractérise comme un vrai citadin : « Là était la vie, l'échange perpétuel, émouvant, fraternel. » (AC p. 199) Retenons bien, néanmoins, qu'Alexandre ne se sent nulle part chez lui parce que là où il veut vivre n'existe pas.⁶⁵ Le lieu idéal reste une abstraction impossible à cause des besoins simultanés et contradictoires chez l'homme, condamné à désirer à la fois la solitude et la société.

Tuan a affirmé que la plupart des gens s'identifient à un paysage particulier qui évoque pour eux des souvenirs d'une enfance heureuse.⁶⁶ Insomniaque éternel, Alexandre compare ses « cruels réveils d'aujourd'hui » (AC p. 9) aux réveils merveilleux de sa jeunesse quand il se levait tôt pour faire une excursion à la campagne, un voyage en train ou même l'ascension du mont Royal. Ces « joies anciennes » (AC p. 9) trouvent leur écho dans son départ de la ville pour le lac Vert : « Il éprouvait une impression de départ, de renouvellement possible. » (AC p. 9) Simon Harel a fait remarquer que dans la littérature québécoise, ce déplacement est à la fois « rupture avec l'espace clos d'un territoire contraignant et départ vers un

⁶³ Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 188.

⁶⁴ Brotherson, « Alexandre Chenevert : an unhappy Sisyphus », p. 95.

⁶⁵ Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 181.

⁶⁶ *Ibid.*

ailleurs n'étant pas totalement inconnu. »⁶⁷ D'après Tuan, bien que l'exotisme puisse apporter un certain plaisir à l'individu d'âge mûr, il est possible que cette expérience puisse le rattacher plus profondément aux paysages d'autrefois.⁶⁸ Le retour d'Alexandre à l'espace urbain rappelle les mots de T.S. Eliot, cités par Tuan au sujet de l'appétit humain de l'exploration :

[...] We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.
(T.S.Eliot, *Four Quartets: Little Gidding*)⁶⁹

Explorer l'ailleurs, s'aventurer dans le cosmos, nous permet donc de mieux connaître notre propre foyer, peut-être pour la première fois. Pour Simon Harel, « partir, c'est bien sûr, accepter de quitter un lieu-dit, faire l'expérience de l'Autre, appréhender la différence. »⁷⁰ Le déplacement est une force de métamorphose. L'expérience de l'altérité mène à une conscience plus intense du moi.

Le foyer cosmopolite

En nous basant sur les idées de Yi-Fu Tuan, nous avons vu que le foyer répond à notre besoin de sécurité et que le cosmos offre la possibilité de l'aventure. L'identité accordée par le foyer est plus ou moins assurée. Dans le cosmos, la quête de l'identité cosmopolite est une aventure et, bien qu'il n'y ait aucune garantie de succès, l'insuccès pourrait aboutir à un sentiment de désorientation spatio-temporelle. Tuan a reconnu l'influence puissante de la culture et sa capacité de limiter l'expérience et de concentrer l'attention. Sans la culture, l'être humain est à la dérive. Selon Tuan,

⁶⁷ Harel, *Le voleur de parcours*, p. 160.

⁶⁸ Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 181.

⁶⁹ Cité dans Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 181.

⁷⁰ Harel, *Le voleur de parcours*, p. 247.

l'influence de la culture est inexorable. Il s'ensuit donc que nous sommes tous plus ou moins attachés au foyer, domaine principal des influences culturelles. Pour arriver à un point d'équilibre entre foyer et cosmos, Tuan a proposé le concept du *foyer cosmopolite*,⁷¹ qui naît également de notre désir de la variété infinie du cosmos et de la consolation sécurisante du foyer.

L'expérience humaine telle qu'elle est dépeinte dans l'œuvre de Gabrielle Roy est composée d'une série de dualités. Le personnage royen est tiraillé constamment entre le rêve et la réalité, entre « le besoin d'être ici en sécurité et là en liberté. »⁷²

Albert Le Grand commente la possibilité de mouvement entre foyer et cosmos :

Si on rêve et voyage beaucoup dans l'œuvre de Gabrielle Roy, c'est que l'image des voyages et des arrêts, des attentes et des appels, traduit le mouvement même d'une conscience avide de protection et de repos mais sans cesse aimantée vers de nouveaux horizons qui dorment en elle et dont le contact avec l'extérieur doit assurer la découverte et la possession. Ces aller et retour entre l'intérieur et l'extérieur, entre le petit et le grand espace, établissent les conditions même d'une liberté nécessaire à la construction de soi et à la possession du monde.⁷³

Après avoir passé du temps dans le désert du Nouveau-Mexique, Yi-Fu Tuan a constaté que le désert était son double géographique, le corrélatif objectif de l'être humain qui reste quand toutes les couches superficielles et sociales ont été enlevées.⁷⁴ Le paysage répond à la question « Qui suis-je? » Selon Edward S. Casey, c'est dans le paysage que le foyer et le cosmos se rencontrent et s'animent.⁷⁵ Sans le paysage, l'individu serait confiné à un lieu particulier, privé de la mobilité qui permet la découverte du moi. Les collines invitent donc Sam Lee Wong à avancer inlassablement vers l'horizon, qui marque les limites du paysage, et plus loin encore

⁷¹ Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 183.

⁷² Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 39.

⁷³ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁴ Tuan, « The desert and I », p. 3.

