

Gabrielle Roy et Gérard Bessette : quand l'écriture rencontre la mémoire

Agnès Whitfield

Volume 9, numéro 3, printemps 1984

Monique Bosco

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200484ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200484ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Whitfield, A. (1984). Gabrielle Roy et Gérard Bessette : quand l'écriture rencontre la mémoire. *Voix et Images*, 9(3), 129–141.
<https://doi.org/10.7202/200484ar>

Gabrielle Roy et Gérard Bessette: quand l'écriture rencontre la mémoire

par Agnès Whitfield, Université Queen's

À deux ans d'intervalle, Gabrielle Roy et Gérard Bessette publient des romans rétrospectifs autobiographiques: *Ces enfants de ma vie* (1977) et *le Semestre* (1979)¹. Mais la coïncidence ne s'arrête pas là. Autant sont parallèles les itinéraires des deux écrivains, tous deux anciens enseignants tiraillés entre le Québec et l'exil, destinés à n'enfanter que par l'écriture, autant se ressemblent les aventures des protagonistes qui les relaient. Tous les deux se penchent sur leur passé d'enseignant, encore tout récent pour le héros du *Semestre*, Omer Marin, beaucoup plus éloigné pour l'institutrice manitobaine. Tous les deux revivent une liaison avec un élève (Médéric) ou étudiante (Sandra), liaison qui les amène à venir de nouveau aux prises avec leur propre jeunesse. À l'inévitable rupture amoureuse correspond, dans les deux livres, une rupture professionnelle, Marin prenant sa retraite et la narratrice de Gabrielle Roy quittant son école de village pour un poste en ville.

Ces ressemblances sont dues en partie, bien sûr, au hasard, à l'âge de Bessette et Roy, tous deux «à mi-chemin entre l'âge mûr et la vieillesse»², et à certaines expériences partagées. Cependant, au-delà du simple parallélisme anecdotique, elles révèlent chez les deux écrivains une préoccupation commune envers une question plus profonde: celle des rapports entre l'écriture et la mémoire, entre l'art et la vie. Ces rapports, Bessette et Roy ne les posent pas en termes de fidélité aux faits biographiques; ni *le Semestre* ni *Ces enfants de ma vie* ne sont des autobiographies proprement dites. Mais ce ne sont pas non plus des livres de pure fiction. Auteur et protagoniste se rencontrent dans une même activité mnémonique dont les conséquences affectives pour chacun sont nécessairement différentes, mais homologues. Les rapports entre l'art et la vie, Bessette et Roy les abordent ainsi par le biais de la subjectivité de l'artiste et plus précisément en termes de la fonction de l'acte créateur pour l'écrivain.

Comment cerner cette fonction? Comment saisir «les motifs-pulsions-impulsions» qui incitent Omer Marin, à son insu, à entreprendre son «drôle de récit-chronique-roman» (p. 21)? Comment apprécier le poids affectif du passé de l'institutrice manitobaine qu'elle revit toujours «tout aussi chargé d'émotion» (p. 7)? Or, l'intérêt de la rencontre de l'écriture et de la mémoire dans *Ces enfants de ma vie* et le *Semestre* réside en ceci que la mémoire y vient se surajouter à l'écriture, voire la surdéterminer en tant que catalyse affective. Reprise par le protagoniste, la remémoration constitue la réalisation textuelle d'un processus affectif chez l'auteur qui autrement échapperait à toute prise directe. Aussi, est-ce en retraçant le rôle de la mémoire dans la structuration de chaque texte que nous pourrions reconstruire en quelque sorte le sens du processus créateur parallèle chez l'auteur.

Stratégies mnémoniques dans *Ces enfants de ma vie*

La structure anecdotique

Le rôle de la mémoire se fait d'abord sentir au niveau de la structure anecdotique. Comme le remarque André Brochu, avec sa perspicacité habituelle, les sujets que nous présentent les six nouvelles que renferme *Ces enfants de ma vie* «s'ordonnent selon une progression chronologique à l'envers, équivalent d'une véritable remontée dans le temps, doublée d'une progression (positive, celle-là) dans l'intensité des sentiments et des problèmes mis en jeu»³. Brochu souligne le rajeunissement de l'héroïne qui n'a que dix-huit ans dans les deux dernières nouvelles, et la durée croissante des six épisodes racontés. Les nouvelles deviennent progressivement plus longues et plus complexes pour aboutir, dans les deux dernières, aux souvenirs les plus intenses de l'institutrice: ceux de ses rapports avec Médéric. La mémoire s'impose alors à la fois comme logique affective et chronologique. Si c'est en remontant dans le temps que l'institutrice arrive à ses souvenirs les plus intenses, c'est néanmoins la charge affective accrue de ceux-ci qui explique leur plus grande élaboration anecdotique.

