

SOPHIE MARCOTTE

Université McGill

Les origines intimes de l'écriture chez Gabrielle Roy¹

N'est-ce pas Gide qui a dit : « Avant de découvrir des terres nouvelles, il faut consentir à perdre de vue tout rivage » ?

Gabrielle Roy, « Mémoire et création ».

La genèse du projet d'écriture chez Gabrielle Roy est pour le moins obscure. Si l'on se fie à ce qu'elle en dit dans son autobiographie, elle aurait véritablement commencé à écrire vers 1938, alors qu'elle séjournait en Angleterre. D'autres passages tirés de la première partie de *La Détresse et l'Enchantement* laissent toutefois entendre que le désir d'écrire se serait éveillé chez elle autour de 1935, durant ses dernières années d'enseignement au Manitoba et avant son départ pour l'Europe². Pourtant, dans *Rue Deschambault*, roman pseudo-autobiographique inspiré en partie de l'enfance de l'auteure, la narratrice, Christine, est âgée d'environ dix-huit ans lorsqu'elle se met à écrire et ne semble pas encore, selon le récit, avoir entamé sa carrière d'institutrice. Certains articles de Gabrielle Roy ont par ailleurs été publiés en 1938, au moment où elle habitait Paris. Mais en réalité, il faut remonter à 1934 pour retrouver le tout premier texte qu'elle a fait paraître, récit policier qui s'intitule *The Jarvis Murder Case*³.

Bien que, dans ses écrits à forme autobiographique, les repères temporels qui permettraient de déterminer l'époque exacte de ses premières tentatives d'écriture demeurent nébuleux, Gabrielle Roy – en particulier dans *La Détresse et l'Enchantement*, *Rue Deschambault* et *La Route d'Altamont*⁴, ainsi que dans quelques inédits dont « Ma petite rue qui m'a menée autour du monde⁵ » – fait constamment référence aux origines « intimes » de son projet d'écriture. Parfois, les allusions à la genèse de la vocation d'écrivain sont explicites – par exemple dans « La voix des étangs », où Christine entend l'appel à l'écriture dans le chant des grenouilles⁶. Mais le plus souvent, elles sont sous-entendues dans la narration de voyages, d'événements, de rencontres et de diverses situations impliquant une instance maternelle, qu'il s'agisse de la mère de Gabrielle Roy ou de celle de Christine, dont la présence est déterminante dans l'éclosion de l'activité d'écriture.

Nous voudrions ici dégager des textes autobiographiques et pseudo-autobiographiques de Gabrielle Roy les circonstances « intimes⁷ » qui auraient contribué chez elle, directement ou indirectement, à la naissance de l'écriture – et par le fait même chez son *alter ego*⁸ pseudo-autobiographique, Christine. Pour ce faire, nous évoquerons successivement certains moments-clé du récit d'enfance qui paraissent déterminants dans la genèse de l'écriture, les lieux privilégiés où est ressenti cet appel intérieur à la vocation artistique, ainsi que l'importance de la figure maternelle dans l'élaboration du projet d'écriture.

La complémentarité autobiographie-fiction

La parution posthume de *La Détresse et l'Enchantement* en 1984 a jeté un éclairage nouveau sur l'ensemble de l'œuvre de Gabrielle Roy, principalement sur *La Petite poule d'eau* et les écrits qui forment le « cycle manitobain⁹ ». On peut désormais, note François Ricard, percevoir l'œuvre de Gabrielle Roy comme un vaste « espace autobiographique », d'autant plus que *La Détresse et l'Enchantement* renvoie fréquemment le lecteur à des textes fictifs, « comme si ceux-ci faisaient partie pour [...] [Gabrielle Roy] du même système que le récit de sa vie qu'elle est en train d'écrire¹⁰ ». Ces renvois aux ouvrages antérieurs alimentent ainsi une complémentarité certaine entre autobiographie et fiction, complémentarité que nous posons comme prémisses à notre analyse des origines intimes du projet d'écriture, puisque celle-ci puise non seulement ses éléments dans les textes purement autobiographiques, mais également dans les écrits fictifs à forme autobiographique¹¹.

Le récit d'enfance

Pour rencontrer les toutes premières manifestations de la genèse intime de l'écriture chez Gabrielle Roy, il faut remonter jusqu'au récit d'enfance. Celui-ci, par définition, « s'intègre à l'autobiographie de l'adulte¹² » en la préparant et en la complétant, comme c'est le cas dans *La Détresse et l'Enchantement*, où il n'a pas « d'autonomie réelle¹³ », alors que les récits d'enfance pseudo-autobiographiques qui composent *Rue Deschambault* et *La Route d'Altamont*¹⁴ peuvent être considérés comme les pièces d'une « chronique¹⁵ » qui, mises les unes à la suite des autres, forment un tout cohérent et chronologique relatant l'apprentissage de la narratrice.