⁷⁵ Edward S. Casey, « Body, self, and landscape : a geophilosophical inquiry into the place-world », in *Textures of Place*, p. 418.

au-delà de l'horizon pour arriver dans le cosmos : « Là vers quoi il avait toujours marché ne devait plus être bien loin maintenant. » (JBM p. 99) Le bref voyage de Sam entre Horizon et Sweet Clover, à travers « une plaine [...] curieusement pareille à celle du versant opposé » (JBM p. 96), est une métaphore du voyage de l'être humain entre le foyer et le cosmos et de son retour au foyer. Selon Edward Casey, ce n'est qu'en traversant le paysage qu'on peut passer du foyer au cosmos et après, s'étant transformé en cosmopolite, retourner encore une fois au foyer. Le paysage est le domaine de la transition reliant le cosmos et le foyer, le lieu et l'espace, le moi et autrui.⁷⁶

⁷⁶ *Ibid.*

Conclusion

L'interaction du personnage et du lieu ainsi que le dépaysement qui résulte de l'éloignement physique ou spirituel de ce lieu sont de grandes préoccupations, nous l'avons vu, dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Dans *La détresse et l'enchantement*, une conscience profonde de l'influence du lieu sur Roy elle-même et sur son œuvre est bien évidente. Pour elle, le sentiment d'être à sa place tenait naturellement « aux lieux mêmes où il se produisait » (DE p. 266) et était indispensable à sa création littéraire. Pour beaucoup de ses personnages, cependant, le rapport avec le lieu est caractérisé par un sentiment d'enfermement, de stagnation et d'étrangeté. En effet, le dépaysement est tellement répandu dans l'œuvre royenne qu'on pourrait se demander s'il existe un personnage sur qui le dépaysement n'ait pas d'emprise, un personnage pour qui son milieu soit aussi son *chez moi* et qui croie à la possibilité d'y trouver une certaine mesure de bonheur. Au bout de nos recherches, nous soutenons que chez la plupart des personnages, il règne une insatisfaction générale avec le lieu et un désir d'évasion qui résulte de la conviction que le succès et le bonheur résident ailleurs.

Le désir d'évasion, satisfait par le mouvement physique du voyage ou par la rêverie, suppose une volonté de se dépayser. Pour Yi-Fu Tuan, la décision de quitter la sécurité du foyer pour se mettre en route vers l'aventure du cosmos est essentielle à une vie réussie et à l'épanouissement du moi. Les concepts de foyer et de cosmos correspondent, selon Tuan, à notre nature double : nous sommes corps et esprit. Le corps désire l'intimité du foyer et l'esprit a besoin de l'ouverture du cosmos.¹ Pour le personnage qui n'a pas la possibilité d'échapper physiquement au lieu, il reste néanmoins l'évasion imaginaire. En raison de leur pauvreté écrasante, la famille

¹ Tuan, « Cosmos versus hearth », p. 319.

Lacasse est coincée dans un lieu sans issue, sauf pour la consolation offerte par la rêverie, évasion que Rose-Anna et Azarius ont tous les deux perfectionnée. Comme les Lacasse, le vagabond Gustave est prisonnier de son vagabondage. Il est impuissant devant son besoin d'être libre et sans identité sauf celle qui est accordée par les foyers dans lesquels il trouve un refuge temporaire. Alicia, la sœur de Christine est, elle aussi, un sans-foyer, perdue dans le monde chaotique de sa folie.

En quittant son pays d'origine, l'immigrant franchit le seuil de son foyer pour se mettre en route vers le cosmos, monde qui est pour lui « confus, désorganisé et fragmentaire. »² Déplacé, il tente de préserver son identité en établissant une vie marquée d'habitude et de répétition.³ Il s'ensuit donc que la ferme qu'avaient construite Martha et Stépan Yaramko à Volhyn « reproduit l'atmosphère presque exacte de la pauvre ferme d'où ils venaient, dans leur Volhynie natale. » (JBM p. 125) La répétition est caractéristique non seulement de l'immigrant, mais aussi et surtout du personnage féminin dans l'œuvre royenne. Nous avons vu la nature circulaire des tentatives d'évasion chez les femmes comme Elsa Kumachuk, mais la circularité est évidente aussi dans la répétition qui caractérise la vie de celle-ci aussi bien que la vie de Florentine Lacasse : toutes les deux semblent destinées à revivre l'existence de leurs mères. En choisissant d'épouser Emmanuel et de rester à Saint-Henri, Florentine Lacasse risque de répéter le triste destin de sa mère Rose-Anna. De façon semblable, la ressemblance entre Elsa Kumachuk et sa mère défunte Winnie est si évidente aux habitants de Fort-Chimo que deux commères, en voyant s'approcher Elsa, s'écrient : « Mais c'est pas possible! C'est Winnie elle-même, Winnie est revenue sur terre! » (RSR p. 232)

² Berger, « L'Exil », paragraphe 10, ligne 9.

³ *Ibid.*, paragraphe 15, ligne 3.

S'étant aventurés dans le cosmos, la plupart des immigrants royens sont prisonniers malgré eux du lieu. La nostalgie des immigrants et des exilés est futile, puisque le retour au pays natal est impossible. La rêverie stimulée par la présence des symboles comme, par exemple, les journaux et les photographies, donne accès néanmoins à un passé idéalisé et à une identité inextricablement reliée aux lieux d'autrefois. Comme un satellite, Sam Lee Wong tourne en orbite autour des collines qui symbolisent les liens aux ancêtres et le cher espoir de rentrer un jour en Chine.

Le destin propre à l'être humain est, nous l'avons noté chez Tuan, de quitter le foyer et de se mettre en route vers le cosmos. L'idéal, c'est que *l'être-pour-soi*, libre et fluide, regarde vers l'avenir et ne dépend pas trop du passé. Le voyage peut se réaliser sous des formes différentes, mais dans tous les cas, l'influence du temps passé et de l'identité associée aux lieux du passé y jouent un rôle. La mesure de son dépaysement est liée à son engagement avec le présent et, en même temps, à son embellissement du passé et à son désir de retourner aux lieux du passé et de regagner l'identité associée à ces lieux.