Les structures narratives

Au niveau de la narration, le rôle de la mémoire est tout aussi important. Tout récit au «je» construit sous forme de retours en arrière comporte, outre une double temporalité, le temps de la narration étant forcément postérieur au temps de l'aventure, une dualité subjective, le moi racontant ou actuel se distinguant du moi raconté ou révolu. Or, *Ces enfants de ma vie* est dominé par les péripéties professionnelles et émotionnelles du moi révolu. La présence du moi racontant, c'est-à-dire de la narratrice, est beaucoup plus discrète. Elle s'annonce dès la première phrase du livre: «En repassant, comme il m'arrive souvent, ces temps-ci, par mes années de jeune institutrice, dans une école de garçons, en ville, je revis, toujours aussi chargé d'émotion, le matin de la rentrée» (p. 7).

Déjà significative, cette phrase montre, notamment par l'adverbe «souvent», l'orientation affective de la narratrice qui privilégie ses souvenirs du passé aux dépens du présent de la narration. Aussi n'est-il pas

étonnant qu'elle intervienne très peu dans son récit. Sauf pour quelques rares commentaires, elle se perd en quelque sorte dans les événements passés. Chose curieuse, c'est justement au moment où les émotions du moi révolu atteignent leur plus grande intensité, et par conséquent leur puissance évocatrice maximale, dans la dernière nouvelle du livre sur Médéric, que cette situation narrative se modifie. Les interventions de la narratrice se multiplient alors d'une façon frappante, prenant deux formes différentes et contradictoires.

D'une part, nous constatons, conformément au processus précédent d'identification, un certain glissement temporel qui consacre la fusion affective du moi révolu et du moi racontant. Le passé composé, temps relié au présent de la narration, véhicule alors des actions passées, racontées auparavant exclusivement au passé défini⁴. En même temps, les émotions et surtout les observations du moi révolu sont présentées de plus en plus au présent, partagées ainsi par la narratrice: «Je ne sais quelle peine j'éprouvai de le voir lui, toute spontanéité, ainsi déguisé. Il dut la lire dans mon regard, où il cherchait naïvement, je pense, l'assurance d'être bien mis» (p. 169). L'emploi du présent dans ce passage contraste tout à fait avec les tournures comme «à ce qu'il m'e parut», «je ne savais que penser», «me dis-je», «je me demandai» et «j'imaginai» qui abondent dans la première moitié du livre. Que ce nouvel emploi du présent souligne en fait une fusion du moi révolu et de la narratrice est d'autant plus clair que les quelques rares occurrences du présent que l'on trouve dans les premiers épisodes se situent toutes dans des contextes à fort investissement émotionnel⁵.

D'autre part, il existe de nombreuses interventions de la narratrice qui, au contraire, renforcent son autonomie par rapport au moi raconté. Par exemple, le présent sert aussi à mettre en relief les rapports entre le lecteur et la narratrice de façon à éloigner celle-ci de son passé. C'est le cas des expressions du genre «j'avoue que» (p. 142), «je m'en souviens fort bien» (p. 151), «Je suppose que (...) l'on cherche, comme on peut» (p. 168). De même, il arrive à la narratrice de souligner le passage du temps en portant un jugement explicite sur son moi révolu: «Telle était la passion qui m'a tenue au cours de ces années-là, et je sais aujourd'hui que de toutes celles qui nous prennent entiers (...) celle-là autant que les autres est exigeante et dominatrice» (p. 197).

Comme au niveau de l'anecdote, le rôle narratif de la mémoire repose sur une logique affective, à savoir l'attitude de la narratrice envers la remémoration, son désir inconscient ou conscient de s'identifier aux événements passés ou de s'en distancier. Toutefois, que la structure narrative du livre reflète un processus d'identification ou de distanciation, cela ne change rien à la conception de la mémoire qui sous-tend le comportement discursif de la narratrice. La mémoire n'est pas ici un principe d'intégration visant surtout à favoriser l'épanouissement du moi actuel. Bien au contraire, profondément orientée vers le passé, la remémoration privilégie plutôt la réactualisation, qu'elle soit endossée ou refusée, renforçant ainsi la dominance affective du passé aux dépens du présent.