Dans *Rue Deschambault* et *La Route d'Altamont* surtout, les origines du projet d'écriture sont ressaisies de façon répétitive – comme des variations sur un même thème musical, pour reprendre l'idée d'André Belleau¹⁶ – dans la découverte par Christine des pouvoirs de l'imagination, de la création, du rêve et des mots. Le voyage intérieur que relate Christine dans « Ma coqueluche » est sans doute l'une des « variations » les plus significatives qui puisse illustrer cette initiation, ici métaphorique, aux pouvoirs de l'imagination et la naissance de toute la dimension intime de la création. François Ricard souligne à cet égard l'importance de « Ma coqueluche » – ainsi que de « Mon chapeau rose » et de « La voix des étangs » – dans l'évolution de la conscience de la narratrice.

Ils [ces récits] détiennent un pouvoir extraordinaire, précisément parce qu'ils constituent les emblèmes d'expériences marquantes que la conscience ne saurait saisir ni traduire dans un autre langage. L'importance d'un souvenir découle [...] de l'incidence que ce souvenir a eue [...] sur le cheminement du personnage, et de l'intensité ou de la richesse du sens qu'il renferme.¹⁷

L'intimité de l'imagination enfantine est ainsi liée avant tout à la solitude de la petite Christine couchée dans son hamac et qui, au son d'un mobile de verre bercé par le vent, ressent un appel vers les « merveilles » intérieures. Cette solitude, on le verra, est indissociable de la naissance de l'écriture :

Mais en moi-même, où je pouvais plonger à chaque instant, si proches de moi qu'elles auraient pu rester invisibles, là étaient les pures merveilles ! Comment

ne sait-on pas plus tôt qu'on est soi-même son meilleur, son plus cher compagnon ? Pourquoi tant craindre la solitude qui n'est qu'un tête-à-tête avec ce seul compagnon véritable ? (RD, p. 73)

Dans « Ma grand-mère toute-puissante », comme d'ailleurs dans tous les récits qui composent *La Route d'Altamont*, le besoin de découvrir le monde et de s'évader par l'imagination s'intériorise, gagne en profondeur et, du même coup, devient beaucoup plus complexe. Ici, l'activité de la grand-mère, qui fabrique une « catin » pour la fillette avec des objets hétéroclites amassés au fil des ans, « symbolise celle de l'écrivain¹⁸ » qui « fabrique » une œuvre homogène à partir de souvenirs rattachés aux différentes époques de son existence. Par l'intermédiaire de la grand-mère, la narratrice-protagoniste est initiée au phénomène de la création artistique : cette prise de conscience, qui se produit dans l'intimité de la relation vieillard-enfant, motif récurrent de l'œuvre royenne, contribue sans aucun doute – à long terme puisqu'elle n'accède à la représentation qu'après coup – à l'éclosion du projet d'écriture de Christine. Et une fois de plus, comme on le soulignait à propos de « Ma coqueluche » (RD, p. 69), la création est étroitement liée à la solitude : « Il m'apparaissait qu'il n'y avait pas de limites à ce que savait faire et accomplir cette vieille femme au visage couvert de mille rides. Une impression de grandeur, de *solitude infinie*, m'envahit¹⁹ ».

Les origines intimes de l'écriture passent aussi par le théâtre. En effet, on peut observer, dans le récit d'enfance, une alliance étroite entre l'imagination et la performance, dont l'illustration la plus frappante est l'épisode de la visite de l'inspecteur d'école au

cinquième chapitre de *La Détresse et l'Enchantement* (p. 70-76)²⁰. Le théâtre est d'ailleurs mis en valeur dans la toute première partie de l'autobiographie, ne serait-ce que par le titre « cendrillonesque » : « Le Bal chez le gouverneur ». Le théâtre, selon John Lennox²¹, est, chez Gabrielle Roy, un thème complémentaire de celui de la vocation d'écrivain. Dans le récit de la visite de l'inspecteur, où Gabrielle « sauve la classe » (*DE*, p. 73) en récitant d'une manière pour le moins théâtrale – « [j'] imprimai sur mon visage le masque de la tragédie » (*DE*, p. 74) – un extrait de *Macbeth*, la « maîtresse de littérature » apparaît comme « la première à reconnaître [...] [sa] destination future » en lançant affectueusement à l'élève, au terme de sa performance : « Romancière, va ! » (*DE*, p. 76). Par la mise en scène de cette réaction de la sœur à ce que l'étudiante a accompli, la représentation théâtrale devient indissociable de l'imagination et de l'écriture et s'inscrit ainsi parmi les moments privilégiés des origines du projet artistique chez Gabrielle Roy²².

