

L'espace autobiographique et le décroisement des genres dans l'oeuvre de Gabrielle Roy

Jean Morency

Numéro 15, printemps 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005204ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005204ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Morency, J. (2003). L'espace autobiographique et le décroisement des genres dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. *Francophonies d'Amérique*, (15), 141–150. <https://doi.org/10.7202/1005204ar>

L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE ET LE DÉCLOISONNEMENT DES GENRES DANS L'ŒUVRE DE GABRIELLE ROY

Jean Morency

Chaire de recherche du Canada en analyse littéraire interculturelle
Université de Moncton

Au sens littéral du terme, *Bonheur d'occasion* est une œuvre exceptionnelle, et ce, à plusieurs niveaux. D'une part, on sait que ce roman a inauguré, au Québec, la tradition du roman de la ville et marqué l'irruption tardive, dans notre littérature, de l'esthétique du « grand réalisme », comme l'a bien expliqué le critique Gilles Marcotte¹ dans la lignée des théories de Georges Lukacs. *Bonheur d'occasion* serait non seulement le premier grand roman social québécois, mais aussi la seule œuvre vraiment marquante de la modernité romanesque au Québec, où le genre du roman aurait fait, en quelque sorte, l'économie du réalisme et de la modernité, pour s'inscrire d'emblée dans une esthétique postmoderne (celle des romans de Hubert Aquin, de Réjean Ducharme, etc.). De la même façon, *Bonheur d'occasion* forme également une exception dans l'œuvre de Gabrielle Roy, en ceci qu'il s'agit de son seul grand roman : en effet, à la suite de la publication de *Bonheur d'occasion*, l'essentiel de l'entreprise littéraire de Roy a été rapidement infléchi vers des formes narratives plus brèves, fragmentées ou composites, que ce soit le recueil de nouvelles comme *Rue Deschambault*, les longues nouvelles se donnant pour des romans, comme *Alexandre Chenevert* et *La Rivière sans repos*, les très courts romans comme *La Montagne secrète* ou encore les « romans » composés en fait de nouvelles comme *La Petite Poule d'eau* ou *La Route d'Altamont*, etc. De plus, suite à *Bonheur d'occasion*, Gabrielle Roy a semblé s'affranchir progressivement, sinon de l'écriture de fiction, du moins de la fictionnalité, pour inscrire son projet littéraire dans une vaste entreprise de nature autobiographique, qui allait d'ailleurs canaliser ses dernières années d'activité créatrice et déboucher sur ce chef-d'œuvre inachevé qu'est *La détresse et l'enchantement*.

Un rapide survol de l'œuvre littéraire de Gabrielle Roy montre ainsi que cette œuvre, loin de respecter les règles et les canons génériques traditionnels, tend plutôt à rendre poreuses les frontières traditionnelles qui délimitent les genres littéraires ainsi qu'à remettre en question les rapports habituels entre la réalité factuelle et sa représentation fictionnelle, en brouillant à dessein les points de repère qui distinguent la fiction de la réalité. Dans l'étude qui va suivre, je me propose donc de montrer, dans un premier temps, de quelle

façon s'organise l'espace autobiographique dans l'œuvre littéraire de Gabrielle Roy et d'analyser, dans un deuxième temps, comment y sont articulés les rapports complexes entre l'écriture journalistique, l'écriture de fiction et l'écriture autobiographique. Pour appuyer mon argumentation, j'ai choisi d'analyser quelques textes qui ont partie liée avec l'imagerie de l'espace nord-américain et la problématique interculturelle : « Le Manitoba », article publié dans le magazine *Maclean* en juillet 1962 et repris en 1978 dans *Fragiles lumières de la terre* ; « De turbulents chercheurs de paix », texte portant sur les Doukhobors, qui fait partie d'une série de sept reportages consacrés aux peuples du Canada qu'a publiés *Le Bulletin des agriculteurs*, de novembre 1942 à mai 1943 ; ainsi que « La vallée Houdou » et « Un jardin au bout du monde », deux nouvelles publiées dans le recueil qui porte justement le titre *Un jardin au bout du monde* (1975).