Stratégies mnémoniques dans *le Semestre* La structure anecdotique

Le rôle de la mémoire dans *le Semestre* est à la fois similaire et différent. Au niveau de l'anecdote, le roman met en valeur, comme *Ces enfants de ma vie*, une période plutôt restreinte de la vie du héros, soit ses quelques dernières semaines d'enseignement, et s'organise, sinon en épisodes, du moins en une série de «moments» différents. Nous en relevons, en gros, quatorze que voici:

- 1) 1er rendez-vous avec Sandra (p. 7-19);
- 2) 1er cours décrit, ayant eu lieu «quelques semaines avant» (1) (p. 19-24);
- 3) retour de Marin chez lui après le cours (2) (p. 25-31);
- 4) 2e cours (p. 32-51);
- 5) 2e rendez-vous avec Sandra (p. 52-61);
- 6) suite du 2e cours (4) (p. 62-75);
- 7) suite du 2e rendez-vous avec Sandra (p. 76-90);
- 8) 3e cours (qui a lieu après le 4e rendez-vous avec Sandra) (p. 90-92);
- 9) 3e rendez-vous avec Sandra (p. 92-95);
- 10) retour de Marin chez lui après (9) où il passe trois jours à réfléchir (p. 95-157);
- 11) 4e rendez-vous avec Sandra (p. 157-164);
- 12) suite du 3e cours (8) (p. 164-168);
- 13) suite du 4e rendez-vous avec Sandra (11) (p. 168-186);
- 14) retour de Marin chez lui après (13) où il se livre à la réflexion (p. 186-278).

Comme *Ces enfants de ma vie*, *le Semestre* porte donc sur quelques aventures-clés du moi révolu, en l'occurrence les derniers cours de Marin, ses périodes de réflexion chez lui et ses rendez-vous amoureux avec Sandra. Seulement, à la différence de l'institutrice manitobaine, Marin n'essaie jamais de donner une récapitulation intégrale de ses aventures ni même de s'en souvenir dans l'ordre chronologique, ne serait-ce qu'à l'envers. L'enchaînement des séquences repose par conséquent sur une logique plus complexe.

Il y a d'abord une logique globale qui est celle de la remémoration elle-même, la succession des séquences suivant l'ordre de leur surgissement dans la conscience du professeur. Ensuite, à l'intérieur de chaque groupe de séquences portant sur la même aventure, il y a

une progression à la fois affective et chronologique. Si Marin fait fi de l'ordre chronologique lorsqu'il passe d'un groupe de souvenirs à l'autre (la première séquence porte sur le premier rendez-vous avec Sandra qui a lieu quelques semaines après le cours décrit à la deuxième séquence), chose curieuse, il le respecte à l'intérieur de chaque groupe. Sans doute, c'est parce que la chronologie correspond alors à une intensification affective. Des quatre rendez-vous avec Sandra, c'est le dernier qui est le plus érotique. De même, les cours de Marin, consacrés à l'étude de *Serge d'entre les morts*, reflètent l'approfondissement progressif de l'analyse critique, Marin finissant, dans son dernier cours, par dénicher la scène originaire de Serge, sorte de clé de voûte du livre entier. Quant aux périodes de réflexion dont Marin se souvient, elles l'amènent progressivement, à travers sa «résurgence vénérienne», et son analyse de Serge, à une «nouvelle autodécouverte» (p. 278) inespérée.

Enfin, soulignons qu'à la chronologie explicite qui sous-tend la présentation des trois aventures-clés de Marin, en correspond une autre, implicite, qui s'articule à l'envers. Aussi, dans ses cours sur *Serge d'entre les morts*, Marin remonte-t-il jusqu'à l'enfance de Serge ainsi qu'à la sienne propre, pour analyser le protagoniste de La Rocque. Lors des rendez-vous amoureux, c'est Sandra qui retourne en arrière pour revivre ses rapports de jeune fille avec son père. De même, les réflexions de Marin sont ponctuées de retours en arrière qui le ramènent à sa «pire crise passionnelle» (p. 224) laquelle précède, d'une dizaine d'années, son aventure avec Sandra.

Outre sa plus grande complexité, c'est l'orientation de la mémoire, profondément axée vers le présent, qui distingue la rétrospection du protagoniste bessettien de celle de l'institutrice manitobaine. Dans *le Semestre*, la fonction de la mémoire ne consiste pas à faire revivre le passé par le moi actuel mais plutôt à aider celui-ci à mieux se connaître. Déjà, le fait que la rétrospection porte sur un passé tout récent rapproche les souvenirs de Marin se souvient, elles l'amènent progressivement, à travers sa «résurgence est renforcée à la fois par le rôle de la remémoration, fonction du moi actuel, dans la présentation de l'anecdote et par le respect de la chronologie qui, à l'intérieur de chaque groupe de souvenirs, rétablit le mouvement du passé au présent. La remontée, en sens inverse, ne persiste qu'implicitement dans les structures anecdotiques secondaires, sorte d'écho du travail inconscient de la mémoire qui prépare l'intégration explicite et consciente du passé.