En se créant une « enfance d'écrivain²³ », Gabrielle Roy se montre ainsi comme un être depuis toujours prédestiné à l'écriture. En d'autres termes, elle se donne une *persona* d'écrivain, en imaginant « another person, another world into existence²⁴ » : dans les récits de « Ma coqueluche » et de « Ma grand-mère toute-puissante », comme dans l'épisode de la visite de l'inspecteur, elle fait revivre sa découverte des pouvoirs de l'imagination – découverte « intime » parce qu'associée à la solitude heureuse de l'enfance qui, paradoxalement, aime à se dévoiler sous un masque.

L'espace intime

Certains lieux favorisent plus que d'autres le rapprochement intérieur nécessaire à la saisie de soi qui débouche, dans l'œuvre à caractère « intimiste » de Gabrielle Roy, sur un appel à l'écriture. Parmi ceux-ci, il y a d'abord la maison familiale, qui, écrit Jacques Brault, parce qu'elle se « situe un peu à l'écart de la ville [...], permet l'habitation songeuse du langage²⁵ ». Gaston Bachelard insiste, dans son étude phénoménologique de l'espace, sur le fait que la maison est un lieu privilégié de l'espace intime : par elle, il est possible de « dégager une essence intime et concrète qui soit une justification de la valeur singulière de toutes nos images d'intimité protégée²⁶ ». Plus encore, la maison représente un lieu de protection, un endroit « maternel » et l'« une des grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme²⁷ ».

La maison est avant tout constituée d'un réseau d'images qui s'organisent principalement autour d'un axe vertical, aux extrémités duquel se trouvent la cave et le grenier, très différents par leur effet sur l'imagination. Selon Bachelard, les pensées orientées vers le toit sont « claires », « rationnelles », alors que la cave, « être obscur de la maison », entraîne plutôt l'« irrationalité²⁸ ». Le grenier, par sa hauteur, s'avère également le lieu des « projets intellectualisés ».

Cette dernière remarque s'applique plus particulièrement à l'analyse des récits à forme autobiographique de Gabrielle Roy dans lesquels sont ressaisies les origines intimes du projet d'écriture. En effet, le grenier, et dans certains cas la chambre qui se situe à l'extrémité supérieure d'un édifice, est le lieu où se fait sentir cet appel à la vocation d'écrivain, en même temps qu'il

stimule l'imagination. Dans « La voix des étangs », le thème est développé explicitement. Christine, réfugiée dans le grenier de la maison familiale, écoute le chant des grenouilles de l'étang voisin qui, ce soir-là, ont uni leurs voix pour n'en former plus qu'une : la « voix » de l'avenir, la « voie » de l'écriture.

Les grenouilles avaient enflé leur voix jusqu'à en faire, ce soir-là, un cri de détresse, un cri triomphal aussi... comme s'il annonçait un départ. 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 ; et, de là-bas, si loin engagée, je me montrais à moi-même le chemin, je m'appelais et me disais : « Oui, viens, c'est par ici qu'il faut passer... » Ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire. Quoi et pourquoi, je n'en savais rien. J'écrivais. (*RD*, p. 218)

Pour reprendre la terminologie bachelardienne, le grenier est ici le lieu pour Christine du développement de son « projet intellectuel²⁹ ». Il favorise l'édification et la concrétisation des rêves, il en permet même la réalisation en ce qu'il participe, par sa situation « élevée », à la matérialisation de l'appel à la vocation artistique³⁰.

Dans *La Détresse et l'Enchantement*, l'intimité et la solitude propres aux lieux « élevés » se voient également à plusieurs reprises liées à l'imagination et à l'écriture. Le grenier de la maison familiale, une fois de plus, est associé explicitement à la vocation artistique et aux premières traces concrètes de l'écriture.

[...] je m'isolais, soir après soir, pendant plus d'un mois, dans la petite chambre de façade du troisième,

mon refuge tant aimé lorsque j'étais enfant, que j'avais réintégré vers l'âge de vingt-deux ans, ma petite chambre du grenier où m'avaient visitée mes premiers songes – dont je sais maintenant qu'ils étaient assez riches et flous pour alimenter une vie entière. [...] Là je griffonnais des pages. (*DE*, p. 136-137)

Comme dans « La voix des étangs³¹ », le grenier est le lieu où se manifestent les « songes » qui éclairent l'avenir, qui permettent d'apprendre « plus sur nous que rien d'autre ne nous en apprendra jamais » (*DE*, p. 136).