L'espace autobiographique dans l'œuvre de Gabrielle Roy

Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune se penche sur les rapports entre le roman et l'autobiographie, dans le but de définir la notion d'espace autobiographique. Lejeune cherche d'abord à montrer « sur quelle illusion naïve repose la théorie si répandue selon laquelle le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie² ». Expliquant que « ce lieu commun, comme tous les lieux communs, n'a pas d'auteur, et que chacun y prête tour à tour sa voix » (p. 41), Lejeune mentionne l'exemple d'André Gide, qui écrit que « [l]es Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité. Tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être approche-t-on de plus près la vérité dans le roman » (p. 41). Lejeune cite aussi François Mauriac, selon qui seuls les romans sont à même d'exprimer l'essentiel de la vie de l'écrivain : « Seule la fiction ne ment pas ; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue » (p. 41). Or, selon Lejeune, « au moment même où en apparence Gide et Mauriac rabaissent le genre autobiographique et glorifient le roman, ils font en réalité bien autre chose qu'un parallèle scolaire plus ou moins contestable : ils désignent l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'essentiel de leur œuvre » (p. 41). La position adoptée par Gide et Mauriac à l'égard du roman correspondrait ainsi à une forme indirecte de pacte autobiographique, très répandue chez les écrivains modernes, que Lejeune appelle « *le pacte fantasmatique* » (p. 42) : « Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu » (p. 42). Or, pour Lejeune, il ne s'agit pas de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai, mais bien de considérer « l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucune des deux » (p. 42). Voilà donc comment se trouve défini chez lui l'espace autobiographique, espace créé de toutes pièces par l'écrivain à l'intention du lecteur par l'entremise du pacte

fantasmatique. Selon Lejeune, « [c]ette forme de pacte indirect est de plus en plus répandue. Autrefois c'était le lecteur qui, malgré les dénégations de l'auteur, prenait l'initiative de ce type de lecture ; aujourd'hui auteurs et éditeurs le lancent au contraire dès le départ dans cette direction » (p. 43).

Dans l'œuvre littéraire de Gabrielle Roy, cet espace autobiographique se trouve organisé selon des modalités assez particulières, en ceci que cet espace n'est pas directement désigné par l'écrivain sous la forme d'un pacte fantasmatique, comme c'est le cas chez Gide et Mauriac, mais patiemment construit au fil de l'œuvre par l'écrivain qui, en ce qu'il se plaît à brouiller les frontières entre réalité et représentation, entre réel et fiction, habitue peu à peu son lectorat à évoluer dans un espace à la fois fictionnel et autobiographique. En effet, l'œuvre fictionnelle de Gabrielle Roy semble progressivement se désigner elle-même comme un espace autobiographique, avec les nombreuses allusions qui y sont faites au Manitoba, aux épisodes de l'enfance, à la famille de l'auteure, etc., sans cesser pour autant de se présenter comme un espace fictionnel, notamment dans le discours paratextuel (les sous-titres, par exemple, qui désignent comme des romans des œuvres qui n'en sont pas). D'autre part, à la différence des romans de Gide et de Mauriac, l'œuvre de Gabrielle Roy s'inscrit dans un contexte singulier : celui des petites littératures ou des littératures mineures, où on voit souvent s'établir une complicité entre l'écrivain et son lectorat, complicité qui détermine à la fois une intimité mais aussi une pudeur dont on ne trouve pas toujours l'équivalent dans le contexte des littératures majeures. Cette complicité entre l'écrivain et son lectorat contribue à la construction progressive d'un espace autobiographique qui se superpose à l'espace fictionnel, dans une forme d'indétermination générique qui peut sembler assez singulière à première vue.

