

# Gabrielle Roy ou L'être partagé

Albert Le Grand

Volume 1, Number 2, juin 1965

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036191ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036191ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

## ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Le Grand, A. (1965). Gabrielle Roy ou L'être partagé. *Études françaises*, 1(2), 39–65. <https://doi.org/10.7202/036191ar>

## GABRIELLE ROY ou L'être partagé

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, ici à l'ombre et là dans la lumière, subissant les assauts d'une vie dure et implacable mais rendue attachante aussi par la tendresse humaine au point d'en souhaiter, comme Alexandre Chênevert, le prolongement terrestre indéfini. Psychisme d'une verticalité maintenue en état de constante tension par la double attraction du haut et du bas, de l'âme civilisée et de l'âme primitive, de la clarté et de l'ombre, de l'informe et du formel; balancement entre l'enfance et l'âge adulte, l'instant et la durée; oscillation de l'œuvre entre l'Est et l'Ouest, le Sud et le Nord, telle nous apparaît, dans ses grandes lignes, la dialectique de deux tendances, ennemies sans doute, mais dont Gabrielle Roy, lancée à la poursuite d'un bonheur qui ne serait pas d'occasion, tente toujours la réconciliation. Il s'agit ici de démontrer la coexistence de ces deux mouvements opposés, d'en débusquer les voies de transition, les passages secrets menant de l'un à l'autre, d'en repérer les plans divers et les glissements.

Au calme matinal succède la surexcitation nocturne. Entre le jour et la nuit, figurés par le père et la mère, Christine n'arrive pas à fixer son choix :

Le matin me semblait être le temps de la logique; la nuit, de quelque chose de plus vrai peut-être que la logique... En tous cas, j'avais beaucoup plus que mon âge, vers le soir: une indulgence au-delà de mon expérience. J'avais remarqué que les mots, les phrases de mes compositions me venaient assez bien le matin; mais la pensée elle-même — ou plutôt ce halo qui

l'entoure alors qu'elle est encore informe et précieuse — je la ressentais la nuit. J'étais partagée entre ces deux côtés de ma nature qui me venaient de mes parents divisés par le jour et la nuit <sup>1</sup>.

L'image du temps épouse ici ce double appel de la conscience tentée par la sécurité d'une pensée structurée, aux contours fermes et nets, et simultanément fascinée par un autre temps de la pensée, antérieur à la forme, le moment précieux où, encore libre de toute attache, la pensée vagabonde ici et là dans le temps et l'espace. La conscience, dans cette errance flottante et libre de la pensée, risque, bien sûr, de se dissoudre dans l'éparpillement du temps et le vague de l'espace, mais la sécurité d'une armature logique ne risque-t-elle pas de soumettre la pensée à une rigidité stérile? Flux et reflux de la conscience entre les pôles diurne et nocturne de la pensée et de l'existence.

L'alternance symbolique du jour et de la nuit dans le temps intérieur de Gabrielle Roy reprend ces mêmes variations dans l'espace, domaine concret de l'imaginaire: « 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? » (*R.D.* p. 155). Un tout petit espace où, 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. Les images de ce petit espace s'échelonnent tout au long de l'œuvre de Gabrielle Roy: une cabane à sucre, une cabane de trappeur, de chercheur d'or, un grenier, une île, un jardin, un champ de maïs appellent de loin, et soudain le voyage est interrompu, l'agitation cesse. On se croirait presque sorti du temps. Le petit espace, aux frontières bien circonscrites, offre la même sécurité que la pensée logique et, au-delà, aussi mystérieux

1. Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin, 1959, p. 240. Nous adopterons les sigles suivants:

*M.S.*: la *Montagne secrète*

*R.D.*: *Rue Deschambault*

*B.d.*: *Bonheur d'occasion*.

que le halo nocturne de la pensée, le grand espace invite sans cesse à de nouveaux voyages.

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.

Mais il arrive que le petit espace ne s'ouvre plus, qu'on ne veuille plus ou n'en puisse plus sortir. Le refuge se transforme en prison. La solitude et la sécurité portent alors toutes les marques de la mort. Alicia et Christine, dans le champ de maïs, se sentaient « comme enfermées, bien protégées . . . . comme dans une forteresse » (*R.D.* p. 153). Mais elles en pouvaient sortir. Un jour, Alicia, malade, passe du champ de maïs à une grande et haute maison, sévère et silencieuse, entourée d'une clôture de fer. Voilà l'espace sans issue. Au bout de sa 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 : « Il n'y avait plus personne qu'elle-même d'enfermée dans son regard étranger. J'imaginai déjà combien il doit être affreux d'être tout seul en soi » (*R.D.* p. 153). Le tout petit espace d'où l'on peut sortir à loisir engage la conscience dans un moment d'attente entretenu d'espoir. La joie est possible. Verrouillée dans son silence vide, la conscience d'Alicia n'attend plus, n'espère plus. Alicia entre de son vivant dans le désespoir et la mort : « Elle est morte quelques mois plus tard. Ils l'ont enterrée comme on enterre tous les gens, qu'ils soient morts le jour de leur mort ou longtemps avant, à cause de la vie peut-être . . . . Quelle différence peut-il y avoir là ? . . . » (*R.D.* p. 159).

A l'autre bout de l'œuvre, Gédéon, le vieux chercheur d'or de *la Montagne secrète*, après avoir traversé la vie à la poursuite d'un mirage, éprouve, à la fin de sa vie, ce vertige de la solitude qui a happé Alicia au début de la sienne. Occupé à ses rêves, Gédéon n'a pas remarqué que la vie le dépossédait. Un jour, il s'est trouvé seul au bord d'une rivière. Amis, femme, fille, tous morts ou partis. Gédéon passe ses journées, face au ciel et à la terre, seul, debout sur le bord d'un affluent du Mackenzie. Il n'est plus qu'attente immobile devant cette rivière devenue pour lui l'image de la vie qui passe à côté de lui. Désormais la rivière s'assimile à la vie et remplit pour Gédéon la même fonction : combler son attente, écarter de lui ce doute monstrueux que « ni en ce ciel lointain ni sur cette terre lointaine il n'existait de pensée qui se préoccupât de lui <sup>2</sup> ». Voilà bien, dans le monde romanesque de Gabrielle Roy, l'ultime désolation : être oublié de tous. C'est là une délicatesse qui ne fut pas refusée à Alexandre Chênevert même dans la mort :

Cependant, ailleurs que dans les églises, il arrive encore aujourd'hui, après ces quelques années, que le nom soit prononcé — et n'est-ce point chose mystérieuse et tendre, qu'à ce nom corresponde un lien ? ... Il arrive qu'ici et là, dans la ville, quelqu'un dise : « ... Alexandre Chênevert ... »<sup>3</sup>.