Il est évident que tous les personnages de Gabrielle Roy ont fait du progrès sur la route vers le cosmos mais, à l'exception de Jean Lévesque, ils regardent tous en arrière, avec regret ou nostalgie, vers le passé. Si l'on est accaparé par le passé, on ne peut ni s'engager avec le présent, ni avancer vers l'avenir. Le refus de s'engager avec le présent et un attachement excessif à un passé idéalisé mènent à un sentiment de dépaysement. Jean Lévesque rejette complètement l'image de sa jeunesse appauvrie et garde les yeux fixés sur le prochain « barreau de l'échelle. » (BO p. 74) C'est un homme qui avance rapidement vers son avenir. Par contre, Elsa Kumachuk, pleine des souvenirs du village esquimau de son enfance au vieux Fort-Chimo, désire y retourner pour reprendre une vie authentique d'Inuit. Ayant manqué son idéal, elle éprouve,

depuis son retour, un dépaysement affreux. Rose-Anna Lacasse également trouve du réconfort dans les souvenirs de son enfance à la campagne. Comme Elsa, la faillite désastreuse de son retour chez sa mère rend même plus intolérable son existence à Saint-Henri. Dans « Ma coqueluche », la narratrice se rappelle le contentement dont elle jouissait pendant sa convalescence passée dans un hamac et elle désire le retrouver : « Au fond, tous les voyages de ma vie, depuis, n'ont été que des retours en arrière pour tâcher de ressaisir ce que j'avais tenu dans le hamac. » (RD p. 73) Sa vocation d'artiste a amené Pierre Cadorai à Paris où, dépaycé, il voudrait recréer dans son logis la cabane de sa vie isolée d'autrefois dans le Grand Nord du Canada. Vers la fin de sa vie, ayant atteint presque le sommet de son talent, le peintre ne fixe sur la toile qu'un seul sujet : « la partie éloignée, naïve et jeune de sa vie. Elle lui revenait, lui était entière restituée. » (MS p. 154)

Le portrait de l'artiste présenté par Gabrielle Roy fait figure, selon la définition de Tuan, du vrai cosmopolite, individu dont le centre affectif ou le foyer est une religion, une philosophie, un art ou une science, tous des objets d'adoration passionnée. À la poursuite de son art, Pierre Cadorai s'est soumis au dépaysement géographique de plusieurs voyages et au dépaysement spirituel de ses séjours dans le Nord du Canada et à Paris. Pour Tuan, cependant, le cosmopolite idéal est un être rare, puisque les contraintes de la culture sont si tenaces. Il suggère qu'il existe à la portée de tous un « foyer cosmopolite »,⁴ c'est-à-dire, un attachement à la sécurité et à l'identité associées au lieu, à son chez moi, aussi bien que la volonté de s'aventurer de temps en temps dans le monde cosmopolite de lumière et de progrès. Roy semble soutenir la même proposition. Luzina Tousignant est un exemple du personnage royen qui est content de rester là où il se trouve. En même temps, par ses sorties régulières

⁴ Tuan, *Cosmos and hearth*, p. 183.

en ville, par l'introduction de l'éducation dans l'île et par le caractère cosmopolite des invités à sa fête, Luzina accepte le cosmos. Elle vit donc une existence équilibrée et réalise le foyer cosmopolite conseillé par Tuan. Mais l'existence que notre écrivain crée pour ses personnages est fréquemment difficile au point où l'avenir les intéresse peu et où le seul refuge est l'idéalisation du passé et l'évasion imaginaire par la rêverie. L'écrivain dépeint aussi l'existence tragique des immigrants qui ont décidé d'entreprendre le voyage vers l'inconnu et se trouvent condamnés par la suite à y être à jamais hors de place.

Il est évident que Roy reconnaît le risque de la désorientation et du dépaysement qui accompagnent le voyage vers le cosmos. Quoique le foyer et le cosmos contribuent tous les deux à un sens du moi, la réalisation de cette identité, nous l'avons démontré, n'est pas assurée. Pourtant, comme l'a bien résumé Albert Le Grand, chez Gabrielle Roy, « ces aller et retour entre l'intérieur et l'extérieur, entre le petit et le grand espace, établissent les conditions mêmes d'une liberté nécessaire à la construction de soi et de la possession du monde. »⁵ Cette « possession du monde », Gabrielle Roy en parle dans *Fragiles lumières de la terre*, texte dans lequel l'auteur a récapitulé les grandes lignes de son œuvre. Elle y résume ainsi cette invitation à la vie : « Nous savons que nous sommes conviés [...] à parcourir un rude et long chemin vers un but obscur qu'on appelle salut, progrès, évolution, universalité ou fraternité. Une tâche âpre, c'est vrai, mais exaltante, nous appelle. » (FLT p. 222)

⁵ Le Grand, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », p. 41.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRE DE GABRIELLE ROY

L'année de l'édition originale est indiquée entre parenthèses. Cette bibliographie indique les éditions auxquelles renvoient les citations et les références contenues dans la présente thèse.

Bonheur d'occasion, (1945) Montréal, Beauchemin, 1973.

La Petite Poule d'Eau, (1950) Montréal, Boréal, 1993.

Alexandre Chenevert, (1954) Montréal, Boréal, 1995.

Rue Deschambault, (1955) Montréal, Boréal, 1993.

La Montagne Secrète, (1961) Montréal, Boréal, 1994.

La Route d'Altamont, (1966) Montréal, Boréal, 1993.

La Rivière sans repos, (1970) Montréal, Boréal, 1995.

Cet été qui chantait, (1972) Montréal, Boréal, 1993.

Un jardin au bout du monde, (1975) Montréal, Boréal, 1994.

Ces enfants de ma vie, (1977) Montréal, Boréal, 1993.

Fragiles Lumières de la terre, (1978) Montréal, Boréal, 1996.

De quoi t'ennuies-tu, Éveline? suivi de *Ély! Ély! Ély!*, (1984) Montréal, Boréal, 1988.

La Détresse et l'Enchantement : Autobiographie, (1984) Montréal, Boréal, 1996.

Ma chère petite sœur : Lettres à Bernadette 1943-1970, (1988) Montréal, Boréal, 1999.

Le temps qui m'a manqué : Autobiographie, (1997) Montréal, Boréal, 2000.

Contes pour enfants, (1998) Montréal, Boréal, 1998.

Le Pays de Bonheur d'occasion et d'autres récits autobiographiques épars et inédits, (2000) Montréal, Boréal, 2000.

Mon cher grand fou...Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979, (2001) Montréal, Boréal, 2001.

LIVRES CONSULTÉS

Adams, Paul C., Hoelscher, Steven et Till, Karen E. (éd.), *Textures of place : Exploring humanist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

Andron, Marie-Pierre, *L'Imaginaire du corps amoureux : Lectures de Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Archives des lettres canadiennes (Tome 3), *Le roman canadien-français : Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal/Paris, Fides, 1971.

Babby, Ellen Reisman, *The play of language and spectacle : A structural reading of selected texts by Gabrielle Roy*, Toronto, ECW Press, 1985.

Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

----- *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

----- *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

Beaudet, Marie-Andrée (éd.), *Bonheur d'occasion au pluriel : Lectures et approches critiques*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999.

Beaudoin, Réjean, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991.

Bell, Mark, *Gabrielle Roy and Antoine de Saint-Exupéry : Terre des Hommes : self and non-self*, Paris, Lang, 1991.

Belleau, André, *Le romancier fictif : Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980.

Bessette, Gérard, *Une littérature en ébullition*, Ottawa, Éditions du Jour, 1968.

----- *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.

Bessette, Gérard, Geslin, Lucien et Parent, Charles (éd.), *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes des origines à nos jours*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968.

Brochu, André, *L'instance critique*, Ottawa, Leméac, 1974.

----- *La visée critique : Essais autobiographiques et littéraires*, Montréal, Boréal, 1988.

- *Le singulier pluriel*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992.
- Brombert, Victor, *The novels of Flaubert : A study of themes and techniques*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1966.
- Daviau, Pierrette, *Passion et désenchantement : Une étude sémiotique de l'amour et des couples dans l'œuvre de Gabrielle Roy*, Saint-Laurent, Fides, 1993.
- Ducrocq-Poirier, Madeleine, *Le Roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : Recherche d'un esprit romanesque*, Paris, A.G. Nizet, 1978.
- Everett, Jane et Ricard, François (éd.), *Gabrielle Roy réécrite*, Montréal, Éditions Nota bene, 2003.
- Falardeau, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972.
- Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996.
- Gagné, Marc, *Visages de Gabrielle Roy : L'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1973.
- Gallagher, Winifred, *The power of place : How our surroundings shape our thoughts, emotions and actions*, New York, Poseidon Press, 1993.
- Genuist, Monique, *La création romanesque chez Gabrielle Roy*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1966.
- Gilbert Lewis, Paula, (Gilbert, Paula Ruth, dite) *The literary vision of Gabrielle Roy : An analysis of her works*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1993.
- Harel, Simon, *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Collections L'Univers des discours Le Préambule, 1989.
- Harvey, Carol J., *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Manitoba, Les Éditions des Plaines, 1993.
- Hesse, M.G., *Gabrielle Roy*, Boston, Twayne Publishers, 1984.
- Hughes, Terrance, *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : Deux chemins, une recherche*, Saint-Boniface, Manitoba, Les Éditions du Blé, 1987.
- Marcotte, Gilles, *Une littérature qui se fait : Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, les Éditions HMH, 1968.
- Morency, Jean, *Un roman du regard : La Montagne Secrète de Gabrielle Roy*, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, Université Laval, 1985.

- Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971.
- Poulin, Gabrielle, *Roman du pays 1968-1979*, Montréal, Bellarmin, 1980.
- Purdy, Anthony, *A certain difficulty of being : Essays on the Quebec novel*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 1990.
- Relph, Edward, *Place and placelessness*, London, Pion, 1976.
- Ricard, François, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Éditions Nota bene, 2001.
- *Gabrielle Roy : Une vie*, Montréal, Boréal, 2000.
- Ricou, Laurence, *Vertical man/Horizontal world : Man and landscape in Canadian prairie fiction*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1973.
- Robidoux, Réjean et Renaud, André, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966.
- Roy, Paul-Émile, *Études littéraires : Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989.
- Ryden, Kent C., *Mapping the invisible landscape : Folklore, writing and the sense of place*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993.
- Sainte-Marie-Éleuthère, Sœur, *La mère dans le roman canadien-français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964.
- Saint-Martin, Lori (éd.), *Féminisme et forme littéraire : Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Institut de recherches et d'études féministes, Université du Québec à Montréal, 1998.
- *La Voyageuse et la Prisonnière : Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Cahiers Gabrielle Roy, Boréal, 2002.
- Saint-Pierre, Annette, *Gabrielle Roy : Sous le signe du rêve*, Saint-Boniface, Manitoba, Éditions du Blé, 1975.
- Seamon, David, *A geography of the lifeworld*, London, Croom Helm, 1979.
- Shek, Ben-Zion, *Social realism in the French-Canadian novel*, Montreal, Harvest House, 1977.
- Sirois, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.

- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père : L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1990.
- Sockett, Paul G., *Concordance de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy*, Waterloo, Ontario, University of Waterloo Press, 1982.
- *Myth and morality in Alexandre Chenevert by Gabrielle Roy, European University Studies, Series 13, French Language and Literature*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1987.
- (éd.), *Gabrielle Roy aujourd'hui*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 2003.
- Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935.
- Tougas, Gérard, *La littérature canadienne-française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- Tuan, Yi-Fu, *Topophilia : A study of environmental perception, attitudes and values*, New York, Columbia University Press, 1974.
- *Escapism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998.
- *Space and place : The perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.
- *Cosmos and hearth : A cosmopolite's viewpoint*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Vigh, Arpéd, *L'écriture « Maria Chapdelaine » : Le style de Louis Hémon et l'explication des québécoisismes*, Québec, Sillery, 2002.
- Warwick, Jack, *The long journey : Literary themes of French Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1968.

ARTICLES CONSULTÉS

- Allard, Jacques, « Le chemin qui mène à *La Petite Poule d'Eau* », *Cahiers de Sainte-Marie*, 1, 1966, pp. 57-69.
- Babby, Ellen Reisman, « *Alexandre Chenevert* : Prisoner of language », *Modern Language Studies*, 12, 1982, pp. 22-30.
- « *La rivière sans repos* : Gabrielle Roy's spectacular text », *Quebec Studies*, 2, 1984, pp. 105-117.