Dans *La visée critique*, André Brochu dégage bien l'évolution de la forme autobiographique chez Gabrielle Roy, quand il analyse la composition d'ensemble de son œuvre, composition qu'il explique par une « érosion progressive de la forme romanesque³ » (p. 216). Selon Brochu, à partir de *La Petite Poule d'eau* (1950), « le ferment autobiographique travaille déjà au démembrement de l'organisme romanesque » (p. 215). Passant en revue les œuvres subséquentes de l'auteure, comme *Alexandre Chenevert* (1954), *Rue Deschambault* (1955), *La Montagne secrète* (1961), *La Route d'Altamont* (1966) et *La Rivière sans repos* (1970), il remarque que « la fiction tend à envahir la nouvelle alors que l'autobiographie, de plus en plus présente, de plus en plus dégagée de la fiction, va trouver pour s'exprimer des structures narratives plus vastes ou plus homogènes » (p. 216). Le critique en arrive ainsi à observer que, dans les dernières œuvres de l'auteure, « loin de perdre en vigueur du fait de l'orientation autobiographique », l'inspiration « y gagne en intensité et en profondeur » (p. 214). Tout se passe donc comme si s'opérait, dans l'œuvre de la romancière, un mouvement de transfert, qui s'apparente au principe des vases communicants, l'écriture de fiction se fissurant, se fragmentant au fur et à mesure que l'écriture autobiographique s'affermir et prend de l'ampleur, pour déboucher sur la rédaction de *La détresse et l'enchantement*. Selon Brochu, « le récit-

de-vie acquiert donc une unité, une continuité, une cohérence formelles qui lui avaient fait défaut jusqu'ici, et la vaste organisation textuelle qui en résulte apparaît dès lors comme le couronnement de toute une recherche, dans le sens de l'écriture du moi, et comme le digne pendant du roman qui avait servi de point de départ à l'aventure d'écrire » (p. 216).

Il faut ajouter enfin que l'œuvre de Gabrielle Roy plonge ses racines dans le terreau de l'écriture journalistique et de la rédaction de documentaires, l'auteure ayant collaboré en effet à plusieurs revues et magazines (comme le très populaire *Bulletin des agriculteurs*), à son retour d'Europe. D'une certaine façon, la rédaction d'articles et de reportages a ouvert la voie à la composition de *Bonheur d'occasion*, roman dont la critique n'a d'ailleurs pas manqué de vanter les qualités relatives au réalisme des descriptions ou au souci du détail. De plus, il apparaît clairement que l'écriture journalistique, telle que pratiquée par Gabrielle Roy, annonçait déjà son style et sa manière : dès le départ, il s'agissait en effet d'une écriture *littéraire*, caractérisée par une volonté esthétique certaine et par l'utilisation de procédés préfigurant l'écriture de fiction, comme les savantes mises en situation, la construction d'atmosphères, l'insertion de récits dans la trame textuelle ou la création de personnages fortement typés.

Retour vers le Manitoba

Un texte comme « Le Manitoba », même s'il n'a été écrit qu'en 1962, illustre bien cette tendance, d'autant plus qu'il semble constituer une sorte de bilan de l'œuvre produite jusqu'à cette date ; il témoigne aussi de l'engagement de l'auteure sur la voie d'une écriture intimiste, marquée par le retour sur soi et sur les paysages de l'Ouest canadien. « Le Manitoba » est d'ailleurs intéressant à plus d'un titre. Il constitue tout d'abord une vivante évocation de la province natale de Gabrielle Roy, avec ses plaines immenses, ses ciels énormes, ses villes et ses villages, ainsi que sa population encore caractérisée par la diversité culturelle (la romancière s'y penche d'ailleurs sur la situation de la langue française au Canada, ce qui préfigure les premières pages de *La détesse et l'enchantement*). Ce qui me semble toutefois primer dans ce reportage, c'est sa singulière ressemblance avec certaines des meilleures pages de la romancière. Tout se passe comme si ce texte, de nature documentaire, était calqué sur l'œuvre de fiction, dont il reproduit en miniature l'atmosphère d'ensemble, les idées fortes et les procédés formels. La description de la ville de Saint-Boniface en est un bon exemple, en ceci qu'elle évoque à plus d'un titre celle de Montréal dans *Bonheur d'occasion*. Cette description reproduit, sur un mode fragmentaire, la vision de Montréal que propose Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion*, avec « les tours jumelées de la cathédrale », « l'hôpital des sœurs grises », « le dôme du collège », les « maintes flèches », les « maints clochers⁴ ». Certes, ces éléments composent un paysage typique du Canada français traditionnel, mais on voit bien que la romancière s'ingénie à créer des contrastes et des paradoxes, exactement comme dans son

grand roman montréalais. Un passage en particulier est révélateur à cet égard, où l'on voit l'environnement industriel nord-américain se superposer au décor religieux canadien-français : « Mais cette ville de clochers a tout un arrière-plan d'industrie. Derrière les dômes et les flèches se dessine, tout aussi visible, un paysage de tours à blé, de minoteries et de raffineries d'huile » (p. 117).