Si la tendresse et la mémoire des hommes disputent les morts à la mort, combien plus doivent-elles consoler les vivants, les protéger, les empêcher de mourir avant leur mort « à cause de la vie ». Privée de toute tendresse humaine, l'existence a-t-elle encore un sens, une utilité quelconque ? N'est-elle pas absurde ? Au mieux, n'est-elle pas bizarre ? La tentation de l'absurde n'a jamais été aussi forte chez Gabrielle Roy que dans cette dernière œuvre où le temps se fait avare, la mort omniprésente et la vie bizarre comme

2. Gabrielle Roy, *la Montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 1961, p. 14.

3. Gabrielle Roy, *Alexandre Chênevert*, Montréal, Beauchemin, 1954, p. 373.

Gédéon lui-même. Si Gédéon tourne le dos à sa cabane déserte, c'est qu'elle est son passé: de la méchanceté, de la tristesse, « des souvenirs devenus hargneux ». Contrairement à sa vision habituelle du temps, Gabrielle Roy réduit ici le passé de Gédéon à un court et triste instant qu'il refuse de revivre: « Aussi bien n'entraînait-il plus chez lui que comme une bête une fois prise au piège et qui s'en souvient » (*M.S.* p. 14). Le passé, c'est pourtant toute sa vie. La vie a été pour lui un piège et maintenant que « la vie s'était mise à jouer avec lui comme avait joué la rivière », il tente l'absurde aventure d'échapper au temps, de le laisser couler devant lui comme la rivière, de prolonger ainsi une vie trop courte et qu'il ne s'explique pas encore. Gédéon ne réussira, comme Alicia, qu'à s'enfermer en lui-même, prisonnier de son ultime mirage et de ce petit espace qu'est une vie trop seule. Il deviendra fou et se barricadera dans sa cabane, prisonnier de ce moi qu'il ne peut plus quitter (*M.S.* p. 207). La rivière a trompé son attente. Un instant, Pierre et lui communiquèrent comme avaient communiqué Alicia, Christine et sa mère. Ensuite, plus rien. Le désespoir l'emporte du côté d'Alicia et la rivière le sépare des hommes comme cette sombre rivière invisible qui se creuse entre Alicia et les autres.

Ce danger d'être tout seul en soi menace aussi Alexandre Chênevert. Le jour et la nuit, dans son lit, en compagnie même de ses amis, au travail surtout, dans cette cage de verre, symbole translucide de la distance entre lui et les autres, Alexandre lutte contre cette solitude qui l'enserre. Lui aussi, sans aller, comme Alicia et Gédéon, jusqu'au bout de sa solitude, entre de son vivant dans la mort. Malingre de corps, l'esprit tourmenté par les conflits des hommes et les problèmes de la vie qui retentissent dans cette conscience trop petite pour les comprendre, Alexandre, quand nous faisons connaissance avec lui au début du roman, est déjà un homme assailli de toutes parts. Sa conscience, pleine à éclater de toutes ces images et idées qui l'envahissent, n'évite la débâcle que grâce à cette

drogue qui endort la douleur physique et communique à l'esprit un état de bienheureux illusionnement où le monde n'apparaît plus à Alexandre tel qu'il est mais bien tel qu'il l'eût souhaité. Comme le petit espace, la solitude devient ce lieu, ce moment où les personnes se désagrègent quand elles ne peuvent ou ne veulent plus en sortir.

L'œuvre de Gabrielle Roy ne réserve pas qu'aux seuls individus cette menace de claustration solitaire dans un espace exigu et sans issue. Il arrive que le petit cercle, sans rompre sa périphérie, se dilate jusqu'à embrasser et contenir toute une collectivité. Le sentiment d'exil intérieur se communique dès lors au groupe dont l'aliénation adopte diverses modalités selon l'agression que subit chacun et la conscience qu'il en prend. Dès *Bonheur d'occasion*, nous nous trouvons devant cette image du petit univers clos en butte aux assauts intérieurs et extérieurs qui interdisent aux personnages l'accès à tout bonheur autre que d'occasion.

De tous les personnages, Emmanuel Létourneau est le seul à qui il soit donné, dans ce roman, de voyager et qui, conséquemment, ne souffre pas de claustrophobie. Personnage privilégié, il passe d'une classe sociale à l'autre, d'un espace à l'autre, d'un ami à l'autre. Plus que le fil conducteur dans une structure narrative, il est celui qui tente de construire Saint-Henri, d'en éviter la désarticulation. Il remplit, à l'échelle de Saint-Henri, une fonction analogue à celle de Rose-Anna auprès de sa famille. Ce privilège conféré par l'auteur à Emmanuel s'exerce à divers paliers. Il est le témoin des autres et constitue également, à n'en pas douter, le regard même de l'auteur. C'est Emmanuel, de retour à la maison en permission, qui voit Saint-Henri tel qu'il existe en lui-même: «... il leva les yeux vers le faubourg. Son village dans la grande ville! Car nul quartier de Montréal n'a conservé ses limites précises, sa vie de village, particulière, étroite, caractérisée,

comme Saint-Henri<sup>4</sup> ». Un village coincé de toutes parts par la grande ville. Un espace cloisonné par des barrières naturelles; la montagne d'un bord, le fleuve de l'autre. Un lieu graduellement endigué par les constructions de la grande ville: « Les filatures, les élévateurs à blé, les entrepôts ont surgi devant les maisons de bois, leur dérochant la brise des espaces ouverts, les emmurant lentement, solidement » (*B.d.* p. 36). Un village dans la grande ville, oublié de la grande ville, abandonné à sa misère oisive. Un petit peuple de chômeurs à qui on a retiré la dignité de gagner sa vie. Pitou qui n'a jamais travaillé de sa jeune vie, traduit le désœuvrement tragique de sa génération quand il se demande, dans le restaurant de Maman Philibert: « Y en a-t-y une job dans la ville, une seule job dans la ville? Y en reste-t-y une job dans la ville? » (*B.d.* p. 391).

La condamnation d'une société qui trahit ses pauvres, prend chez Gabrielle Roy sa forme la plus révoltée dans cette image des insectes où l'homme apparaît avant tout privé de sa liberté. Du haut de sa guérite, le signaleur du chemin de fer jette parfois un coup d'œil en bas: « Et on aurait dit qu'il regardait passer sous lui un peuple de fourmis » (*B.d.* p. 348). On retrouve, dans *la Montagne secrète*, ce symbole de l'insecte et, avec lui, la tentation de découragement devant l'absurdité d'une vie dont l'inutilité semble soulignée par les efforts minuscules de l'homme en regard des obstacles à surmonter. Pierre Cadourai quitte le Grand Nord pour Paris:

L'avion décolla. En bas, s'agitèrent, réduites déjà à la taille d'insectes, de petites formes humaines aux gestes pathétiques, en pareille étendue solitaire ..... Du haut du ciel, bercé comme un oiseau dans l'azur, il se regardait aller, tel il eût pu paraître autrefois, du haut de ce même ciel: une fourmi humaine avançant, tout son avoir sur soi. A quoi servait donc sur terre la présence de pareille fourmi? (*M.S.* p. 139).

4. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Paris, Flammarion, 1945, p. 348.

La vue plongeante est la même, mais la géographie et l'altitude ont changé. Le recul que se donne Pierre dans l'avion par rapport à l'homme dans sa guérite traduit bien la distance qui les sépare et, du coup, suggère l'évolution même de l'œuvre, passée de l'horizontale à la verticale, de la contestation sociale à l'interrogation métaphysique.

Emmanuel, contemplant son faubourg, se fait cette réflexion : « Saint-Henri : termitière villageoise » (*B.d.* p. 349). Sans doute, ne sommes-nous pas encore engagés dans la terrifiante métamorphose d'un homme en mille-pattes décrite par Kafka mais les demi-morts de Saint-Henri réagiront, eux aussi, avec fatalisme aux « stimuli » de la guerre où, triste ironie, ils verront leur seul espoir d'échapper à la misère. On marche beaucoup dans Saint-Henri, mais on n'en sort pas. Pitou, Alphonse, Boisvert, Azarius Lacasse, tous ces hommes, poussés par une morne oisiveté, traînent leurs pas d'un restaurant à l'autre. Sans but précis, ils tournent en rond toute la journée, palabrent dans les restaurants et rentrent chez eux le soir plus démunis qu'ils n'en étaient sortis le matin. Le seul mouvement rectiligne vient justement de ces colonnes de soldats envoyés en mission de recrutement et qui, elles, traversent Saint-Henri. Les soldats passent, alertes, bien vêtus, tambour battant, entraînant à leur suite quelques chômeurs en guenilles. On sait que tout ce bruit allègre n'est qu'une grotesque façon de farder les traits de la mort et d'engager les pauvres de Saint-Henri dans une autre aventure, elle aussi sans issue. Les vivants ne viennent réveiller de leur torpeur les gens de Saint-Henri que pour les pousser à leur mort.

Dans un univers où les espaces et les êtres, également cloisonnés, ne communiquent pas mais se situent dans une juxtaposition figée, le jeu des contrastes exprimera naturellement les oppositions nées de cette coexistence. Le voisinage forcé de réalités antinomiques engendre des courants d'images discordantes, provoque de brusques

affrontements et imprime au roman un rythme chargé de forces antithétiques. La géographie même de l'œuvre établit en permanence une dualité assurée au départ par la contiguïté de deux mondes contraires et par l'antagonisme de leurs regards: « Ici, le luxe et la pauvreté se regardent inlassablement, depuis qu'il y a Westmount, depuis qu'en bas, à ses pieds, il y a Saint-Henri » (*B.d.* p. 43). Voilà, mis en présence, le haut et le bas, la force et la faiblesse, la liberté et la séquestration, l'opulence et le dénuement, autant de forces adversatives dont la pression s'exerce sur Saint-Henri et la famille Lacasse comme pour en provoquer l'éclatement.

La confrontation de Saint-Henri et de Westmount, du village et de la grande ville, de Canadiens français et de Canadiens anglais rejoint la résistance séculaire d'un Québec rural à l'industrialisation urbaine. Cette opposition, aujourd'hui dépassée par les événements, avait pris des allures manichéennes. D'une manière générale, notre littérature — comme notre civilisation — accordait, jusqu'au début de la deuxième guerre mondiale, toute sa ferveur au passé et n'avait pour l'avenir que méfiance. La campagne, dépositaire de toutes nos vertus poétiques, patriotiques et religieuses, assurait le salut de la patrie dans le temps et celui de ses citoyens dans l'éternité. Anne Hébert, a eu, pour définir Saint-Denys-Garneau et son drame, une formule lapidaire qui décrit toute une société: « Ne nous a-t-on pas enseigné que la vraie vie était absente et qu'il s'agissait d'être au monde comme n'y étant point ? ». Nos villes, sous le masque du progrès, cachaient, bien sûr, ces tentations qui mènent les hommes à leur perte. Nos romans s'inspiraient largement de cette mystique quand ils ne la prêchaient pas, comme *Jean Rivard*. Cette opposition aussi arbitraire que radicale entre la campagne et la ville, la vertu et le vice, le bien et le mal, le vrai et le faux, conduisit notre littérature aux frontières du mutisme, notre conscience au bord de l'aliénation et notre société dans cette crise où les personnages de *Bonheur d'occasion* — et

Gabrielle Roy elle-même — se trouvent engagés. Florentine veut échapper à sa famille, Jean Lévesque à Saint-Henri, au village, à la paroisse. L'un et l'autre personnage figurent des poussées libératrices hors d'un petit espace dont l'exiguïté murée et la réalité friable refoulent derrière le masque placide d'une tradition figée l'exaspération d'une existence étouffée. Le regard de Jean Lévesque note bien, au cours d'une promenade, la présence paradoxale de ce village qui s'est en quelque sorte donné, en pleine ville, les allures d'une agglomération rurale :

La paroisse surgissait. Elle se recomposait dans sa tranquille assurance et sa puissance de durée. École, église, couvent : bloc séculaire fortement noué au cœur de la jungle citadine comme au creux des vallons laurentiens (*B.d.* p. 42-43).

Ce village rural, brusquement transplanté en ville, se dissout en une vague population de chômeurs, de journaliers, de familles que les déchéances successives ont réduite au paupérisme. Les Lacasse, de souche terrienne, symbolisent cette déroute. On ne trouve plus auprès de ce bloc séculaire la sécurité qu'il représentait à la campagne ; au calme de celle-ci ont fait place les remous et l'agression de la jungle citadine. Tout autour de cette population « contenue par le flanc de la montagne, contenue par le ceinturon des usines », la ville multiplie ses provocations. La société n'a rien donné à Saint-Henri si ce n'est des tentations, prononce amèrement Alphonse, au nom de ses copains et de toute sa génération. Aux indigents qui rôdent à la périphérie du village, les vitrines de la rue Sainte-Catherine étalent des objets de luxe, « des autos faites pour le speed pis pour le fun, . . . . des cannes de golf, des skis, des lignes de pêche » (*B.d.* p. 69). Bref, tout est là de ce qu'il faudrait pour occuper des vies qui ne sont qu'un immense loisir inutile. Un jour, les jeunes de Saint-Henri capitulent. On troque alors contre une de ces tentations la seule chose que l'on possède, sa « petite

vie de quêteux ». Alphonse en a connu un qui est allé s'enrôler « pour avoir un manteau d'hiver » (*B.d.* p. 71).