- « À la recherche du sens : *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* », *Voix et Images*, 14.3(42), 1989, pp. 423-432.
- Bell, Mark and Iverson, Corinne, « Reality, transference and the classroom », *The Romanic Review*, 89, 1998, p. 621-635.
- Berger, John, « L'Exil », *Périphéries*, octobre, 1999.
<http://www.peripheries.net/g-berg2.htm> [consulté le 17 octobre 2005].
- Blais, Jacques, « L'Unité organique de *Bonheur d'occasion* », *Études françaises*, 6, 1970, pp. 25-50.
- Boivin, Aurélien, « L'opposition entre les espaces masculins et féminins », *Études canadiennes*, 39, 1995, pp. 179-191.
- Bourbonnais, Nicole, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 7, 1982, pp. 367-384.
- « Gabrielle Roy : De la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », *Voix et Images*, 56, 1990, pp. 95-109.
- Brault, Jacques, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et Images*, 42, 1989, pp. 387-398.
- Brochu, André, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *Écrits du Canada français*, Montréal, 22, 1966, pp. 163-208.
- Brotherson, Lee, « Le problème de l'étranger dans *Le Rouge et le Noir* », *Stendhal Club*, 57, 1972, pp. 53-60.
- « *Alexandre Chenevert* : An unhappy Sisyphus », *Essays in French Literature*, 1981, pp. 86-99.
- « Rural and urban identity in Gabrielle Roy », in « Regionalism and national identity : Multi-disciplinary essays on Canada, Australia and New Zealand », *Association for Canadian Studies in Australia and New Zealand*, 1985, pp. 53-60.
- « Identity and milieu in Gabrielle Roy's *Alexandre Chenevert*: From two- to three-dimensionality », *Australian Journal of French Studies*, 28, 1991, pp. 179-189.
- « Odours as metaphor in *Bonheur d'occasion* », *Australian Journal of French Studies*, 38, 2001, pp. 272-284.
- « News and gender in Gabrielle Roy », *Canadian Literature*, 192, 2007, pp. 30-43.
- « Masculinity, femininity and androgyny in Gabrielle Roy's *Alexandre Chenevert* », *Quebec Studies*, 43, 2007, pp. 83-97.

- Brown, Alan, « Gabrielle Roy and the temporary provincial », *The Tamarack Review*, 1, 1956, pp. 61-71.
- Cambron, Micheline, « La ville, la campagne, le monde : Univers référentiels et récit », *Études françaises*, 33, 1997, pp. 23-35.
- Carfantan, Serge, « Le bruit, le silence et le langage », *Philosophie et spiritualité*, 2002, <http://sergeccar.club.fr/langag4.htm> [consulté le 17 janvier 2006].
- Carr, Thomas M. Jr., « Separation, mourning and consolation in *La Route d'Altamont* », *Quebec Studies*, 31, 2001, pp. 97-112.
- Chapman, Rosemary, « L'écriture et l'espace au féminin : Géographie féministe et textes littéraires québécois », *Recherches féministes*, 10, 1997, pp. 13-26.
- « Writing of/from the Fourth World : Gabrielle Roy and Ungava », *Quebec Studies*, 35, 2003, pp. 45-63.
- Chawla, Louise, « Reaching home : Reflections on environmental autobiography », *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter*, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Chawla_home.htm [consulté le 7 mars 2005].
- Childress, Herb, Review of Yi-Fu Tuan *Cosmos and hearth : A cosmopolite's viewpoint*, <http://www.arch.ksu.edu/seamon/Tuan&Berry.htm> [consulté le 7 mars 2005].
- Christiansen, Hope, « Writing and vagabondage : Renée Nere and Emma Bovary », *Symposium*, 48, 1994, pp. 3-15.
- Clemente, Linda M., « Gabrielle Roy on Gabrielle Roy : *Ces enfants de ma vie* », *Essays on Canadian Writing*, 1993, pp. 83-107.
- Condei, Cecilia, « Identité et altérité dans le discours littéraire », *TRANS*, 15, 2003, http://www.inst.at/trans/15Nr/08_4/condei15.htm [consulté le 28 juillet 2005].
- Constantino, Vincenza, « Gabrielle Roy : Ses racines et son imaginaire », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 381-394.
- Cordi, Gaëtan, « La cabane et sa relation à l'habitation », <http://www.vagabondart.org/gc.htm> [consulté le 7 avril 2006].
- Dansereau, Estelle, « Convergence/éclatement : L'immigrant au risque de la perte de soi dans la nouvelle « Où iras-tu, Sam Lee Wong? » », *Canadian Literature*, 127, 1990, pp. 94-109.

- « Narrer l'autre : La représentation des marginaux dans *La rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde* », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 459-474.
- David, Frédérique, « Gabrielle Roy : Énigmatique et toujours actuelle », *Tolérance.ca*, 2004, <http://www.tolerance.ca/GrandesFigures06.asp?Langue=1> [consulté le 3 mars 2005].
- Davidson, Arnold E., « Gabrielle Roy's *Where nests the water hen* : An island beyond the waste land », *North Dakota Quarterly*, 1979, pp. 4-10.
- Delson-Karan, Myrna, « Les symboles dans *La Petite Poule d'Eau* de Gabrielle Roy », *La Revue des langues vivantes*, 43, 1987, pp. 357-363.
- Desroches, Vincent, « En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale? », *Quebec Studies*, 35, 2003, pp. 3-13.
- De Diego, Rosa and Vasco, U. del Pais, « L'écriture de la ville : Gabrielle Roy et Montréal », Centre Dona I Literatura Universitat de Barcelona, www.ub.es/cdona/Bellsa_CD/DIDIEGO.pdf.
- Dominik, Annette, « Viewing chez nous from « abroad » : The anglophone « Other » in the literature of Quebec », *Textual Studies in Canada*, 17, 2004, pp. 119-130.
- Drummond, Dennis, « Identité d'occasion dans *Bonheur d'occasion* », in *Solitude rompue*, Cécile Cloutier-Wojciechowska and Réjean Robidoux (éd.), *Cahiers du CRCCF*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, pp. 85-102.
- « The « I am » experience in *Bonheur d'occasion* », *Literatures in Canada/Littératures au Canada*, 10, 1988, pp. 97-112.
- « Florentine Lacasse, Rachel Cameron, and existential anguish », *American Review of Canadian Studies*, 19, 1989, pp. 397-406.
- « *Alexandre Chenevert and The Book of Job* », *Essays in French Literature*, 27, 1990, pp. 46-63.
- « The problem of the Other in *Alexandre Chenevert* », *Australian Journal of French Studies*, 38, 1991, pp. 190-195.
- Entrikin, Nicholas J., « « Lieu » 2. », *EspacesTemps.net, Il paraît*, 19.03.2003, <http://espacetemps.net/document411.htm> [consulté le 3 mai 2005].
- Faibre-Duboz, Brigitte, « Seuils de la modernité : *Trente Arpents* et *Bonheur d'occasion* », *Quebec Studies*, 32, 2001, p. 71-85.