Les structures narratives

Or, malgré cette différence importante d'orientation, Omer Marin n'est pas pour autant à l'abri de l'ambivalence qui caractérise l'attitude de la narratrice de Gabrielle Roy vis-à-vis de la remémoration. Au contraire, cette ambivalence est profondément ancrée dans les structures narratives du texte. Dans *Ces enfants de ma vie*, le moi actuel et le moi révolu correspondent respectivement, sur le plan narratif, au je-narrateur et au je-protagoniste. Dans *le Semestre*, la situation est beaucoup plus complexe.

Nous avons affaire à un moi scindé en quatre instances narratives: 1) le je-narrateur ou moi actuel qui n'intervient que sporadiquement à son propre compte; 2) le protagoniste, Omer Marin, que le narrateur reconnaît comme étant son moi révolu mais dont il parle à la troisième personne; 3) le personnage Omer Marin, qui prend la parole en «je» dans des dialogues rapportés; et 4) le moi révolu d'Omer Marin tel qu'il est décrit par l'instance précédente. Ces quatre instances s'organisent en deux niveaux narratifs que nous présentons schématiquement ainsi:

1er niveau narratif

narrateur (N)
(moi actuel)
je

protagoniste (P)
(moi révolu de N)
il (Omer Marin)

2e niveau narratif

personnage O. Marin (P)
(moi révolu de N)
«je»

personnage O. Marin
(moi révolu de P)
«je (il)»

Par opposition à *Ces enfants de ma vie*, le *Semestre* comporte donc ce que nous pouvons appeler un niveau de médiation narrative entre le je-narrateur et le moi révolu. Celui-ci est extériorisé sous forme d'un il-protagoniste avant de reprendre, et seulement à titre de personnage, son droit de parole en «je». Du point de vue du je-narrateur, ou vrai moi actuel, dont Omer Marin n'est que la manifestation romanesque, cette médiation opère comme un procédé de distanciation. D'une part, elle porte atteinte au rapport d'identité entre je-narrateur ou moi actuel et je-remémorisant et réduit le statut narratif de celui-ci. La remémorisation n'est pas assumée explicitement par le moi actuel, mais reléguée au protagoniste, Omer Marin. Qui plus est, héros d'un roman en «il» et non pas en «je», Omer Marin n'est pas lui non plus un je-narrateur. En termes narratifs, le je-remémorisant est occulté, remplacé par un il-remémorisant par rapport auquel le je-narrateur peut facilement se distancier. D'autre part, cette médiation narrative équivaut à une distanciation temporelle. Même si le je-narrateur avoue qu'Omer Marin est un avatar tout récent de son moi révolu, le protagoniste demeure néanmoins, en raison de cette rupture temporelle si réduite soit-elle, un moi *révolu*. Le je-narrateur est donc distancié dans le temps, comme par ses fonctions narratives, du il-remémorisant.

Toutefois, comme dans *Ces enfants de ma vie*, ces procédés de distanciation se doublent d'autres effets qui rapprochent le je-narrateur ou moi actuel du moi révolu. Nous constatons d'abord, à partir de la cinquième séquence sur le deuxième rendez-vous avec Sandra, alors que les interventions du je-narrateur disparaissent pour ainsi dire, une mise en

valeur du rôle de romancier du protagoniste. C'est Omer Marin qui devient à son tour une «bête à écrire» (p. 165), qui tient obsessionnellement son journal, qui pense à ses œuvres précédentes, qui réfléchit à son avenir d'écrivain. L'éclipse du je-narrateur sur le plan explicite favorise ainsi un transfert affectif. Le je-narrateur se retrouve dans le moi d'Omer Marin qu'il dote de plus en plus de ses propres préoccupations.

Cette identification progressive du je-narrateur avec son protagoniste se manifeste aussi par une modification dans la forme de présentation des paroles de Marin. Au début du livre, celles-ci sont clairement séparées du discours du je-narrateur qui, sans les mettre entre guillemets, les introduit néanmoins par une formule du genre «se dit Marin». Ces formules elles-mêmes, qui ne sortent pas de la trame narrative du texte, sont intégrées au discours du je-narrateur. Par contre, dans la seconde moitié du livre, elles figurent le plus souvent entre parenthèses vers la fin plutôt qu'au début du discours de Marin. Cela a pour effet de créer un certain glissement entre les deux instances, les paroles de Marin pouvant relever autant du je-narrateur que du protagoniste.