De toutes les images qui montent de la jungle citadine à l'assaut de Saint-Henri, aucune n'est plus constante, aucune ne travaille davantage à la dislocation du village que celle du mouvement. Autour de ces chômeurs et de ces « besogneux dont la vie restait égale et monotone », la ville n'est qu'agitation sonore. Une fois de plus, Gabrielle Roy fonde son monde imaginaire sur une dualité qui ici oppose le mobile au stagnant. Allées et venues se multiplient en regard d'un centre immobile. Figé dans l'inutilité d'une attente sans espoir, Saint-Henri entend sans écouter et voit sans regarder tous ces appels au départ adressés à des dépossédés dont le sort irrémédiable est *d'exister* ici et de ne pouvoir aller *vivre* ailleurs.

Aux tentations dressées dans les vitrines de la rue Sainte-Catherine s'ajoutent des séductions mobiles qui, venues du grand univers, passent par le village et, parfois, s'y attardent comme des caresses distraites sur un corps insensible. A Saint-Henri, l'imagination et la fantaisie tombent dans la catégorie des luxes interdits; on reste rivé à ses travaux et loisirs forcés « cependant que la terre tremble, que les trains dévalent, que la sirène éclate, que les bateaux, hélices, et sifflets épellent autour de lui l'aventure » (*B.d.* p. 43). A d'autres heures, venu des entrepôts et des cargos qui passent, le vent rabat sur les îlots perdus des maisons « les odeurs de tous les continents » (*B.d.* p. 37). Mais l'immensité de l'appel se dilue dans la molle passivité des consciences sans éveiller cette nostalgie des voyages infinis de l'âme, pourtant si forte chez Gabrielle Roy. Revenu chez lui en permission, Emmanuel Létourneau retrouve son village tel qu'il l'avait quitté: « Son quartier continuait sa vie ordinaire, sa vie sans cesse hachée par les départs, les voyages, sans cesse indifférente aux départs et aux voyages » (*B.d.* p. 348).

Élan agressif accouru de l'extérieur, le mouvement prend, à l'intérieur de Saint-Henri, d'autres formes de désarticulation d'autant plus insidieuses que leur constance les rend pour ainsi dire invisibles à leurs victimes. L'instabilité définit la vie même à Saint-Henri et s'exprime à travers d'incessants déplacements dont le déménagement annuel en mai reste la marque la plus constante. La régularité même de ce rythme l'apparente à la monotonie d'une habitude acquise. Soudainement, au printemps, toutes les maisons semblent à louer. Changer de maison n'est pourtant que donner un autre lieu à sa misère, toujours là, collée à l'existence. Ce flottement extérieur des corps s'accompagne d'un désarroi intérieur de l'esprit. Les corps, les esprits sont à louer, autant que les maisons : « A louer, leurs forces, et leurs pensées surtout qu'on pouvait dénaturer à souhait, entraîner comme par le vent, dans la direction voulue » (*B.d.* p. 58). Comme la misère enchaîne les corps, elle aliène les esprits.

A mesure que le roman progresse, l'allure destructrice du mouvement s'accentue et s'attaque carrément au dernier centre de résistance, la maison. C'est dans ce petit espace que, d'un déménagement à l'autre, Rose-Anna, inlassable, rassemble sa famille, luttant de toutes ses forces contre cet éclatement dont elle constate les progrès. Poussée par la misère vers des logements toujours plus rapprochés du halètement des trains, les Lacasse se voient maintenant « collés au flanc même du lacis de rails qui s'épand au sortir de la gare de Saint-Henri » (*B.d.* p. 425). Au passage, les locomotives secouent la maison avec tout ce qu'elle contient, personnes et objets, comme pour les chasser. Le bruit a remplacé les arômes exotiques d'autrefois. Allié au mouvement des trains, le vacarme remplit la maison. Pour communiquer, il faut élever la voix « au ton criard de la dispute » et l'on en vient « à se regarder avec étonnement et une espèce de sourde animosité » (*B.d.* p. 426). Même à la maison, la vie n'est plus possible. C'est la défaite de Rose-Anna. Aussi, l'exode de la famille

a-t-il commencé. Étienne et Azarius enrôlés, Daniel mort, Florentine mariée à la hâte, autant d'étapes vers un démembrement implacable de la famille. Est-ce bien le hasard qui a placé cette dernière maison de la famille Lacasse à deux pas de la gare ? Ce lieu de tous les départs accueillera, à la fin du roman, l'évasion massive des quêtoux de Saint-Henri achetés avec l'argent de la guerre. Ces vies faites de déboires improvisent à la hâte de nouveaux départs vers des bonheurs qui ne sauraient être que d'occasion. Et pour cela, quel symbole plus significatif que cette salle des pas perdus de la gare où s'entassent les soldats ? N'est-il pas également significatif, ce brusque passage d'un destin fluide et vacant à une enrégimentation qui ne donne à ces existences brusquement arrachées à leur vide que l'illusion de la plénitude ? Une voix avinée monte de la gare : « We're going to see the world » (*B.d.* p. 460). Enfin, le petit espace de Saint-Henri débouche dans le grand univers mais cette libération est aussi fausse que tous ces « signes d'une exubérance malsaine et fictive » qui remplissent la gare. L'argent pour Jean et Florentine, l'argent et le vin pour les soldats, les rêves pour tant d'autres, voilà, interposé entre la conscience et la réalité, l'écran qui permet les illusions et ne sert qu'à faire surgir entre soi et les autres la rivière d'Alicia et Gédéon.

Si les trains figurent ici la voie rectiligne de l'évasion et aboutissent à cette gare d'où les chômeurs de Saint-Henri partiront pour la guerre, il n'en va pas de même pour le vent. Le plus souvent figure de liberté, il fréquente plus volontiers les grands espaces. A Saint-Henri, le vent débouche dans une enceinte où la montagne, les élévateurs à blé et les entrepôts dressent leurs hautes murailles. Pris dans la verticalité de ce cercle, comme dans un entonnoir, le vent se fait tourbillon. Annonce de dispersion et de division, il porte un peu partout la fumée et la suie de ces trains lancés à l'assaut du village.

Extérieur d'abord aux personnages dont il semble barrer la route, l'image du tourbillon s'intériorise et devient la figuration d'une vie collective et individuelle tourmentée. Tel qu'il le voit, Saint-Henri apparaît à Jean Lévesque comme un « tourbillon inquiet » (*B.d.* p. 13). A l'échelle de la collectivité, le tourbillon est avant tout l'éternelle reprise d'une vie de grisaille agitée par un mouvement qui ne va nulle part, un remous figé dans l'ennui. Dans ce paysage de routine, la surprise arrive sur les ailes d'un « bon vent ». Ce bon vent n'avait de bon que les apparences. Il pousse les Lacasse du côté de la campagne, à la partie de sucre, et amorce là cette suite de déboires dont la famille ne se relèvera pas. Il n'y a pas de bon vent dans *Bonheur d'occasion*.

