

Éditions Nota bene

GABRIELLE ROY
RÉÉCRITE

*sous la direction de
Jane Everett et François Ricard*

Jour après jour, il répéta à Constantin que chacune des maladies dont celui-ci souffrait eût suffi à abattre un homme d'une moins grande résistance secrète. Il appelait ça : les forces inexplicables. Et peu à peu, Constantin acquérait de la sorte une onde d'estime, d'étonnement de lui-même qui agissait sur son âme comme un tonique. Au lieu de cette méfiance d'autrefois envers les défauts de son organisme, il éprouvait maintenant plutôt comme une espèce de prodigieuse sympathie pour chaque point menacé de son corps et un peu de cet élan vital, de cette chaude attention du témoin qui suit pas à pas un spectacle excitant. D'ailleurs, vis-à-vis de ses compagnons de chambre, il atteignait une forme de prestige qui avait manqué à tous ses rapports précédents avec les humains.

GABRIELLE ROY RÉÉCRITE

Collection « Séminaires »
dirigée par
Robert Dion et Richard Saint-Gelais

Les auteurs

Nathalie COOKE

Jane EVERETT

Dominique FORTIER

Lorna HUTCHISON

Sophie MARCOTTE

Sophie MONTREUIL

François RICARD

Christine ROBINSON

Yannick ROY

Sous la direction de
JANE EVERETT ET FRANÇOIS RICARD

GABRIELLE ROY RÉÉCRITE

suivi de
« Feuilles mortes »
nouvelle de Gabrielle Roy

Collection Séminaires
Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

© Les Éditions Nota bene, 2003
ISBN : 2-89518-158-6

Jane Everett et François Ricard

Université McGill

PRÉSENTATION

Les travaux ici réunis ont été réalisés par le Groupe de recherche sur Gabrielle Roy, une petite équipe de professeurs et d'étudiants logée au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill (Montréal) et qui se consacre depuis 1996 à l'étude de l'œuvre de la grande romancière, en particulier à l'édition de ses inédits et, de plus en plus, à l'analyse de ses manuscrits.

Jusqu'ici, des membres du groupe se sont occupés de la publication de trois volumes de textes inédits : *Le temps qui m'a manqué* (1997), *Le pays de Bonheur d'occasion* (2000) et *Mon cher grand fou... lettres à Marcel Carbotte* (2001)¹. Par ailleurs,

1. Gabrielle ROY, *Le temps qui m'a manqué*, suite inédite de *La détresse et l'enchantement*, édition préparée par François Ricard, Dominique Fortier et Jane Everett, Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 1997. [repris en format de poche dans la collection « Boréal Compact », n° 100, 2000] ; Gabrielle ROY, *Le pays de Bonheur d'occasion et autres récits autobiographiques épars et inédits*, édition préparée par François Ricard, Sophie Marcotte et Jane Everett, Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 2000 ; Gabrielle ROY, *Mon cher grand fou... lettres à*

un premier recueil d'études a vu le jour en 2000 sous le titre *Gabrielle Roy inédite*², auquel fait suite le présent volume rassemblant les textes de communications présentées lors d'un séminaire tenu en novembre 2001 à l'Université McGill, cette fois autour du thème de la « réécriture » et de ses diverses manifestations dans le corpus royen. Le but de ces réflexions et de ces analyses est double : illustrer, sur le plan critique, la fécondité et la polysémie du concept de réécriture et contribuer par là à une meilleure compréhension de l'art et du destin littéraire de Gabrielle Roy, de concert avec les autres chercheurs et critiques qui, de toutes parts, sont de plus en plus nombreux à se pencher sur cette œuvre inépuisable.

Ont aussi participé à ce séminaire, à titre de commentateurs invités, André Carpentier (UQÀM), Richard Giguère (Université de Sherbrooke),

Marcel Carbotte 1947-1979, édition préparée par Sophie Marcotte avec la collaboration de François Ricard et Jane Everett, Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 2001. Signalons aussi Gabrielle ROY, *Ma chère petite sœur, lettres à Bernadette 1943-1970*, nouvelle édition préparée par François Ricard, Dominique Fortier et Jane Everett, Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 1999.

2. François RICARD et Jane EVERETT (dir.), *Gabrielle Roy inédite, suivi de « La maison rose près du bac », nouvelle inédite de Gabrielle Roy*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », 2000. [contributions d'André Brochu, Jane Everett, Martine Fisher, Dominique Fortier, Sébastien Hamel, Gilles Marcotte, Sophie Marcotte, Ginette Michaud, Sophie Montreuil, Annie Pronovost, François Ricard, Christine Robinson, Yannick Roy et Lori Saint-Martin].

PRÉSENTATION

Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal) et Patricia Smart (Université Carleton), dont les propos et les conseils nous ont été d'un précieux secours.

Nous tenons à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds FCAR du gouvernement du Québec et l'Université McGill de l'appui financier qu'ils n'ont cessé de nous apporter.