Cette ambivalence du je-narrateur qui, sur le plan narratif, tantôt se distancie de son protagoniste/moi révolu et tantôt s'en rapproche, risque-t-elle de nuire à la réalisation des fonctions d'intégration de la mémoire amorcées au niveau de l'anecdote? Le héros de Bessette serait-il finalement autant que la narratrice de Roy, la victime du passé? La réponse à cette question, nous la trouvons dans une analyse du rôle de la projection dans la remémoration.

Pour autant qu'elle est foncièrement sélective, la mémoire est toujours, pour reprendre hors contexte l'expression d'Omer Marin, «prétexte à projection» (p. 45). Dans un roman fondé sur la rétrospection, la projection, étayée par la mémoire, se manifeste essentiellement de deux façons: par le choix des événements remémorés et par la répartition des rôles à l'intérieur de ces événements.

La logique affective de la remémoration dans *Ces enfants de ma vie*

Or, ce qui frappe de prime abord dans *Ces enfants de ma vie*, c'est l'étonnante homogénéité des événements racontés. Dans chaque épisode, un état initial d'harmonie, rompu pour diverses raisons, est rétabli par un don le plus souvent d'ordre esthétique. Vincento, par son arrivée à contre-cœur à l'école, bouscule la paix établie jusqu'alors par l'institutrice avec ses élèves. La narratrice arrive à reprendre le dessus en invitant Vincento à dessiner lui aussi sa maison au tableau. Dans «L'enfant de Noël», l'harmonie entre l'enseignante et un petit élève, Clair, est rompue par l'avènement de Noël, Clair souffrant de ne pas avoir de cadeau à offrir à sa «Mother teacher» (p. 35). Tous les deux retrouvent le bonheur lorsque, par l'entremise de sa mère, Clair fait cadeau d'un joli mouchoir de toile de lin

à son institutrice. «L'Alouette» raconte comment Nil, par sa belle voix, apporte la paix aux plus souffrants. Dans «Demetrioïff», l'arrivée même du dernier Demetrioïff à l'école provoque un malaise chez la narratrice qui arrive à dompter son élève coriace en l'initiant à la calligraphie. Dans «La maison gardée», l'institutrice, éprouvant du chagrin à ne plus voir son élève préféré à l'école, décide de lui rendre visite. Elle découvre qu'il doit s'occuper de son petit frère et de sa mère qu'une grossesse difficile oblige à garder le lit. C'est en lui racontant la «longue histoire d'Aladin et sa lampe merveilleuse» (p. 125) que l'institutrice se réconcilie à l'absence nécessaire de son élève de l'école.

«De la truite dans l'eau glacée», plus complexe, comporte plusieurs séquences successives, chacune fondée sur la même configuration. Les premiers heurts que l'institutrice connaît avec son élève le plus difficile se dissipent lorsqu'il lui fait don, le mot est de Roy (p. 157), d'un moment de communion avec la nature et les mystères de la création en haut des collines de Babcock. Quand, plus tard, il y a nouvelle rupture entre l'institutrice et Médéric à cause du père de celui-ci, la réconciliation se réalise encore par le don de la rêverie et surtout du voyage intérieur que Médéric transmet à la narratrice. À la fin de la nouvelle, quand la rupture définitive est scellée par le départ de l'institutrice, celle-ci gardera des souvenirs attendrissants de son grand élève, grâce à «l'énorme bouquet des champs, léger pourtant tel un papillon, à peine se tenant ensemble dans sa grâce éparpillée» (p. 211) qu'il lui offre.

Soulignons que les événements, du reste fort banals, qui déclenchent le déséquilibre au début de chaque épisode, sont peu élaborés par la narratrice. Tout au plus peut-on affirmer que l'effet de rupture produit est dû, dans les nouvelles les plus émouvantes, à un départ. Plus que les causes de la rupture, ce sont les modalités de sa réparation qui sont explicitées. Dans chaque cas, Gabrielle Roy insiste sur les qualités créatrices du don réparateur relié d'une façon ou d'une autre à la parole ou à l'écriture. Pensons au dessin de Vincenzo, à la calligraphie de Demetrioïff, à l'histoire d'Aladin, aux chants ukrainiens de Clair, au lien établi par Médéric entre le mystère des truites et les aventures de la lecture.

Quant à l'harmonie retrouvée, elle est toujours surdéterminée par des connotations maternelles. L'institutrice remplace la mère absente ou la seconde si elle est présente. Dans «La Maison gardée», «L'Alouette» et «L'Enfant de Noël», tous les dons que font les enfants à l'institutrice se doublent de dons ou bien de la part de leur mère ou bien pour celle-ci. Aux yeux de la narratrice, c'est à sa mère et à ses rapports affectueux avec elle que Nil doit son talent musical: «Il me sembla alors saisir un signe de Paraskovia Galaïda à Nil (...) Puis leurs voix partirent, l'une hésitante tout d'abord, mais vite entraînée par la plus sûre (...) et s'accordèrent en plein vol dans un chant étrangement beau» (p. 59). De même, c'est grâce à la confiance sans réserve que Paraskovia Galaïda lui accorde, comme un enfant à sa mère, que l'institutrice peut faire entendre Nil aux autres (p. 54).