Au centre de cet inquiet tourbillon se tiennent deux personnages : Jean et Florentine, le vent destructeur et la chose à détruire, tous deux associés au mauvais vent. Florentine, « une petite fille drôlement attifée, volage et toute tourmentée déjà par le désir de lui plaire », libère chez Jean un souffle mauvais : « et ce fut en lui comme une poussée de vent destructeur » (*B.d.* p. 14). Florentine aime attirer. Elle aime qu'on tourne autour d'elle. A la soirée, chez les parents d'Emmanuel, elle tourbillonne, cherchant à attirer dans le cercle de son charme ce Jean Lévesque absent auquel son imagination exaltée prête une présence fictive. Paraître belle dans le scintillement du tournoiement, c'est sa manière à elle de posséder. Ne s'est-elle pas, au départ, vouée à ce tourbillon quand elle s'est dit : « C'est qu'il fallait jouer maintenant, immédiatement, tout ce qu'elle était encore, tout son charme physique dans un terrible enjeu pour le bonheur » (*B.d.* p. 20). Une fois, Jean prendra Florentine dans ses bras pour l'embrasser « et le vent autour d'eux tourbillonnait » (*B.d.* p. 113). Florentine ignore que ce baiser, comme plus tard le viol, sert avant tout à exorciser chez Jean un mal secret dont, à son insu, la jeune fille doit le délivrer. D'où, à la suite du baiser, les réactions diamétralement

opposées. S'éloignant d'un pas rapide, Jean « avait presque envie de siffler » tandis que Florentine, toute à son rêve, « dans un grand tourbillon qui la soulevait, songeait : il m'a embrassée sur les yeux » (*B.d.* p. 103). Le tourbillon soulève Florentine vers son rêve pour qu'elle tombe de plus haut.

Le tourbillon surgit souvent dans l'œuvre de Gabrielle Roy et chaque fois pour y porter soit l'image verticale d'un rêve insensé voué à une chute vertigineuse, soit les signes de l'anéantissement et de la mort. La vie d'Alexandre Chênevert n'est qu'un immense remous d'idées, d'images, de chiffres et de rêves où la conscience affolée du pauvre caissier cherche fébrilement son centre sans y jamais parvenir. Dans *la Montagne secrète*, quand la mort menace Pierre Cadorai, le mouvement giratoire survient comme par enchantement. C'est d'abord une rivière étrange à laquelle Pierre échappe de justesse et qui charrie au loin ses toiles : « Ce ne fut plus que des carmins, des verts acides, des jaunes ensoleillés qui tournoyaient » (*M.S.* p. 84). Plus loin, un ours, sorte d'ouragan animalisé, éparpille une fois de plus en tous sens les peintures de Pierre. A la fin, au moment de la mort, la vie s'éloigne dans un tourbillon : « Formes, images chéries, sortilèges et couleurs tourbillonnèrent » (*M.S.* p. 222). Les pirouettes d'une jeune fille, les remous d'une rivière, l'écoulement circulaire de la vie introduisent dans l'œuvre un double mouvement. Appel excentrique, il pousse la conscience à une dispersion horizontale toujours plus grande dans un espace toujours plus vaste. Attente concentrique, il resserre la conscience en un espace toujours plus étroit jusqu'à l'étouffer. Entre cette double pulsion aux tensions contraires, Gabrielle Roy poursuit un équilibre difficile. Des mouvements de compromis comme la marche et le voyage permettent entre la périphérie et le centre, l'intérieur et l'extérieur, l'île et l'univers une circulation où s'affirment tantôt le pas de la liberté et tantôt la contrainte d'une servitude humaine ou métaphysique.

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. La marche et la rêverie se côtoient comme l'envers et l'endroit d'un même élan. Partagés entre l'immobilisme d'une attente faite d'espoir diffus et les appels à une poursuite plus active du bonheur, les personnages de Gabrielle Roy hésitent parfois entre la marche et la rêverie et choisissent le plus souvent les deux. *La Montagne secrète* n'est qu'un long périple où la marche est aussi indicative que le verbe dans une phrase. Dans *la Petite Poule d'eau*, les voyages de Luzina et les marches du capucin sont aussi nécessaires à l'unité fragile de l'œuvre qu'à l'harmonie intérieure de l'un ou l'autre personnage. La structure même de *Bonheur d'occasion* est inséparable de ces interminables marches qui, de fin de semaine en fin de semaine, lient des personnages toujours plus étroitement à leur destin. Par le biais de ces marches, on fait connaissance, on s'affronte, on se recherche, on se fuit. Tous marchent — on en a bien le temps à Saint-Henri — mais la marche n'a pas pour tous la même signification. Azarius va de la maison au restaurant et d'un restaurant à l'autre. Il marche comme il « jongle ». C'est sa manière à lui de tuer le temps tout en se donnant l'illusion que le temps est de son côté. Les restaurants comme les Deux-Records et celui de Maman Philibert accueillent à longueur de journée ces chômeurs itinérants que leur inutilité chasse de la maison le matin pour ne les y ramener que le plus tard possible le soir. A la maison, la femme travaille en proportion inverse de celle du mari. Le pas fatigué de Rose-Anna, quand elle quitte la cuisine pour la rue, la conduit vers une misère morale et physique où elle s'enlise toujours plus profondément.

La démarche antithétique et symboliquement circulaire du roman est particulièrement saisissante dans le cas de l'intrigue sentimentale où Jean, Florentine et Emmanuel s'affrontent. Au centre se tient Florentine, symbole de la misère que Jean fuit et qu'Emmanuel assume.

Florentine poursuit Jean, Emmanuel poursuit Florentine et la ronde persévère, entrecoupée de contacts qui repoussent et de séparations qui rapprochent. Au départ, les rêves de Florentine et l'ambition de Jean s'excluent. Florentine est « attente exaspérée » (*B.d.* p. 9). Le temps presse. Elle ne sera pas toujours jeune et son charme physique constitue sa grande chance. Elle ne veut pas ressembler à sa mère qui, pour elle, figure le visage de la misère. Quitter la famille, oui, mais non pas Saint-Henri. Elle recherche auprès de Jean la sécurité du petit espace, un abri contre la misère : « Et elle se voyait avec le jeune homme après le spectacle dans un restaurant chic du quartier, seule avec lui dans un abri cloisonné... » (p. 27). Son regard relève chez Jean tous ces détails qui révèlent « un genre d'existence comme privilégiée » (p. 21). Le vêtement d'étoffe anglaise, le foulard de soie riche, tout cela symbolise la réussite et stimule son rêve. S'en faire un allié, c'est se rapprocher de la sécurité. Elle se rend par un soir d'hiver au cinéma pour y rencontrer Jean — infidèle d'ailleurs au rendez-vous. Un autre soir, elle se rend jusqu'à la fonderie où Jean travaille. Toute cette énergie dépensée en marches pour réaliser son rêve !