- Francœur, Marie, « *La détresse et l'enchantement* : Autobiographie et biographie d'artiste », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 151-168.
- 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*, 46, 1976, pp. 82-107, 46, 1976, pp. 180-199, 46, 1976, pp. 364-390.
- Gilbert Lewis, Paula, (Gilbert, Paula Ruth, dite), « The incessant call of the open road : Gabrielle Roy's incorrigible nomads », *The French Review*, 53, 1980, pp. 816-825.
- « The resignation of old age, sickness and death in the fiction of Gabrielle Roy », *The American Review of Canadian Studies*, 11, 1981, pp. 49-66.
- « Gabrielle Roy and Émile Zola : French naturalism in Quebec », *Modern Language Studies*, 11, 1981, pp. 44-50.
- « Tragic and humanist visions of the future : The fictional world of Gabrielle Roy », *Quebec Studies*, 1, 1983, pp. 234-245.
- Glendenning, Anna, « La présence d'autrui nous évite-t-elle la solitude? », http://members.fortunecity.com/xphilo/travaux_2000_2001/solitude_anna.htm [consulté le 22 mai 2005].
- Grace, Sherrill E., « Quest for a peaceable kingdom : Urban/rural codes in Roy, Laurence and Atwood », in *Women Writers and the City : Essays in Feminist Literary Criticism*, Squier, Susan Merrill (ed.), Knoxville, University of Tennessee Press, 1984, pp. 193-209.
- Grosskurth, Phyllis, « Gabrielle Roy and the silken noose », *Canadian Literature*, 42, 1969, pp. 6-13.
- Hafaz-Ergaut, Agnès, « Exil, fleurs et rien ou l'apologie de l'inutilité dans « Un jardin au bout du monde » », *Mots Pluriels*, 17, 2001.
- Hahn, Cynthia, « Disappearing horizons : Closures strategies in Gabrielle Roy's short-story sequences », *The French Review*, 70, 1996, pp. 280-291.
- « In search of a common shore : Deciphering water imagery in the works of Gabrielle Roy », *La revue francophone de Louisiane*, 2, 1987, pp. 27-32.
- Hesse, M.G., « Mothers and daughters in Gabrielle Roy's *The tin flute. Street of riches* and *The road past Altamont* », *Journal of Canadian Culture*, 2, 1985, pp. 89-100.

- Hilton-Watson, Matthew, « It takes a village : Cultural border crossings in *Rue Deschambault* and *Ces enfants de ma vie* by Gabrielle Roy », *Michigan Academician*, 36, 2004, pp. 147-156.
- Hoelscher, Steven, « Tourism, ethnic memory and the other-directed place », *Ecumene*, 5, 1998, pp. 369-398.
- Horvath, Agnes, « Le cercle vicieux de Proust », *Revue d'Études Françaises*, 1, 1996, pp. 189-194.
- Imbert, Patrick, « Gabrielle Roy en livre de poche chez Stanké », *Lettre Q*, 22, 1981, pp. 64-66.
- Jackson, Amanda Crawley, « *Il faut cultiver son jardin* : Beauvoir and the limits of space », *Mosaic : A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 38, 2005, pp. 35-50.
- Jackson, Elizabeth R., « The genesis of the involuntary memory in Proust's early works », *PLMA*, 76, 1961, pp. 586-594.
- Jones, Grahame C., « *Alexandre Chenevert et Kamouraska* : Une lecture australienne », *Voix et Images*, 7, 1982, pp. 329-341.
- « Les murs et l'emprisonnement dans *Le Rouge et le Noir* », *Stendhal Club*, 100, 1983, pp. 449-463.
- « Quelques observations sur le conflit entre le réalisme et la fantaisie dans le roman québécois », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 13, 1987, pp. 137-153.
- Karjalainen, Pauli Tapani, « Place and intimate sensing », <http://www.lanes.ac.uk/depts/philosophy/awaymave/onlineresources/place%20and%20intimate%20sensing.pdf> [consulté le 20 avril 2006].
- Kaspar, Louise Renée, « Le voyage au bout de la mémoire : La tapisserie textuelle de *La route d'Altamont* », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 257-270.
- Kevra, Susan, « Undressing the text : The function of clothing in Gabrielle Roy's *Bonheur d'occasion* », *Quebec Studies*, 37, 2004, pp. 109-124.
- Knowler, Diane, « Deux voyageuses dans l'espace manitobain », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 299- 311.
- Kreisel, Henry, « The prairie : A state of mind », *Transactions of the Royal Society of Canada*, 6, 1968, pp. 171-180.

- Kwaterko, Jozef, « La problématique interculturelle dans *Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy », *University of Toronto Quarterly*, 63, 1994.
- Lavorel, Guy, « Conversion et pluralité : Le parcours initiatique de *La Petite Poule d'Eau* », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 83-93.
- Lebrun, Monique, « L'étranger dans la littérature québécoise pour la jeunesse : L'affirmation d'un personnage à part entière », *Canadian Ethnic Studies Journal*, 31, 1999, pp. 92-107.
- Lecomte, Guy, « *La Petite Poule d'Eau* : Élection et exclusion, l'innocence problématique », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 95-106.
- Le Grand, Albert, « Gabrielle Roy ou l'être partagé », *Études Françaises*, 1, 1965, pp. 39-65.
- Levasseur, Jean, « Aliénation et culture : Jacques Savoie et la perte d'identité acadienne », *Studies in Canadian Literature*, http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol119_2/&filename=Levasse [consulté le 12 janvier 2006].
- Lowenthal, David, « Past time, present place : Landscape and memory », *Geographical Review*, 65, 1975, pp. 1-36.
- MacDonell, Alan, « La métaphore narrative : « L'alouette » de Gabrielle Roy », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 487-495.
- McPherson, Hugo, « The garden and the cage », *Canadian Literature*, 1, 1959, pp. 46-57.
- Marcotte, Gilles, « En relisant *Bonheur d'occasion* », *L'Action Nationale*, 35, 1950, pp. 197-206.
- Marcotte, Sophie, « Correspondance, autobiographie et journal personnel chez Gabrielle Roy », *Quebec Studies*, 31, 2001, pp. 76-96.
- Mead, Gerald, « The representation of solitude in *Bonheur d'occasion* », *Quebec Studies*, 7, 1988, pp. 116-136.