Dans la même ligne, d'autres épisodes de *La Déesse et l'Enchantement* témoignent de la primauté des endroits élevés sur les endroits sombres et fermés : c'est en des lieux ouverts sur le ciel que se manifeste l'imagination. Il n'est pas étonnant, à cet égard, de voir la jeune femme s'illuminer lorsqu'en plein cœur de Paris elle découvre la chambre de sa « payse », située au sixième étage d'un édifice et dotée d'un immense puits de lumière.

[...] la chambre, petite comme elle était, prenait le jour sur le ciel par une large découpe à même le toit. [...] Jamais je n'avais vu une chambre ouverte ainsi au ciel. J'y étais entrée comme dans un rêve. Le rêve que j'ai fait toute ma vie d'un refuge contre la méchanceté des êtres, contre moi-même et les autres... et le surprenant est que je l'ai tant de fois trouvé... pour un instant ! Le miracle était que cette fois, je le trouvais en plein Paris. (*DE*, p. 265)

En de tels endroits, où la solitude et la paix intérieure vont de pair, la narratrice ressent le plus grand des bonheurs, et surtout le « sentiment d'être à [sa] place » (*DE*, p. 266), un sentiment si intense qu'elle

voudrait transporter ces lieux avec elle, ou du moins les échanger contre la chambre qu'elle partage avec une pianiste chez Madame Jouve. La jeune femme, qui erre à la recherche d'elle-même depuis son arrivée en Europe, est donc conduite – métaphoriquement – par la découverte de ces lieux idylliques liés à la solitude vers la véritable éclosion de sa vocation d'écrivain. Gabrielle trouve d'ailleurs quelque temps après, à Londres, une « chambre plus gaie » qui n'est pas sans rappeler non seulement la chambre enchanteresse de sa « payse », mais également la petite chambre « du troisième » dans la maison familiale de la rue Deschambault :

[...] une chambre ensoleillée au troisième avec un petit foyer de charbon [...]. Ma chambre juchée, se trouvait au faite d'un haut immeuble étroit qui allait en s'amenuisant depuis sa base jusqu'à ne plus contenir que ma chambre. (*DE*, p. 311)

L'espace intime est donc fondamentalement lié à la naissance de l'écriture. Comme on a pu le constater, le grenier, par sa situation spatiale et psychique – il symbolise la « construction », l'édification de projets, alors que la cave est plutôt synonyme de noirceur et d'affaïssement de l'esprit –, constitue le lieu privilégié de la saisie de soi et du travail de l'imagination. La solitude y est une condition inhérente à l'activité d'écriture. Toutefois, ces lieux élevés se distinguent aussi par la présence d'une fenêtre, donnant sur le ciel, sur l'infini, qui vient paradoxalement signifier le besoin d'ouverture, d'évasion dans l'immensité des paysages qui s'offrent au regard. « J'ai toujours eu besoin, pour travailler, de faire face à une fenêtre et que cette fenêtre

donne sur un aperçu de ciel et d'espace – j'allais dire : d'espérance » (*DE*, p. 402).

Le rapport mère/fille à l'origine de l'écriture

La naissance de l'écriture est également liée, chez Gabrielle Roy, à la figure de la mère, que la critique féministe place au centre même de l'œuvre³². Lori Saint-Martin pose à cet égard une équivalence entre tous les livres dits autobiographiques de l'auteure, les rangeant du côté de la fiction, où sont non seulement présentes l'écriture et la mère – l'écriture est mise au premier plan des relations mère-fille –, mais où s'établit une véritable « équivalence » mère-fille.

Le talent de conteuse de la mère, mis en scène dans *Rue Deschambault*, *La Route d'Altamont* et *La Détresse et l'Enchantement*, s'avère d'une importance capitale dans la naissance du désir d'écrire chez Christine comme chez Gabrielle. Non seulement Éveline a beaucoup de facilité à « rendre compte de discussions animées entre deux ou trois personnages » (*RA*, p. 24), mais les « histoires » de Mélina deviennent des « amies » pour la jeune Gabrielle, « même au plus creux de la désolation » (*DE*, p. 24).