Dans un même ordre d'idées, la description de la région du lac des Bois, dans le nord de l'Ontario, rappelle un autre roman du cycle montréalais, *Alexandre Chenevert*, dont un épisode majeur nous montre le personnage éponyme, simple commis de banque, qui fuit la ville pour aller se réfugier sur les bords d'un lac, au plus profond de la forêt : « Partout dans notre pays, de l'est à l'ouest, l'homme moderne, harassé, joue, quand il le peut, à revivre une sorte de vie pionnière » (p. 107). Tout le texte laisse ainsi, pour les habitués des romans de Gabrielle Roy, l'impression d'un déjà vu, d'un envahissement du réel par l'imaginaire. En retour, certains passages annoncent des œuvres encore à venir, comme ceux consacrés au souvenir de l'explorateur La Vérendrye (p. 104), qui préfigurent certains passages de *La route d'Altamont*, texte publié en 1966.

Cela dit, pour l'essentiel, « Le Manitoba » est structuré par le retour de la romancière, non seulement dans sa province natale, mais aussi et surtout dans les lieux qui forment le décor de ses œuvres dites manitobaines. Ces lieux, qui ont été recréés par la mémoire et l'imagination, vont devoir subir l'épreuve de la confrontation avec le réel. Dès le départ, Gabrielle Roy insiste sur les dangers de revenir en arrière, de retourner vers les lieux de son enfance :

Ce n'est pas impunément qu'on retourne aux endroits qui nous ont vus jeunes, dont on est parti un jour avec le naïf désir d'accomplir quelque chose qui nous ferait peut-être mieux voir de notre petite patrie. Le cœur s'inquiète de ne plus trouver les choses aimées telles qu'elles étaient ; il craint de décevoir, ou d'être déçu. M'envolant de Dorval vers l'Ouest, je ressens presque autant d'appréhension que de joie. Le Manitoba, saurai-je seulement le voir tel qu'il est aujourd'hui ? Ce n'est pas sûr. J'ai tant de souvenirs et, on le sait, en définitive ce sont nos souvenirs qui l'emportent (p. 103).

En fait, le voyage de Gabrielle Roy prend l'allure d'un pèlerinage à l'intérieur de l'œuvre littéraire, au pays imaginaire de *Rue Deschambault* et de *La Petite Poule d'eau*. C'est d'ailleurs pourquoi la romancière s'ingénie, dans les premières pages de son texte, à littéralement recréer sa province natale du haut des airs, tandis que l'avion dans lequel elle prend place survole le pays perdu. Ce procédé lui confère, en tant que sujet de l'écriture, des pouvoirs de voyance qui ne vont pas sans rappeler la nature démiurgique du romancier ou encore, sur un plan narratologique, la magie du narrateur omniscient.

Néanmoins, la romancière ne fait pas que survoler le pays, elle prend aussi soin de retourner sur les lieux où se déroulait l'action de son premier roman

aux allures autobiographiques, *La Petite Poule d'eau*, c'est-à-dire au centre du Manitoba, dans une contrée de lacs, de fondrières et de forêts :

On dit que le criminel retourne à l'endroit de son forfait. Le romancier aussi a tendance à vouloir revoir les choses et les êtres auxquels, pour les traduire, il a si longtemps pensé. Je n'ai pu en fin de compte échapper à la tentation d'aller voir si le ciel nuageux, si l'horizon humide, si le pays dont j'avais eu à travers des années un tel souvenir tenait de la réalité. Je connaissais ce doute affreux : ce que j'ai dit, est-ce du moins vrai ? Car, si l'on fabrique dans le métier, c'est ordinairement pour mieux rendre compte des aspects multiples de la vérité. Trouverais-je encore le petit hameau que j'avais décrit ? Ne se serait-il pas mis à grandir, à devenir méconnaissable ? Et ma chère île, qu'en serait-il ? (p. 113).