- Mezei, Kathy, « Quebec fiction : In the shadow of Maria Chapdelaine », *College English*, 50, 1988, pp. 896-903.
- Milhaud, Olivier, « L'humanisme en géographie » in Bailly, Antoine et Scariati, Renato (éd.), *Les concepts de la géographie humaine*, Paris, Masson, 1995.
- Mitcham, Allison, « The northern innocent in the fiction of Gabrielle Roy », *Humanities Association Review*, 24, 1973, pp. 25-31.
- « Roy's West », *Canadian Literature*, 88, 1981, pp. 161-163.
- Monnet, Jérôme, « La symbolique des lieux : Pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *CYBERGO* 1998, J. Monnet, 56, 1998, <http://www.cybergeographie.presse.fr/geocult/texte/monnet.htm> [consulté le 3 mai 2005].
- Montreuil, Sophie, « Petite histoire de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 23, 1998, pp. 360-381.
- Murphy, John J., « Alexandre Chenevert : Gabrielle Roy's crucified Canadian », *Queen's Quarterly*, 1965, pp. 334-346.
- Ni Loingsigh, Aedin, « L'exil dans les littératures africaines d'expression française : Esquisses d'un thème », *Mots Pluriels*, 17, 2001, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701anl.html> [consulté le 17 octobre 2005].
- Novelli, Novella, « Concomitances et coïncidences dans *Bonheur d'occasion* », *Voix et Images*, 7, 1981, pp. 131-146.
- O'Donnell, Kathleen, « Gabrielle Roy's Portrait of the artist », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 44, 1974, pp. 70-77.
- Olwig, Kenneth R., « Landscape as a contested topos of place, community and self », in *Textures of place : Exploring humanist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp. 93-117.
- Osborne, Brian S., « Paysages, mémoire, monuments et commémoration : L'identité à sa place », Déclaration de principe commandée par le ministère du Patrimoine canadien pour le séminaire d'identité et de diversité ethnoculturelles, raciales, religieuses et linguistiques, Halifax, 2001, www.metropolis.net.
- Paterson, Janet M., « Anne Hébert and the discourse of the unreal », *Yale French Studies*, 65, 1983, pp. 172-186.
- Phillips, David, « Commentaire sur *Hiroshima mon amour* », <http://people.hsc.edu/faculty-staff/joanm/hiroshima.htm> [consulté le 14 avril 2006].

- Piccione, Marie-Lyne, « La dialectique de la plaine et de la montagne dans l'œuvre de Gabrielle Roy », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 313-322.
- Resch, Yannick, « Identité et altérité dans l'œuvre de Gabrielle Roy », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 395-410.
- Ricard, François, « Gabrielle Roy ou l'impossible choix », *Critère*, 10, 1974, pp. 97-102.
- Ricote, Sabine, « La photographie au pied de la lettre », *Acta Fabula*, 6, 2005, <http://www.fabula.org/revue/document911.php> [consulté le 16 avril 2006].
- Rimstead, Roxanne, « Working-class intruders : Female domestics in *Kamouraska* and *Alias Grace* », *Canadian Literature*, 175, 2002, pp. 44-65.
- « Used people : *La Rivière sans repos* as postcolonial poverty narrative », *Canadian Literature*, 192, 2007, pp. 68-95.
- Robidoux, Réjean, « Le roman et la recherche du sens de la vie : Vocation: écrivain » in *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- Rogers, Juliette M., « Food and the generation gap in Gabrielle Roy's *Bonheur d'occasion* », *Quebec Studies*, 37, 2004, pp. 91-107.
- Roy, Alain, « Écriture et désir chez Gabrielle Roy : Lecture d'un récit de *La Route d'Altamont* », *Voix et Images*, 20, 1994, pp. 133-161.
- Roy, Yannick, « L'écriture d'*Alexandre Chenevert* : Ironie et idylle », *Voix et Images*, 25, 2000, pp. 349-374.
- Roy-Cyr, Yolande and Della Zazzera, Claude, « Alexandre Chenevert : Le cheminement psychologique d'un homme tourmenté », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 109-122.
- Sack, Robert D., « The power of place and space », *Geographical Review*, 83, 1993, pp. 326-329.
- Sangare, Mahamadou, « Les langues locales et l'identité africaine », <http://www.kanjamadi.com/mahamadsangare.html> [consulté le 21 juillet 2005].

- Schonberger, Vincent L., « The problem of language and the difficulty of writing in the literary works », *Studies in Canadian Literature*, http://www.lib.unb.ca/Texts/SCI/bin/get.cgi?directory=vol4_1&filename=Schonberger [consulté le 28 février 2005].
- Seamon, David, « A singular impact : Edward Relph's *Place and placelessness* », *Environmental and Architectural Phenomenology Newsletter*, 7, 1996, pp. 5-8.
- Shek, Ben-Zion, « L'espace et la description symbolique dans les romans « montréalais » de Gabrielle Roy », *Liberté*, 13, 1971, pp. 78-96.
- Simard, Mathieu, « Commentaire parallèle entre *Un jardin au bout du monde* et la « littérature » québécoise », *Contrepoint*, http://www.geocities.com/la_revue_oc/08cpoint.htm [consulté le 20 avril 2004].
- Simon, Sherry, « Le discours du juif au Québec en 1948 : Jean Le Moyne, Gabrielle Roy », *Quebec Studies*, 15, 1992/1993.
- Sirois, Antoine, « Le Mont-Royal » in *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, pp. 267-273.
- « Costume, maquillage et bijoux dans *Bonheur d'occasion* », *Présence Francophone*, 18, 1979, pp. 159-163.
- « De l'idéologie au mythe : La nature chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 42, 1989, pp. 380-386.
- Socken, Paul G., « « Le pays de l'amour » in the works of Gabrielle Roy », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1976, pp. 309-323.
- « Les dimensions mythiques dans *Alexandre Chenevert* », *Études Littéraires*, 17, 1984, pp. 499-529.
- « L'enchantement dans la détresse : L'irréconciliable réconcilié chez Gabrielle Roy », *Voix et Images*, 42, 1989, pp. 433-436.
- « The structure of dichotomy and the art of storytelling : Gabrielle Roy's « Le puits de Dunrea » », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, 44, 1998, pp. 7-13.
- Stéphan, Andrée, « La soif d'évasion chez Mélina-Éveline », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 323-332.
- Stock, Mathis, « Les sociétés à individus mobiles : Vers un nouveau mode à habiter? », *EspacesTemps.net*, Textuel, 25.05.2005, <http://espacestemp.net/document1353.html> [consulté le 17 août 2005].