Le petit Clair est ravi de voir un échange d'affection entre sa mère et «Mrs. Mother Teacher» et le cadeau qu'il lui offre est d'origine un cadeau fait à sa mère⁶. Pour boucler la boucle, la mère de l'institutrice en tire autant de plaisir que sa fille (p. 35)! La mère du petit Pasquier partage aussi la confiance et l'affection de son fils pour son institutrice, tout comme celle-ci reprend certains gestes maternels, celui surtout de remonter la mèche cendrée qui tombe sur les yeux d'André (p. 120). Au fond même de l'attraction de Médéric pour la narratrice se dessine l'ombre d'une mère indienne dont le fils hérite les yeux bleus tant évocateurs, le goût de la nature et l'amour de la liberté, si séduisants pour l'institutrice. L'harmonie retrouvée à la fin de chaque épisode est donc fortement imprégnée d'une présence maternelle. Ce qui est reconstitué, c'est la fusion affective de l'enfant avec sa mère.

Dans des articles sur l'œuvre de Gabrielle Roy réunis dans *Trois romanciers québécois*, Gérard Bessette postule que c'est son remords d'avoir été responsable, par son départ, de la mort de sa mère, que Gabrielle Roy essaie de conjurer par l'écriture. En faisant revivre sa mère dans ses œuvres, elle lui conférerait un genre d'immortalité⁷. Cette hypothèse nous paraît fournir aussi la clé de la remémoration dans *Ces enfants de ma vie*. L'orientation vers le passé et surtout la reconstruction sélective de celui-ci aboutit à une réparation de l'objet blessé et perdu: la mère. Cette réparation se réalise d'autant plus facilement que la mère en est en quelque sorte complice. Rappelons que le plus souvent le don réparateur n'est possible que grâce à un premier don maternel, l'enfant prolongeant la puissance créatrice de la mère pour la revaloriser⁸. En même temps, tout ce qui pourrait relativiser ou dévaloriser l'instance maternelle est refoulé par la mémoire. Il n'y a pas de situations familiales triangulaires dans *Ces enfants de ma vie* où le père solliciterait autant que la mère l'affection filiale. Enfin, chose révélatrice, dans les deux épisodes qui suppriment la mère réelle («Demetrioïff» et «De la truite dans l'eau glacée»), le père est présenté sous un aspect fort désagréable. C'est néanmoins précisément dans ces derniers épisodes du livre où le père finit par être partiellement revalorisé ou racheté par le fils, objet des affections de l'institutrice, que celle-ci se montre le plus ambivalente à l'égard de la remémoration! L'apport positif de l'acte créateur reste tributaire, dans l'univers de Gabrielle Roy, de son aptitude à réparer l'objet primaire perdu: la présence maternelle⁹.

Logique affective de la remémoration dans *Le Semestre*

Sans doute est-il peu étonnant, à la lumière de tant d'autres recoupements, de retrouver chez Omer Marin une prédilection tout aussi prononcée pour les images maternelles. Seulement, chez lui, la remémoration n'a pas pour but de reconstituer la mère mais plutôt de cerner sa signification affective pour mieux la dépasser. Aussi chaque groupe de souvenirs se présente-t-il sous la forme d'une quête. L'analyse critique de *Serge d'entre les morts* se définit comme le «dépistage» (p. 26) du complexe d'Oedipe chez La Rocque et une mise à nu, métaphorique bien sûr, de

l'identité de la «femme rouge». La remémoration de l'aventure avec Sandra débute par des points d'interrogation dont le dernier, quelque peu inattendu, est particulièrement significatif: «Que me veut cette étudiante et *qui est-elle au juste?*¹⁰. De même, les réflexions du professeur sont ponctuées de questions: «Marin se demandait pourquoi la scène originaire et le découchage de Serge l'avaient à ce point fasciné (...). Y ai-je vraiment projeté ma séparation de maman» (p. 45); «Mais pourquoi tenait-il tant à savoir à pouvoir repasser récapituler les moindres détails de ces rencontres (avec Sandra) qui lui rappelaient un peu ses premiers souvenirs à la lisière de l'enfance?» (p. 55); «Mais alors (se dit Marin) il doit exister aussi entre Serge (d'entre les morts) et moi quantité de traits communs (autrement j'aurais-je disséqué-décortiqué avec un tel acharnement?» (p. 131-132).