Dès le début, Jean Lévesque arpente un espace imaginaire plus vaste que celui de Florentine. Son appartenance à Saint-Henri n'est plus que formelle. L'attente n'est pas pour lui l'exaspération rêveuse de Florentine, l'accablement d'Alexandre Chênevert ou l'entêtement bizarre d'un Gédéon mais une préparation froidement calculée. Il s'identifie à tout ce qui est départ : « Jean songea non sans joie qu'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 plein essor » (p. 43). Son pas sonore dans la nuit résonne déjà comme un bruit de victoire sur la pauvreté. Sa libération extérieure est déjà assurée. Reste Florentine et quelque chose de plus profond qu'elle représente et qui le retient. A l'instant du viol, il comprend enfin la nature

de cette fascination : « Elle était sa misère, sa solitude, son enfance triste, sa jeunesse ; elle était tout ce qu'il avait haï, ce qu'il reniait... » (p. 253). La séduction de Florentine apparaît dès lors comme une manière d'exorciser de mauvais souvenirs, une intériorisation de cette libération déjà réalisée à l'échelle de Saint-Henri.

Il est frappant que, n'eût été son égoïsme, Jean Lévesque était, dans tout l'œuvre de Gabrielle Roy, le seul personnage doué pour la révolution : « Il était à la fois haineux et puissant devant cette montagne qui le dominait » (p. 44). Les pensées révolutionnaires ne viennent toutefois qu'à Emmanuel et ne courent de sa part aucun risque de déboucher dans l'action. Il traverse le roman « la tête inclinée vers l'épaule », marchant « presque de biais », et nous comprenons que Florentine, le regardant s'en aller, se sentit partagée entre l'envie de rire et de pleurer. La vision de la misère ne cesse de l'agiter mais ce tourment, chez cet être chevaleresque et tendre, indécis et inefficace, n'aboutit qu'à une marche qui s'épuise en réflexions : « Le débat intérieur qui se déchaînait en lui contraignait Emmanuel à marcher sans arrêt malgré l'heure avancée » (p. 394). Sorte de Hamlet lancé dans la nuit montréalaise, il se rendra jusqu'à l'observatoire de Westmount. Là, seul devant une infinité de lumières, il réfléchit sur l'éternelle énigme humaine, sur le problème de la justice et le salut du monde. Il se pose alors une question, capitale pour l'orientation future de l'œuvre de Gabrielle Roy : « De la richesse, de l'esprit, qui donc devait encore se sacrifier, qui donc possédait le véritable pouvoir de rédemption ? » (p. 394). Jean Lévesque, Florentine et tous les soldats de Saint-Henri ont choisi l'argent. Emmanuel est trop idéaliste pour les suivre dans ce choix qui manque d'ailleurs de nuance. On n'a jamais senti Emmanuel plus près de l'auteur. Personnage de l'angoisse et du doute, il annonce la montée des problèmes liés précisément à ce rachat du monde et de l'homme par l'esprit.

A la misère du corps s'ajoute celle de l'esprit. Voilà cette vie implacable et dure qui, chez tant de personnages de Gabrielle Roy, explique le désaccord entre la conscience et la réalité extérieure. A la limite, ce conflit partage l'œuvre en deux versants qui se rapprochent et s'éloignent sans jamais se fondre et qui débouchent dans ce curieux voyage de Pierre Cadorai. Il arrive donc plus souvent qu'autrement que la réalité extérieure écrase l'homme et provoque dans sa conscience un mouvement de repli, un retour à l'abri du petit espace. Engagée dans cette voie d'évitement, la conscience retrouve facilement le chemin de la rêverie en un voyage qui communique à l'esprit le mouvement amorcé dans le corps par la marche. La technique de l'antithèse trouve chez Gabrielle Roy toute son efficacité dans ce conflit entre le rêve et la réalité objective, dans ce réveil brutal de la conscience réintégrant le réel. Sortant d'une longue rêverie, d'une plongée dans son passé lointain, Azarius, revenu au présent, « regarda le misérable logis avec des yeux qui clignaient comme au sortir d'un songe » (p. 196). 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.

Chez les Lacasse, la rêverie est une tentation naturelle. Rose-Anna reconnaît cette propension au rêve chez ses enfants. Elle-même, si elle n'avait eu à assumer le rôle de l'homme dans la famille, y eût été inclinée. Alexandre Chênevert « jongle » au point d'en perdre le sommeil. Pierre Cadorai se demande parfois si tout n'est pas fantastique. Christine, dans son grenier, dans son hamac, ou en voyage reste toujours l'enfant de la rêverie.

Le rêve existe dans l'œuvre de Gabrielle Roy comme une atmosphère ambiante; il flotte un peu partout, tentation permanente d'une évasion hors d'un temps et d'un espace qui assaillent la conscience. Le premier moment de la rêverie apparaît comme une sorte d'anesthésie de la

*Albert Le Grand*

conscience : un espoir si diffus et lointain qu'il n'est même pas perçu. Florentine et son père, Azarius, si semblables parce que également inadaptés à leur vie, selon la remarque de Jean Lévesque, ont connu cet état de léthargie, cette sorte de molle aliénation qui les retire de la vie et confère à leur existence un automatisme interdisant toute réflexion active ou ordonnée. La vie reste encore possible grâce à ce flou qu'on lui confère. Azarius peut ainsi « jongler » pendant de longues heures chaque jour et se donner l'illusion qu'il est encore jeune, que pour lui le temps ne passe pas, qu'il y a donc de l'espoir : « Si longtemps il avait vécu dans un profond engourdissement, cessant de se tourmenter et s'entretenant de vagues espérances » (p. 188). Rose-Anna lui reprochera d'avoir passé quasiment toute sa vie à « jongler ». Quant à lui, Azarius « pense à ses affaires ». Florentine, avant de rencontrer Jean, s'était aussi enfermée dans la sécurité illusoire d'une espérance sans cesse renvoyée plus loin dans l'avenir :

C'était bien lui qui l'avait tirée de ce sommeil lourd où elle avait été blottie, hors de la vie, avec ses griefs et son ressentiment, toute seule, avec des espoirs diffus qu'elle ne voyait pas trop et dont elle ne souffrait pas trop (p. 14).