Pourtant, cette inquiétude de voir une petite ville à la place du hameau sera vite dissipée, bien que ce ne soit pas tout à fait dans le sens qu'on pourrait le penser. C'est le hameau lui-même qui semble s'être évaporé et abîmé dans le rêve, dans l'imaginaire pur :

Eh bien, je me faisais en vain du souci. Car, là-bas, plus rien pour ainsi dire. Alors que tant d'endroits ailleurs au Manitoba ont poussé à vue d'œil, ici, à Portage-des-Prés, la vie s'est retirée, elle semble avoir voulu effacer jusqu'à ses traces. À Portage-des-Prés, toute seule, absurdement seule, une petite cabane basse qui fait magasin. Mais à qui, à quoi sert-il, si loin ? Quant à mon île, même plus moyen de s'y rendre. En sorte que ce pays, déjà comme un songe quand je l'ai décrit, aujourd'hui semble doublement avoir été rêvé (p. 113).

En soi, ce paragraphe est révélateur de l'américanité des écrits de Gabrielle Roy, qui gravitent souvent autour des thèmes de l'immensité, de l'effacement des traces du passé et de la perte des points de repère⁵. Il semble également symptomatique du phénomène de brouillage de la réalité et de sa représentation fictionnelle, phénomène dont il a été question en introduction. Dans l'œuvre de Gabrielle Roy, le monde réel perd ainsi de sa consistance au profit de l'univers fictionnel, ce qui rejoint d'ailleurs le rapport particulier que les habitants des Amériques semblent entretenir avec leur environnement. Dans le monde nord-américain notamment, ce rapport, en ceci qu'il est constamment filtré et déformé par les médias de masse, se manifeste autant par la crédibilité que l'on accorde, de façon presque automatique, à tout ce qui est montré ou représenté, que par la fascination pour tout ce qui relève du reportage en direct, ultime avatar d'une fictionnalisation excessive du réel. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il est possible d'envisager les trois textes issus de la rencontre de Gabrielle Roy avec les immigrants Doukhobors.

Variations sur un même thème

Quand on considère le premier de ces trois textes, un reportage intitulé « De turbulents chercheurs de paix », on est aussitôt surpris par sa tonalité autobiographique. Gabrielle Roy y fait revivre les figures contrastées de son père, homme sévère, souvent silencieux, travaillant au mouvement de colonisation de l'Ouest canadien, et de sa mère, femme vive, volubile, associée aux pouvoirs de la parole, des mots, des récits. Le reportage commence en fait comme un récit, presque comme un conte merveilleux. Et ce merveilleux se manifeste d'emblée par la magie et la puissance accordées au mot « doukhobor⁶ », de même qu'avec les images teintées de fantastique que les récits du père de Gabrielle suscitent chez la jeune fille (p. 33-34). Le ton journalistique se double ainsi d'un discours fictionnel esthétisant, et ce n'est qu'à regret, semble-t-il, que Gabrielle Roy en arrive aux faits, aux données factuelles concernant ces fameux Doukhobors. Il est vrai que la nature fantasque, illuminée de ces derniers sert le propos de l'auteure, qui se montre surtout intéressée par les aspects les plus romanesques de leur histoire et de leurs croyances. Au fond, elle lit la destinée des Doukhobors comme elle lirait un roman de Léon Tolstoï (le grand romancier a d'ailleurs contribué à leur établissement dans l'Ouest canadien). Un passage révélateur de cette attitude est celui dans lequel la journaliste écrit que « Tolstoï, forcené réformateur, les cita bientôt en modèle au monde entier. Des paysans selon son cœur, ces mystiques épris de renoncement ! Des personnages qu'il eût pu créer, lui qui imagina les héros tourmentés de Résurrection » (p. 36). Comme on peut voir, Gabrielle Roy considère presque les Doukhobors comme des personnages de fiction, et c'est peut-être ce qui motive au fond son intérêt pour les communautés culturelles de l'Ouest canadien, comme les Mennonites, les Huttérites, les Sudètes, qui font d'ailleurs l'objet de ses chroniques pour le *Bulletin des agriculteurs*. Tous ces gens, qui brisent la trop belle uniformité géographique (et bientôt culturelle et linguistique) du paysage canadien, n'en finissent pas de ressembler à des personnages romanesques, et leurs villages, de contribuer à donner une touche pittoresque, presque européenne, aux grands espaces nord-américains.