Comme en témoignent ces questions, la triple quête de Marin n'en est au fond qu'une seule, l'analyse de *Serge d'entre les morts* et la remémoration de la liaison avec Sandra ne lui servant que de prétextes ou de catalyses à une véritable auto-analyse. Elles remplissent d'autant mieux cette fonction qu'elles reposent sur des schèmes familiaux d'une ressemblance étonnante, écho de l'homogénéité structurale des épisodes de *Ces enfants de ma vie*. Dans chaque cas, nous retrouvons un complexe d'Oedipe, classique chez Serge, renversé chez Sandra obligée de coucher réellement avec son père, ainsi qu'un père décédé dont la mort aurait été vivement souhaitée par l'enfant. Marin aussi est culpabilisé par la mort de son père. Reprenant la logique de Serge et de Sandra pour qui l'acte sexuel se définit comme un acte d'agression du père contre la mère, Marin se demande si lui aussi n'aurait pas voulu se venger en laissant son père mourir seul (p. 37). Cette même perspective enfantine de l'acte sexuel se retrouve du reste dans l'optique narrative utilisée par La Rocque (description par les yeux de l'enfant), dans la vie même de Sandra violée jeune fille par son père, ainsi que dans les liaisons de Marin qui fait l'amour à Sandra enceinte et à Renata nouvelle mère, en présence d'un fœtus bébé. Enfin, Serge, Sandra et Marin envisagent tous de se libérer par un départ. Pensons au découchage par Serge que Marin interprète comme une deuxième naissance à la vie sexuelle (p. 42); au rêve du voyage en Russie de Sandra qui y chercherait une image paternelle revalorisée; à «ce penchant ce désir d'évasion-libération» (p. 40) chez Marin. Cependant, pour tous, le départ est aussi culpabilisant. Serge réintègre le foyer maternel. La réalisation du voyage de Sandra est ambiguë. Chez Marin, le départ se présente aussi comme une expulsion, une séparation, voire un exil.

Reliée ainsi à une auto-analyse, la remémoration est profondément culpabilisante pour Marin. D'une part, il revit des souvenirs pénibles (mort du père, séparation d'avec la mère, expulsion du foyer). D'autre part, l'analyse de ces événements et surtout de l'identité de la femme rouge provoque une décharge sadique au niveau du fantasme, dont Sandra et Renata, substituts maternels, et leur fœtus ou nourrisson, sont les principaux objets. Cependant, la valeur de l'auto-analyse de Marin est justement fonction de sa capacité de surmonter cette culpabilité, de

dompter sa résistance. D'ailleurs, le protagoniste souligne lui-même ce rapport à propos de son analyse de Serge: «On se trouvait donc en plein œdipe, complexe certes universel mais dont le dépistage, surtout s'il avait offert de la résistance, procurait toujours un vif plaisir à Marin» (p. 26).

Aussi, l'ambivalence de Marin vis-à-vis de la remémoration s'inscrit-elle dans un contexte tout autre que celle de la narratrice de Gabrielle Roy. Tandis que celle-ci tente par l'écriture de se déculpabiliser, l'approche de Marin est précisément l'inverse. La prolifération du procédé de distanciation dans *le Semestre*, de la part tant du vrai moi actuel que de Marin¹¹, a une valeur fonctionnelle. Ils ne détournent Marin que provisoirement de son analyse, dont ils garantissent du reste la validité émotive, pour qu'il puisse mieux la poursuivre. La preuve en est qu'il continue à faire ses rapprochements avec Serge et Sandra et arrive à «défouir-expliciter sa drôle de fixation domocentrique (...) à détecter-préciser sa bizarre ambivalente vocation à l'exil, à clarifier ses relations stressantes-anxiogènes avec Nata-Renata et jauger sa paternité douteuse» (p. 277-78). Le but de la remémoration demeure toujours l'intégration du moi actuel.

La remémoration et l'acte créateur

Les rapports entre écriture, remémoration et culpabilité que nous relevons, quoique sous des formes différentes, dans *le Semestre* et *Ces enfants de ma vie* nous situent au cœur même du débat psychanalytique sur la fonction de l'acte créateur. D'abord, ils confirment le lien entre culpabilité et impulsion créatrice souligné par Freud et Marie Bonaparte et précisé par Mélanie Klein dans ses travaux sur le moi. Tant pour la narratrice anonyme de Gabrielle Roy que pour Omer Marin, l'écriture constitue surtout un moyen privilégié de faire face à la culpabilité, que ce soit, comme dans *Ces enfants de ma vie*, par une déculpabilisation immédiate fondée sur le refoulement des sentiments agressifs ou bien, comme dans *le Semestre*, par une tentative d'auto-analyse visant le dépassement de la culpabilité.