Où trouvait-elle ces incomparables petites « histoires » qu'elle racontait à cœur de jour du moment qu'elle était un peu délivrée de soucis ? Eh bien, partout ! Je ne l'ai jamais vue sortir de la maison, ne serait-ce que pour aller au potager cueillir des légumes pour la soupe et, en passant, parler à la voisine par-dessus la clôture, sans revenir avec quelque petite « histoire » à raconter, chaque détail à sa place et la place importante accordée à ce qui

importait et qui était une surprise toujours. [...] Elle avait été la Schéhérazade qui a charmé notre longue captivité dans la pauvreté. (*DE*, p. 142-143)

Par l'exploitation de ce talent particulier auprès de Christine/Gabrielle, qui rappelle la complémentarité entre performance et imagination notée précédemment à propos de la visite de l'inspecteur, la mère lègue à sa fille la soif d'une existence alimentée par l'écriture et le voyage, existence à laquelle « elle a dû renoncer » afin de se consacrer à sa famille ; ainsi, « elle est le modèle premier de l'artiste, et la source de toute écriture³³ ». Cette réflexivité mère-fille, qui constitue une caractéristique primordiale du « partage intimiste³⁴ », est illustrée de belle façon dans « La voix des étangs », où Christine place sa mère à la source de son désir d'écrire, bien que celle-ci s'y oppose :

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

Même si l'écriture implique la présence maternelle, il semble aussi, dans le même récit, que la séparation soit posée de façon implicite comme indispensable à son éclosion. Lorsqu'Éveline va rejoindre Christine au grenier, le chant des grenouilles, dans lequel la jeune fille perçoit un appel intérieur à sa future vocation, « faiblissait », « les petites voix se cherchaient, avaient l'air de se répondre, ou de se séparer, peut-être... » (*RD*, p. 219) : tout se déroule comme si l'arrivée de la mère atténuait les jeux de l'imagination et que, pour les retrouver, c'est-à-dire pour réaliser son projet, Christine

devait quitter le giron maternel. Écrire implique donc à la fois la quête, par l'intermédiaire de la mère, « de la filiation et de l'origine³⁵ », et la séparation, l'affranchissement de la présence maternelle. La mère a elle-même conscience de cette nécessité :

Ce don, c'est un peu comme une malchance qui éloigne les autres, qui nous sépare de presque tous...
[...] Écrire, me dit-elle, est-ce que ce n'est pas en définitive être loin des autres... être toute seule, pauvre enfant ! (*RD*, p. 219-220)

Comme le dit Jacques Brault, « l'intimisme, qui correspond à la conscience lucide et ouvrière de l'intime [...], comprend cette nécessité vitale de s'attacher en se détachant » : dans le cas de Gabrielle Roy, cela signifie se détacher de l'univers familial, afin de se rapprocher d'un autre univers, « littéraire celui-là³⁶ », qui ne peut s'ouvrir que dans la rupture avec l'instance maternelle.

Dans « La Route d'Altamont », la possibilité qu'a Christine de se connaître et de se saisir soi-même passe d'abord par la solitude. En effet, non seulement elle reçoit de sa mère le don et la soif d'écrire, mais surtout, c'est en posant un regard sur celle-ci qu'elle constate à quel point la solitude de l'artiste est primordiale : « Et j'ai pensé bizarrement en les voyant côte à côte, maman et l'arbre solitaire, que peut-être faut-il être bien seul, parfois, pour se retrouver soi-même » (*RA*, p. 127). Christine ressent ainsi le besoin de prendre du recul, de s'éloigner de son environnement familial pour être enfin en mesure d'en « décrire la joie, les chagrins et les séparations » (*RA*, p. 147).

Dans *La Détresse et l'Enchantement* également, la rupture apparaît comme la condition nécessaire à

l'épanouissement de l'écriture. En fait, l'écriture implique à la fois la « proximité » et l'« éloignement » : elle exige de « s'éloigner du proche » – en l'occurrence la mère – afin de parvenir à « faire voir et entendre le lointain à proximité³⁷ ». Gabrielle Roy résume elle-même cette problématique de la distance en jetant un regard d'écrivain accompli sur ce qu'est à ses yeux l'essence première de la vie :

Cette enfant que je fus m'est aussi étrangère que j'aurais pu l'être à ses yeux, si seulement ce soir-là, à l'orée de ma vie comme on dit, elle avait pu m'apercevoir telle que je suis aujourd'hui. De la naissance à la mort, de la mort à la naissance, nous ne cessons, par le souvenir, par le rêve, d'aller comme l'un vers l'autre, à notre propre rencontre, alors que croît entre nous la distance. (*DE*, p. 80)

La jeune femme ne prend pas la décision de partir pour « venger » sa mère, qui n'a pu mener l'existence d'aventures et de voyages à laquelle elle a toujours aspiré, mais plutôt pour la « perdre enfin de vue » (*DE*, p. 242), afin de trouver la liberté et la solitude nécessaires à la découverte de soi et de son destin : « écrire commande de quitter les siens et de se quitter, tout comme d'abandonner le monde immédiat à son apparente suffisance³⁸ ». Cette rupture mère-fille, occasionnée par le départ en Europe de Gabrielle, est d'ailleurs illustrée dans la narration par un passage du « nous » (Gabrielle/Mélina) au « je » affranchi de la présence maternelle.