Après la venue de Jean, Florentine ne vivra plus que d'un espoir : franchir cette distance qui la sépare de son rêve. Elle échafaude des projets par le biais d'une rêverie qui, après avoir dormi longtemps dans les replis secrets de sa conscience, éclate subitement au grand jour, s'avoue et la pousse dans la voie du risque. L'aliénation de Florentine est ici bivalente : rejet du passé, refus du présent mais sans accéder encore à la réalité de l'espoir futur. Le rêve, avide de sa propre réalisation, possède si bien Florentine qu'il la conduit à un dédoublement de la personnalité :

... Elle n'était plus Florentine, la serveuse que sa besogne irritait et humiliait profondément.... 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 (p. 141).

Le dynamisme du rêve ne métamorphose pas seulement Florentine mais les autres aussi. Le rêve, devenu magie, se transforme en piège. A la soirée chez les Létourneau, ce n'est plus Emmanuel mais un Jean absent, soudainement, qui la tient dans ses bras. Toutes les prières qu'elle adresse à la Sainte Vierge ne visent qu'à cette « conversion » de Jean à elle : « ... Mais elle, ce qu'elle demanderait, ce serait de rester enivrée d'un mauvais rêve et de donner ce rêve à un autre, de le lui communiquer, tel un mal contagieux » (p. 173). Le mouvement, d'extérieur qu'il était : tourbillon, élan des trains, glissement de chalands, marche, s'est complètement intériorisé et rejoint cet effort de la conscience qui violente le réel pour le posséder à travers une forme adaptée à ses rêves. Il faudra le désillusionnement de la chute avec les conséquences dont Florentine sent en elle la présence pour que l'évasion quitte la voie du rêve et se branche sur celle de la peur et du cauchemar.

Avant sa chute, l'évasion de Florentine dans le temps avait toujours été du côté de l'espoir ; il est significatif qu'ensuite, sa rêverie passe du côté de la mémoire, du passé, de l'enfance. Ce repli sur le passé par le jeu de la mémoire traduit, chez Gabrielle Roy, un refus acharné du temps objectif. Emmanuel, Azarius, Rose-Anna même voudront un jour ou l'autre retrouver le temps perdu. A ceux que le présent déçoit, que l'avenir intimide, il reste l'évasion imaginaire dans le passé. Seul de tous les personnages principaux, Jean Lévesque piétine son enfance. Il est aussi celui qui adhère au présent, y trouve sa sécurité, y prépare son avenir.

Il suffit d'avoir lu *Rue Deschambault* pour soupçonner les dimensions affectives de ce thème de la mémoire chez Gabrielle Roy et pour en comprendre l'enracinement profond dans tout l'œuvre. La tentation la plus soutenue de

Christine, c'est le refus du temps objectif ; sa crainte la plus marquée reste associée à l'avenir ; elle adopte un petit espace : le grenier, lieu de sécurité, de rêverie et de liberté intérieure puisqu'elle en peut sortir à volonté. Le temps de prédilection de Christine devenue adulte, c'est le passé, plus particulièrement l'enfance. Nous lisons cet aveu sans détour de Christine : « Et, au fond, tous les voyages de ma vie, depuis, n'ont été que des retours en arrière pour tâcher de ressaisir ce que j'avais tenu dans le hamac et sans le chercher » (*R.D.* p. 73). Dans ce hamac — où revit l'image du berceau — Christine a connu ce sentiment de sécurité né d'un profond accord entre elle et l'univers. De ce temps révolu, Gabrielle Roy a retenu la même vision que Proust : « Les seuls vrais paradis sont les paradis que l'on a perdus ».

Quand Gabrielle Roy évoque les souvenirs de son pays, le Manitoba, la première image qui surgit en est une d'accalmie confiante : « Mon enfance au Manitoba fut enveloppée d'une sécurité profonde <sup>5</sup> ». Saint-Boniface, ville natale de l'auteur, apporte à ses souvenirs le même baume pacifiant : « . . . ce que je me rappelle le mieux des premières années de ma vie à Saint-Boniface, c'est une impression de sécurité : de cette sécurité que donne à la vie un passé entretenu par des récits, des souvenirs, par un ordre social et moral éprouvé » (*Mémoires*, p. 1). Il est facile de constater l'importance accordée dans cette collectivité au passé et aux traditions ; plus encore que physique, la tranquillité y est morale. Le calme, la solitude presque de ce lieu sont rendus encore plus frappants à travers cette image fraîche d'une île surgie soudainement comme une soif dans la plaine : « Car nous étions bien comme dans une île, nous de Saint-Boniface, assez seuls dans l'océan de la plaine et de toutes parts entourés d'inconnu » (*Mémoires*, p. 2-3). L'île demeure, pour Gabrielle Roy, le lieu rêvé de l'évasion. Emmanuel est fasciné par les îles dans le fleuve ; Alexandre

5. *Mémoires de la Société royale du Canada*, t. XIV, III, troisième série, juin 1954.

Chênevert rêve follement d'une île dans le Pacifique. *La Petite Poule d'eau* désigne une île dans le nord manitobain. Loin de l'agression urbaine de Montréal, l'île, dans cet univers mythique du Nord, désigne ce petit espace où, dans le calme de la nature, l'homme retrouve le secret de cette liberté découverte jadis par Christine dans son hamac.

La quiétude de l'île peut devenir léthargie et l'harmonie, monotonie; le tout engendre l'ennui. Il faut en sortir. Luzina fait son voyage et, sensible à cette mélancolie qui plane sur tout ce pays de la Petite Poule d'eau, elle rapporte des cartes postales à ses enfants. Saint-Boniface, tout comme l'île, n'échappe pas non plus à cette menace de l'ennui. L'auteur parle d'une vie « ... pénétrée de souvenirs et par eux, ..... parfois comme engourdie »; elle se souvient d'une petite ville grave « ... refermée sur elle-même et parfois somnolente » (*Mémoires*, p. 3).

Le bonheur sur une île suppose, comme pour le petit espace, le désir et la possibilité d'en sortir. On ne sortait pas de Saint-Henri mais on quitte son île. On va à Winnipeg, sur l'autre bord de la rivière. L'île est entourée d'eau et d'inconnu. Cet inconnu, c'est déjà l'appel à la curiosité et au voyage. « Après l'impression de sécurité, je crois que ce que j'ai le plus fortement éprouvé durant mon enfance, c'est l'attrait de l'inconnu à deux pas de nous » (*Mémoires*, p. 3). Dans l'univers de Gabrielle Roy, la curiosité marque fortement les êtres : c'est avant tout le goût de l'inconnu. Connaître d'abord l'univers autour de soi et tout ce qu'il contient. Entre la curiosité et l'inconnu, le voyage et la marche tracent des voies de transition. Luzina et le capucin de Toutes-Aides, dans *la Petite Poule d'eau*, Christine et sa mère, dans *Rue Deschambault*, voilà autant de personnages dont la curiosité est bien servie par de nombreux déplacements. L'enseignement nourrit aussi cette curiosité avide. Les deux institutrices, Mademoiselle Côté et Christine, manifestent un goût marqué pour la géographie et l'histoire, points de départ de voyages imaginaires vers tout cet inconnu dans le temps et l'espace.