De façon plus précise encore, deux éléments retiennent suffisamment l'attention de Gabrielle Roy pour qu'elle en fasse, treize ans plus tard, la matière de deux de ses nouvelles. Il s'agit en un premier temps de la croyance des Doukhobors dans l'existence d'une terre promise et de leur quête forcée d'un monde d'illusions (ce qui touche par ailleurs à l'américanité de l'oeuvre de l'auteure). Ce thème, qui formera la matière de la nouvelle « La vallée Houdou », est mentionné dans un passage où Gabrielle Roy voit les Doukhobors comme « des êtres perdus dans les labyrinthes de leur bonne volonté, déçus dans leurs espoirs, mortellement déçus et, pourtant, chercheurs tenaces, encore chercheurs d'illusions » (p. 41). Dans un deuxième temps, elle s'attache à « leur amour des fleurs, des oiseaux, de la verdure dont ils s'entourent comme pour défier le présent » (p. 42). On sait que ce motif

sera essentiel dans la nouvelle « Un jardin au bout du monde », de sorte qu'il s'avère intéressant de comparer les deux passages consacrés au motif du jardin. Dans le reportage sur les Doukhobors, Gabrielle Roy écrit : « Je songe à Masha, la Caucasienne venue des belles prairies aux environs de Kars. J'ai accompli pour me rendre chez elle des milles et des milles par des chemins fort incommodes et à travers une plaine désolée. Elle habite dans une région si reculée qu'elle semble au bout du monde. Masha y a cependant passé sa vie à planter des fleurs » (p. 42). Les analogies sont frappantes avec les premières pages de la nouvelle intitulée « Un jardin au bout du monde », à la seule différence que Masha la Doukhor devient Martha l'Ukrainienne et que l'épisode donne lieu, dans la nouvelle, à une réflexion de nature métalittéraire, comme c'est souvent le cas chez Gabrielle Roy. L'immensité inhumaine de l'espace, suggérée dans le premier paragraphe de la nouvelle, est opposée à l'intimité toute humaine du jardin, analogon de l'écriture et de la création littéraire. C'est en effet au moment précis où la romancière doute des pouvoirs de l'écriture qu'elle découvre, comme par hasard, le jardin de Martha :

En ce temps-là, souvent je me disais : à quoi bon ceci, à quoi bon cela ? Écrire m'était une fatigue. Pourquoi inventer une autre histoire, et serait-elle plus proche de la réalité que ne le sont en eux-mêmes les faits ? Qui croit encore aux histoires ? Du reste toutes n'ont-elle pas été racontées ? C'est à quoi je pensais ce jour où, la lumière baissant, sur cette route qui me semblait ne conduire nulle part, je vis, au creux de la désolation et de la sécheresse, surgir ces fleurs éclatantes⁷.

Comme on peut le constater, ce passage vient corroborer la croyance ou l'intuition que les histoires racontées sont parfois plus proches de la réalité que les faits eux-mêmes. Si l'écriture journalistique, pourtant vouée à l'expression des faits, est minée par la fiction, la fiction se trouve aussi travaillée de l'intérieur par la réalité, non seulement en vertu du pacte fantasmatique dont parle Philippe Lejeune, mais aussi en fonction d'une esthétique visant au nivellement des différences entre la réalité et les représentations. Gabrielle Roy en arrive d'ailleurs à la constatation suivante : « Et parfois encore quand renaît en ma mémoire la vision de ce petit jardin aux confins du monde habité, il m'arrive de penser : Ce fut un rêve, pas autre chose ! » (p. 119). Ces propos rejoignent en outre la morale de « La vallée Houdou » : même si les Doukhobors savent pertinemment que le paysage qui s'étend sous leurs yeux n'est qu'une illusion, ils choisissent de s'y accrocher, en dépit des remontrances de leur guide McPherson (avatar du père de Gabrielle Roy tel qu'il nous était apparu dans « De turbulents chercheurs de paix ») : « Ils savent, ou à peu près [...] que la montagne et la rivière ne sont qu'illusion, mais il disent : peu importe, puisque nous le voyons » (p. 112).