Néanmoins, ce n'est que dans la réconciliation avec l'instance maternelle que l'écriture deviendra véritablement possible. Après une période où, à Paris puis à

Londres, elle apprivoise le théâtre sans réaliser que telle n'est pas sa voie, mais sans savoir non plus en quoi consiste sa vocation, Gabrielle passe par une période de transition au cours de laquelle elle vit une aventure avec Stephen, un jeune Canadien d'origine ukrainienne. Mais la rupture se produit presque aussitôt. Désespérée, la jeune femme, partant à la recherche d'elle-même pour ainsi dire, emprunte un autobus qui la mène vers la forêt d'Epping en banlieue de Londres. Cette rupture amoureuse, juxtaposée à la rupture avec la mère, est décisive, en ce sens qu'elle entraîne Gabrielle vers le dénouement ultime de son long trajet intérieur : l'écriture.

À Upshire, elle fait la rencontre d'Esther Perfect, rencontre déterminante si l'on considère que c'est sous le toit d'Esther que seront rédigées, une dizaine d'années plus tard, les premières pages de *La Petite poule d'eau* (DE, p. 493)³⁹. Esther, qui la recueille aimablement dans son humble « cottage » – « comme un oiseau qui a fait un long voyage pour choir, du ciel, juste sur [...] [son] seuil » (DE, p. 380) – représente aussitôt pour Gabrielle une figure maternelle et symbolise le retour aux origines. Cette réconciliation apaise chez elle l'angoisse, la culpabilité et l'incertitude face à son projet d'écriture qui l'habitaient depuis son départ : c'est au contact de l'univers féerique d'Upshire, et surtout de cette figure « maternelle » qui se substitue symboliquement à sa propre mère, que Gabrielle « naît⁴⁰ » véritablement à son identité d'écrivain.

Le retour aux origines est également favorisé par la présence de ces « deux hautes fenêtres qui donnaient sur les downs » (DE, p. 380). Comme les plaines de l'enfance, qui se perdent dans l'« horizon du

Manitoba⁴¹ », « les grandes vagues de terre [roulaient] jusqu'au plus loin, pour recommencer sans cesse dans l'immobilité silencieuse leur course vers l'horizon distant » (*DE*, p. 380). C'est dans une atmosphère imprégnée de la présence maternelle rassurante, mais le regard ouvert sur le monde à travers ces immenses fenêtres donnant sur la campagne anglaise, qu'éclot enfin pleinement la vocation d'écrivain de Gabrielle Roy :

Du grand lit en cuivre, je pouvais suivre le déferlement des downs qui me parurent plus attirantes encore que la veille sous la douce lumière du matin qui en tirait des éclats d'un vert soyeux. [...] Or en même temps que cette paix si longtemps absente revenue m'habiter, je découvris en moi, ce matin-là, le vif désir d'écrire, né tout aussi instantanément. Cela m'était déjà arrivé : je m'éveillais heureuse de vivre, dans des dispositions de tranquillité, de disponibilité, et, du même coup, surgissait dans mon esprit une histoire pour ainsi dire toute prête, que j'avais grande envie de raconter. [...] Je courus à une petite table sous l'une des grandes fenêtres où il y avait de quoi écrire. [...] là je me suis sentie aimée et portée à aimer, je me suis trouvée en sécurité, j'ai retrouvé le courage. (*DE*, p. 392-393)

Enfin, il n'est guère étonnant non plus, si l'on considère cet instant précis comme un moment de retour aux origines, que Gabrielle choisisse instinctivement d'écrire en français, alors qu'elle séjourne pourtant en Angleterre. Le français est sa langue maternelle, la langue de la mère et du pays quittés.