- Stokowski, Patricia A., « Languages of place and discourses of power : Constructing new senses of place », *Journal of Leisure Research*, 34, 2002, pp. 368-382.
- Talbot, Emile J., « Communication and culture in *Trente Arpents* », *The American Review of Canadian Studies*, 14, 1984, pp. 291-297.
- Tall, Deborah, « The where of writing : Hemingway's sense of place », *The Southern Review*, <http://www.deborahatall.com/work7.htm> [consulté le 12 juillet 2005].
- Terkenli, Theano S., « Home as a region », *Geographical Review*, 85, 1995, pp. 324-334.
- Théoret, France, « Ce que parler veut dire », *Voix et Images*, 20, 1995, pp. 684-691.
- Toussaint, Ismène, « Gabrielle Roy et le nationalisme québécois », Conférence prononcée à Montréal le 24 mai 2004 dans le cadre de la section « Chevalier de Lorimier » de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal.
- Tuan, Yi-Fu, « Place : An experiential perspective », *Geographical Review*, 65, 1975, pp. 151-165.
- « Rootedness versus a sense of place », *Landscape*, 24, 1980, pp. 3-8.
- « In place, out of place », *Geoscience & Man*, 24, 1984, pp. 3-10.
- « Language and the making of place : A narrative-descriptive approach », *Annals of the Association of American Geographers*, 81, 1991, pp. 684-696.
- « Island selves : Human disconnectedness in a world of interdependence », *The Geographical Review*, 85, 1995, pp. 229-239.
- « The desert and I : A study in affinity », *Michigan Quarterly Review Ann Arbor*, 40, 2001, pp. 7-16.
- « Community, society and the individual », *The Geographical Review*, 92, 2002, pp. 307-318.
- Unwin, Tim, « Écrire l'exil : Rupture et continuité », *Mots Pluriels*, 17, 2001, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701edito.html> [consulté le 3 mars 2005].
- Vanasse, André, « Vers une solitude désespérante : La notion de l'étranger dans la littérature canadienne », *L'Action Nationale*, 55.7, 1966, pp. 844-851.
- Vachon, Georges-André, « L'espace politique et social dans le roman québécois », *Recherches sociographiques*, 7, 1966, pp. 259-279.
- van't Land, Hilligje, « Analyse sociosémiotique des espaces romanesques dans *Bonheur d'occasion* » in Beudet, Marie-Andrée (éd.), *Bonheur d'occasion au*

- pluriel : Lectures et approches critiques*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999, pp. 101-138.
- Vaucheret, Étienne, « L'alcool dans les romans rustiques québécois », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, 35, 1993, pp. 177-188.
- Viselli, Santé, A. « La montagne chez Gabrielle Roy », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, 31, 1991, pp. 97-106.
- Walker, Denis B., « The displaced self : The experience of atopia and the recollection of place », *Mosaic : A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 36, 2003, pp. 21-33.
- Wardhaugh, Robert A., « The importance of place (Making it home : Place in Canadian prairie literature) », *Essays on Canadian Writing*, 72, 2000, pp. 191-194.
- Warwick, Jack, « Le Nord canadien : Deux cultures, un mythe? » in *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- Whitfield, Agnès, « L'autobiographie au féminin : Identité et altérité dans *La Détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy », in Grisé, Yolande et Major, Robert (éd.) *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, pp. 391-404.
- « Vision et création chez Gabrielle Roy : Le regard réciproque », in Fauchon, André (éd.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Manitoba, Presses Universitaires de Saint-Boniface, 1996, pp. 271-285.
- Wiktorowicz, Cecilia, « Gabrielle Roy : Cohérence du parcours littéraire et espace autobiographique », *Quebec Studies*, 27, 1999, pp. 46-61.
- Williams, D.A., « Water imagery in *Madame Bovary* », *Forum for Modern Language Studies*, 13, 1977, pp. 70-84.

AUTRES OUVRAGES CITÉS

- Barrès, Maurice, *Les Déracinés*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

- Carrier, Roch, *Les enfants du bonhomme dans la lune*, Montréal, Stanké, 1979.
- De Beauvoir, Simone, *La force des choses I*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.
- Duhamel, Georges, *Confession de minuit*, Paris, Éditions J'ai lu, 1925.
- Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Livre de Poche, 1972.
- Hémon, Louis, *Maria Chapdelaine*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1954.
- Ringuet (Panneton, Philippe), *Trente arpents*, Montréal, Fides, 1938.
- Savard, Félix-Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, 1978.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Éditions Gallimard, 1943.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.
- *Julius Caesar*, London, Methuen, 1955.
- Theroux, Paul, « Sunrise with seamonsters » in George, Don and Sattin, Anthony (ed.) *A house somewhere – Tales of life abroad*, Melbourne, Lonely Planet Publications, 2002.
- White, Patrick, *Flaws in the glass : A self-portrait*, London, Jonathan Cape, 1981.

Table des matières

Introduction.....	4
Chapitre 1	
L'expérience de l'espace et du lieu.....	9
Chapitre 2	
Le dépaysement.....	58
Chapitre 3	
L'évasion.....	101
Chapitre 4	
Le refuge.....	141
Chapitre 5	
L'identité, le foyer et le cosmos.....	172
Conclusion.....	206
Bibliographie.....	211