Dans la *Montagne secrète*, Pierre et son ami Stanislas ont, à certains moments privilégiés, l'impression d'être partout à la fois. L'école n'est-elle pas aussi une certaine façon d'être partout à la fois, de concilier le grand et le petit espace, de se sentir libre parce que l'on passe de l'un à l'autre à son gré ? On se trouve dans l'école mais là, au mur, pendent les cartes de l'univers et la curiosité de toute une vie n'en épuiserait pas l'inconnu. N'est-ce pas pourquoi Christine, dans son école, entourée de ses élèves, a pensé, un moment : « Comme ce serait amusant d'être emprisonnée ici avec les enfants deux ou trois jours de suite, tout le temps peut-être... » (*R.D.* p. 259).

L'œuvre de Gabrielle Roy s'écarte graduellement des dimensions sociales qui avaient marqué ses débuts et s'oriente vers une large interrogation métaphysique. Plus que les injustices sociales, l'injustice de la condition humaine est mise en avant. La curiosité suit la même courbe et s'intériorise de la même façon. Le voyage et la marche ne viennent plus simplement briser la monotonie d'une vie trop égale ou satisfaire un appétit de connaissances historiques ou géographiques. 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 ce moment où, toute division disparue, l'être pourrait coïncider avec lui-même et, la durée d'un instant, accorder son âme à l'infini.

Jusqu'à son dernier roman, l'univers romanesque de Gabrielle Roy se partageait entre deux versants dont l'alternance était régulière. A l'Ouest appartiennent l'espace mythique des îles, le sol plat et le ciel immense de la plaine, la tendresse d'une vie accordée, la jeunesse, l'enfance. C'est le pays du passé, des souvenirs et de deux œuvres : *la Petite Poule d'eau* et *Rue Deschambault*. A l'Est s'agite une vie remplie de l'agression et du tumulte de la ville, d'une ville qui est toujours Montréal. C'est l'espace réservé au présent, le pays de l'âge adulte et de deux œuvres : *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chênevert*. Partagé entre

l'Est et l'Ouest, le présent et le passé, l'œuvre, comme incapable de se fixer, suit un rythme pendulaire qui oscille entre ces deux pôles d'attraction pour aboutir enfin au voyage de *la Montagne secrète* dans un Grand Nord mythique où le fleuve Mackenzie veut tirer à lui toutes les eaux des deux versants de l'œuvre.

Ce roman prend la forme d'un voyage mais d'un voyage dont les péripéties dans le temps et l'espace objectifs renvoient toujours à un voyage dans un temps et un espace intérieurs. Il y a donc homologation constante du dehors et du dedans. Les images du dehors traduisent celles du dedans comme le visible suggère l'invisible. Il n'y a pas de solution de continuité entre ces deux voyages qui s'imbriquent, coïncident et s'additionnent parfaitement. Leur extension et leur compréhension sont égales et synchroniques.

La vie de Pierre comporte trois grandes charnières : il voyage, il peint et il pense. Le voyage n'exprime pas un simple déplacement dans le temps et l'espace objectifs, il décrit le mouvement même d'une recherche qui lie pensée et existence en une expérience fondamentale et que le peintre tente sans cesse de traduire. Cette recherche est avant tout interrogation de l'existence : qu'est-ce que l'univers ? qu'est-ce que la vie ? qu'est-ce que l'homme ? Le voyage rectiligne et horizontal figure ainsi l'image renversée d'un autre voyage rectiligne et vertical : l'un extérieur, l'autre intérieur, l'un donnant à l'autre ses dimensions et sa forme visible.

Cette recherche de Pierre est ainsi liée à l'image d'un voyage dans l'espace extérieur et à celle d'un cheminement intérieur : double voie poursuivie méthodiquement sur le plan de l'art et mystérieusement sur celui de l'existence. Mystérieux ou méthodique, ce cheminement double exprime une conduite, une manière de se tenir, de s'arrêter et d'avancer de quelqu'un qui s'interroge et dont chaque geste est

recherche d'une réponse, attente d'un espoir. La forme dans laquelle la pensée va à la rencontre de ce qu'elle cherche est toujours liée au voyage et à la peinture tout comme le voyage et la peinture acheminent graduellement le voyageur et son œuvre vers cette forme parfaite à la rencontre de laquelle ils sont partis : forme où œuvre et voyageur s'accompliront enfin et, ce faisant, résoudront l'énigme, libérant ainsi l'homme de l'injustice de sa condition.

Bref, ce voyageur est sans cesse appelé vers une lumière croissante dont il porte en lui l'attente. Cette attente, c'est « une disposition de l'âme à recevoir et à entretenir la clarté » (*la Littérature par elle-même*, p. 53). Mais cette disposition de l'âme est également la définition que donne Gabrielle Roy de la liberté. Talonné par l'énigme de l'homme, Pierre cherchera pour sa pensée une concentration de lumière toujours plus grande d'où naîtra cette lucidité nécessaire à une contestation audacieuse de la condition humaine. Disons que le voyage de Pierre se présente comme un cheminement vers une lumière qui doit refouler les frontières de l'énigme et contribuer ainsi à la libération de l'homme. Dans cette perspective, l'homme est prisonnier de sa condition. Cette prison, c'est l'inconnu qui enchaîne la pensée. L'esprit est prisonnier de ce que la pensée ignore ou ne comprend pas, de ce qui, en dedans ou au dehors, freine son expansion, son rayonnement, son irradiation. Comprendre pour se libérer.

L'injustice de la condition humaine que conteste Pierre et que traduit son art protestataire est liée à cette limite que le temps impose à la vie et que la vie impose à la pensée, à l'âme, à l'œuvre. Cette forme parfaite que l'œuvre appelle, que la pensée et la technique travaillent à produire, n'est que le signe de l'homme qui cherche à s'accomplir dans le temps sans y jamais parvenir. S'accomplir, se connaître, se nommer, autant de façons de franchir le seuil de l'énigme, d'accéder à la durée, d'accorder son âme à l'infini.

Voilà le songe de Pierre et « sa folle entreprise ». Voilà l'appel qui attire Pierre en avant et l'attente qu'il emporte avec lui dans la mort comme un nouvel appel aux vivants.

ALBERT LE GRAND  
*Université de Montréal*