Gabrielle Roy, dans ses écrits à forme autobiographique, cherche donc à ressaisir les images, les lieux, les

circonstances intimes qui ont contribué chez elle à la naissance de l'écriture. Dans le récit d'enfance d'abord, ce sont des moments relatifs à la découverte de la création et des pouvoirs de l'imagination – la fabrication de la poupée et le voyage intérieur effectué dans le hamac, par exemple – qui participent, métaphoriquement, à l'éveil de la vocation artistique. Puis, Christine/Gabrielle devenue adolescente, dans l'intimité et la solitude du grenier de la maison familiale – lieu de rêverie et d'introspection par excellence –, ressent cet appel intérieur qui la poussera à quitter les siens afin que se concrétise son projet. Finalement, comme l'a déjà souligné la critique, la mère (Éveline/Mélina) se trouve à l'origine même de l'écriture chez la jeune fille, en lui transmettant son désir d'écrire par l'intermédiaire de son talent de conteuse ; Christine/Gabrielle doit néanmoins quitter sa mère, s'affranchir de l'instance maternelle pour que se réalise pleinement cet appel. Or la véritable éclosion ne peut survenir que dans la réconciliation avec la mère, qui s'effectue par le biais d'Esther Perfect dans *La Détresse et l'Enchantement*, figure qui joue un rôle de substitut maternel auprès de Gabrielle Roy « exilée » en Angleterre.

En même temps que lui est nécessaire la présence maternelle rassurante, l'écriture a besoin de liberté pour s'épanouir. Cette soif de liberté est symbolisée, dans les écrits de Gabrielle Roy, par les fenêtres ouvertes sur l'immensité des paysages, sur l'infini des plaines manitobaines ou des « downs » anglais, fenêtres par lesquelles se fait entendre l'appel à l'écriture, et par lesquelles Gabrielle effectue, en les traversant du regard, un retour vers ses propres origines.

Notes

1. Cette étude a été réalisée dans le cadre d'un projet de recherche dirigé par François Ricard et Jane Everett et subventionné par le CRSH et le Fonds FCAR.
2. Voir Gabrielle Roy, *La Détresse et l'Enchantement*, Montréal, Boréal, 1988 (1984), coll. « Boréal Compact », p. 136-137 ; ouvrage désormais représenté par le sigle *DE*.
3. « *The Jarvis Murder Case*. By Gabrielle Roy, St. Boniface, Man. A Prize-Winning Short Story », dans *The Free Press*, Winnipeg, 12 janvier 1934. Gabrielle Roy a aussi publié des nouvelles en 1936, dont « Jean-Baptiste Takes a Wife » (traduction anglaise de « Bonne à marier »), dans le *Toronto Star Weekly*, 19 décembre 1936.
4. Dans *Ces enfants de ma vie*, qui est considéré par plusieurs comme un texte largement « autobiographique », la narratrice relate ses souvenirs et esquisse le portrait d'enfants qui ont marqué ses premières années d'enseignement au Manitoba. Les références au projet d'écriture sont discrètes : il n'en est question que dans « Nil » et « Demetrioïff », qui – métaphoriquement – présentent une réflexion sur l'art. C'est pourquoi notre analyse ne se réfère pas à ce livre.
5. Gabrielle Roy, « Ma petite rue qui m'a menée autour du monde », François Ricard (éd.), dans *Littératures*, no 14, 1996, p. 139-163.
6. Voir Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, 1993 (1955), coll. « Boréal Compact », p. 215 ; ouvrage désormais représenté par le sigle *RD*.
7. Nous nous basons sur la définition de Jean Beauverd, pour qui le terme « intime » signifie « une simple relation de soi à soi » et « ce qui est intérieur et profond, ce qui fait l'essence d'une chose ou d'un être » (« Problématique de l'intime », dans *Intimité, intime, intimisme*, Lille, Éditions universitaires – Université de Lille, 1976, p. 16). L'intime peut également être défini par extension comme un lien qu'entretient l'artiste avec son environnement quotidien, préfigurant ainsi une « retraite » sur le moi et le monde immédiat qui l'entoure (voir Daniel Madélnat, *L'Intimisme*, Paris, P.U.F., 1989, coll. « Littératures modernes », p. 20-21).
8. Selon André Belleau (*Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, P.U.Q., 1980, p. 49), Gabrielle Roy, par l'intermédiaire du « je-narrateur-adulte-