Toutefois, la nature tout à fait opposée de ces deux démarches appuie l'hypothèse de Janine Chasseguet-Smirgel qui, renouvelant le débat dans *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, propose une nouvelle théorie de l'acte créateur. S'opposant à l'hypothèse de Mélanie Klein pour qui l'impulsion créatrice naît du besoin de réparer l'objet, Chasseguet-Smirgel postule l'existence de deux sortes d'actes créateurs dont l'un viserait effectivement la réparation de l'objet, et l'autre, la réparation du sujet lui-même. De plus, elle relie l'acte créateur fondé sur la réparation de l'objet non pas comme Klein aux sublimations, mais aux formations réactionnelles, aux mécanismes de défense:

La réparation de l'objet, en ce qu'elle découle du sentiment de culpabilité, est commandée — au moins en partie — par le surmoi qui s'oppose aux pulsions sadiques et destructrices. Ces pulsions sont alors refoulées et contre-investies. L'acte créateur et l'acte réparateur — qui se fondent dans cette perspective — me semblent bien plutôt s'apparenter aux *formations réactionnelles* qu'aux sublimations¹².

Seul l'acte créateur visant la réparation du sujet permettrait la décharge pulsionnelle nécessaire à la sublimation¹³. Nous avons vu que la réparation de l'objet repose justement dans *Ces enfants de ma vie* sur la suppression des pulsions et s'effectue grâce à la complicité de l'objet maternel, donc du sur-moi. Par contre, dans *le Semestre* où c'est l'intégration ou la réparation du sujet qui est visée, il y a en effet une réactualisation des pulsions sadiques qui pourrait vraisemblablement donner lieu à la décharge pulsionnelle de la sublimation.

Or, postuler une différence dans le sens de l'acte créateur dans *Ces enfants de ma vie* et *le Semestre*, ce n'est pas porter un jugement esthétique sur les deux œuvres. Il n'y a pas forcément de rapport entre la fonction de l'acte créateur pour le sujet et la qualité de ses réalisations artistiques. Cependant, il nous paraît plus difficile de nier le rôle de la fonction de l'acte créateur dans l'évolution de l'ensemble de l'œuvre d'un artiste, tellement cette fonction doit influencer sur la dynamique de la créativité. Le fait que l'acte créateur semble se fonder chez Gabrielle Roy sur la réparation de l'objet, sorte de mécanisme de défense, et chez Gérard Bessette, sur une réparation du sujet menant à une véritable sublimation, pourrait-il expliquer un certain essoufflement chez Roy ainsi que l'étonnant renouvellement tant au niveau du «fond» que de la «forme» de l'œuvre de Bessette?

-
1. G. Roy, *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Éditions Stanké, 1977; Bessette, G., *le Semestre*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1979. Toutes les citations subséquentes sont de ces éditions.
 2. G. Bessette, *ibid.*, p. 130.
 3. A. Brochu, «*Ces enfants de ma vie*», *Livres et Auteurs québécois*, 1977, p. 40.
 4. G. Roy, *ibid.*
 5. Voir les transitions au passé composé dans les passages traitant des moments les plus touchants entre l'institutrice et Médéric alors qu'ils sont en haut des collines de Babcock (*ibid.*, p. 157-158), ou ensemble dans la berline en pleine tempête de neige (*ibid.*, p. 178-179).
 6. Voici comment la narratrice parle de l'amour du petit Clair pour elle, sorte de présage de ses rapports avec Médéric: «Et j'en vins mois aussi à le chercher souvent du regard, telle également, j'imagine, une récompense» (*ibid.*, p. 20).

7. G. Bessette, *Trois romanciers québécois*, Éditions du Jour, Montréal, 1973, p. 187.
8. Nicole Bourbonnais souligne aussi ce transfert de puissance créatrice dans un article sur les récits de Gabrielle Roy (*Voix et Images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 383).
9. L'ébauche d'un complexe d'Oedipe dans les derniers épisodes du livre suggère pourtant un autre mobile au remords de Roy signalé par Bessette.
10. *Ibid.*, p. 7. C'est nous qui soulignons.
11. Marin parle de «l'écran infectieux» qui remplace l'ancien écran alcoolique (*ibid.*, p. 21), remet à plus tard la narration de sa dernière rencontre avec Sandra, se laisse aller souvent aux digressions sociologiques.
12. J. Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Petit Bibliothèque Payot, 1971. p. 90.
13. *Ibid.*, p. 91.