Conclusion

Ce survol, certes trop rapide et fragmentaire, des aspects autobiographiques et fictionnels dans les écrits de Gabrielle Roy, n'en montre pas moins que la romancière canadienne est sensible à la problématique des genres telle qu'elle a tendance à être exprimée dans les écrits américains. On sait que pour affirmer, même inconsciemment, leur indépendance littéraire et culturelle à l'égard des mères-patries européennes, les écrivains américains, autant au nord qu'au sud, ont usé de diverses stratégies, comme l'invention de nouvelles langues littéraires ou de niveaux de langue adaptés à une nouvelle réalité continentale, ou comme l'introduction de nouvelles thématiques ou de nouvelles images. L'invention de nouveaux genres littéraires hybrides fait partie de ces stratégies de différenciation culturelle. Si on considère par exemple l'une des œuvres fondatrices de la littérature étatsunienne, le *Moby Dick* de Melville, on peut constater que, sur le plan formel, cette œuvre a fait éclater les conventions romanesques en introduisant dans la trame narrative une multitude de discours qui n'appartiennent pas à l'univers du roman (chansons, poèmes, dialogues dramatiques, extraits d'ouvrages scientifiques) mais qui pourtant en feront un des phares de la modernité littéraire. De la même façon, au Brésil, le grand livre d'Euclides da Cunha (1866-1909), *Os Sertões* (1906), où se mêlent sociologie, journalisme, histoire et littérature proprement dite, a fait éclater à son tour les formes héritées de la tradition européenne.

Certes, on ne saurait affirmer avec certitude que Gabrielle Roy s'inscrit consciemment dans cette redéfinition du genre romanesque et des genres littéraires en général qui accompagne le processus d'affirmation des littératures dans les Amériques, mais on peut voir qu'elle est sensible à cette problématique et qu'elle tente de la résoudre à sa façon. Chose certaine, son œuvre littéraire est caractérisée par un très fort coefficient d'américanité, notamment sur le plan des thèmes et des images, de même qu'au niveau formel et générique. C'est peut-être pourquoi d'ailleurs elle se montre si sensible au décloisonnement des genres littéraires et à la recherche d'un mode d'expression susceptible de rendre compte de la diversité de l'expérience en terre américaine. Finalement, la seule façon de témoigner de l'originalité de cette expérience et de la diversité culturelle manitobaine consiste probablement à abattre les cloisons entre les genres littéraires, comme le roman, la nouvelle et l'autobiographie, et même non littéraires, comme les écrits journalistiques, et à considérer toute fiction comme un témoignage vécu, et toute expérience vécue comme une fiction.

NOTES

1. Gilles Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », *Voix et images*, vol. XIV, n° 3 (42), printemps 1989, p. 408-413.
2. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 41. Pour les références subséquentes à cette œuvre, j'indiquerai simplement, dans le texte, la page entre parenthèses.
3. André Brochu, *La visée critique. Essais autobiographiques et littéraires*, Montréal, Boréal, 1988, p. 216. Pour les références subséquentes à cette œuvre, j'indiquerai simplement, dans le texte, la page entre parenthèses.
4. Gabrielle Roy, *Fragiles lumières de la terre. Écrits divers 1942-1970*, Montréal, Quinze, 1978, p. 117. Pour les références subséquentes à cette œuvre, j'indiquerai simplement, dans le texte, la page entre parenthèses.
5. Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, *passim*.
6. Gabrielle Roy, *Fragiles lumières de la terre. Écrits divers 1942-1970*, Montréal, Quinze, 1978, p. 33.
7. Gabrielle Roy, *Un jardin au bout du monde*, nouvelle édition, Montréal, Boréal, 1998, p. 118-119. Pour les références subséquentes à cette œuvre, j'indiquerai simplement, dans le texte, la page entre parenthèses.