- écrivain » Christine, s'est montrée dès sa plus tendre enfance comme promise à l'écriture, en dotant « son personnage de tous les traits obligés selon le modèle reçu : sensibilité et imagination vives, don d'intuition, introversion, etc. ».
9. Selon Carol J. Harvey (*Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1993), il s'agit de *Rue Deschambault*, *La Route d'Altamont* et *Ces enfants de ma vie*.
 10. François Ricard, « L'œuvre de Gabrielle Roy comme espace autobiographique », dans M. Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, C.E.L.F.A./L'Harmattan, 1996, p. 28.
 11. Au sujet de la complémentarité autobiographie-fiction dans l'œuvre de Gabrielle Roy, voir Christine Robinson, « Gabrielle Roy : entre réalité et fiction », *Quebec Studies*, vol. 20, printemps-été 1996, p. 97-105.
 12. Richard N. Coe, *When the Grass was Taller : Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984, repris dans Marie-Louise Terray, « La mise en autobiographie des bons petits diables et des petites filles modèles », dans Philippe Lejeune (dir.), *Le Récit d'enfance en question*, Paris, « Cahiers de Sémiotique Textuelle », 1988, p. 155.
 13. *Ibid.*, p. 156.
 14. Les onze premiers récits de *Rue Deschambault* et les trois premiers de *La Route d'Altamont* sont des « récits d'enfance », les autres portant sur l'adolescence et le début de la vie adulte de Christine.
 15. François Ricard, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 1975, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », p. 117.
 16. Voir *Le Romancier fictif*, p. 43.
 17. F. Ricard, *Gabrielle Roy*, p. 96.
 18. A. Belleau, *Le Romancier fictif*, p. 43.
 19. Voir Gabrielle Roy, *La Route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 1992 (1966), p. 19 ; ouvrage désormais représenté par le sigle RA.
 20. Cette complémentarité entre imagination et performance est également illustrée par le monologue de Mélina Roy chez le médecin, alors qu'elle fait état de la pauvreté familiale dans le but d'obtenir une réduction des frais de l'opération de la petite Gabrielle (*DE*, p. 20-22).
 21. Voir John Lennox, « Metaphors of Self : La Détresse et l'Enchantement », dans K.P. Stich (dir.), *Reflections : Autobiography and*

- Canadian Literature*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 72.
22. André Berthiaume («Gabrielle Roy : l'épisode de *La Mouette*», *Écrits du Canada français*, n° 62, 1988, p. 73-92) souligne aussi l'importance du théâtre dans la naissance de l'écriture chez Gabrielle Roy.
 23. A. Belleau, *Le Romancier fictif*, p. 43.
 24. James Olney, cité dans Barry Olshen, « Subject, Persona and Self in the Theory of Autobiography », *a/b : Auto/Biography*, vol. 10, n° 1, printemps 1995, p. 8.
 25. Jacques Brault, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images*, vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 390.
 26. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1992 (1957), coll. « Quadrige », p. 23.
 27. *Ibid.*, p. 26.
 28. *Ibid.*, p. 35.
 29. *Ibid.*
 30. On pourrait aussi voir dans l'incertitude inhérente à l'appel de l'écriture – « je n'en sais rien » – un écho de l'« irrationnel » bachelardien ; comme cela a été maintes fois mentionné à propos de l'œuvre de Gabrielle Roy, celle-ci oscille constamment entre deux pôles : la « détresse » et l'« enchantement », l'« exil » et le « retour », le « jour » et la « nuit », etc. Ce paradoxe entre le « rationnel » et l'« irrationnel » serait peut-être une autre façon pour Gabrielle Roy de réunir ce qui est fondamentalement irréconciliable.
 31. Ce passage de *La Détresse et l'Enchantement* reprend d'ailleurs l'image du chant des grenouilles lié à l'avenir, illustrant de nouveau cette complémentarité entre autobiographie et fiction évoquée précédemment : « Je lève les yeux en silence vers la petite fenêtre du troisième où j'écoutais, les soirs de printemps, le chant nuptial des grenouilles, issu des étangs au bout de la rue, et me perdais alors dans une ivresse confiante en l'avenir » (*DE*, p. 231).
 32. Voir notamment Lori Saint-Martin, « Mère et monde chez Gabrielle Roy », dans *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ, 1992, p. 117-138 ; Paula Gilbert-Lewis, *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of her Works*, (s.l.), Summa Publications, 1984 ; C. J. Harvey, *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*.

33. L. Saint-Martin, « Mère et monde chez Gabrielle Roy », p. 120, 127.
34. J. Brault, « Tonalités lointaines », p. 391.
35. A. Belleau, *Le Romancier fictif*, p. 52.
36. J. Brault, « Tonalités lointaines », p. 396.
37. *Ibid.*, p. 397.
38. *Ibid.*
39. Gabrielle Roy aurait commencé à rédiger *La Petite poule d'eau* en 1949. Voir François Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 325.
40. Lise Ouellet, « Du récit d'apprentissage au discours des adieux dans *La Détresse et l'Enchantement* », *Dalhousie French Studies*, n° 23, 1992, p. 70.
41. Gabrielle Roy, *Fragiles Lumières de la terre*, Montréal, Boréal, 1996 (1978), coll. « Boréal Compact », p. 166.