Jane Everett

Université McGill

RÉÉCRIRE

Le 23 novembre 1960, dans une lettre adressée à l'écrivaine Joyce Marshall¹, Gabrielle Roy annonce qu'elle vient de terminer la rédaction de *La montagne secrète*. Le roman, dit-elle,

[...] *as far as I'm concerned is now finished. That is – imperfect as it may be – I feel that I cannot do much more for it. Like a parent, a grown-up child, I suppose, however different it may be from the ideal child, I have to release it. By the way, I profited a great deal by your keen advice given last summer, and strengthened a weak part of the story. This being done led me of course to discover other weak spots which I likewise scaffolded. I rather like this part of the business. Now I feel somehow like a builder, reaching to this beam,*

1. Joyce Marshall venait de traduire la nouvelle « Grand-mère et la poupée » de Gabrielle Roy, nouvelle que celle-ci développera par la suite et qui deviendra le premier chapitre de *La route d'Altamont*, « Ma grand-mère toute-puissante ». Dans les années suivantes, Marshall allait traduire le roman lui-même (*The Road Past Altamont*, 1966), ainsi que *La rivière sans repos* (1970 ; la traduction anglaise, *Windflower*, paraît la même année) et *Cet été qui chantait* (1972 ; la traduction anglaise, *Enchanted Summer*, paraît en 1976).

giving it a prop, rushing to this corner, tightening a screw, hammering here, hammering there. At last, looking upward, downward, left and right, I feel that the place is safe. At least there are not great fissures, no bad holes. Somehow the place, the building – call it what you like – stands on its own. And the strange thing is that it does not now seem possible to tear it down, even if you should be the only one to know about this secret building – Do you understand what I mean? Still, I shall wait a bit longer to let people in. After all, it's rather a good moment, the « thing » being erected, to still feel free to alter a bit, the secret place being all yours yet. My, my, I see that I have led my comparisons through curious metamorphoses, from child to roof, from building to « thing ». I suppose I better leave it at that².

Ce passage est intéressant à plusieurs égards : outre ce qu'il suggère au sujet du rapport de Roy à son texte – une entité dont elle revendique la maternité, mais qui a acquis une existence autonome telle que la romancière ne se sent pas en droit de la priver de cette existence³ –, il offre une

2. Gabrielle Roy à Joyce Marshall, 23 novembre 1960 [Fonds Joyce Marshall – PO 47/013/001 (Correspondance Gabrielle Roy-Joyce Marshall, 1959-1980), Centre de recherche des Cantons de l'Est, Archives de l'Université Bishop's, Lennoxville, Québec]. Je remercie Joyce Marshall et le Fonds Gabrielle Roy de m'avoir aimablement autorisée à citer cet extrait.

3. Comment interpréter ses propos là-dessus, en fait ? Je trouve particulièrement saisissants l'adjectif « safe », sécuritaire, et l'idée que le texte est un lieu à la fois privé ou intime et public, un édifice-abri dans lequel on invite les gens à entrer, plutôt qu'un objet qui transite de la sphère privée

représentation imagée d'un type particulier de réécriture, soit les modifications qu'apporte une auteure à un manuscrit avant de l'envoyer chez l'éditeur. Ce n'est toutefois pas la seule forme de réécriture mentionnée : en effet, relèveraient également de la réécriture les conseils offerts par Marshall, dans la mesure où ces derniers supposent le commentaire d'une partie du manuscrit, exégèse qui en réécrit le sens global au point où Gabrielle Roy a senti le besoin de se réécrire par la suite. Enfin, l'allusion au public éventuel du texte évoque, indirectement, la publication et la réception du roman et tous les discours qui accompagneront celles-ci, réécrivant, à leur manière et en fonction de fins diverses, le texte de Gabrielle Roy.

Le concept de réécriture a été commenté, défini et utilisé par de nombreux théoriciens et critiques ; je m'inspire, pour ce qui suit, de quelques études de Gérard Genette, d'Henri Béhar, d'André Lefevere et de Jean Ricardou⁴ dont je discuterai

à la sphère publique. L'auteure invite les lecteurs dans son intimité – ce qui ne va pas sans risques pour elle –, mais tient à ce qu'ils soient en sécurité en même temps.

4. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982 ; Henri BÉHAR, « La réécriture comme poétique – ou le même à l'autre », *Romanic Review*, 72, 1 (janvier 1981), p. 51-65 ; André LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Londres et New York, Routledge, coll. « Translation Studies », 1992 ; Jean RICARDOU, « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, 77 (février 1989), p. 3-15.

brièvement, un peu plus loin, les éléments qui me paraissent les plus pertinents. Avant d'aborder ces textes cependant, j'aimerais offrir une première définition de la réécriture afin de mieux situer les leurs. J'entends donc par réécriture la reprise, en tout ou en partie, d'un texte de départ (l'« original »), reprise qui entraîne forcément sa transformation plus ou moins importante. *Grosso modo*, on peut parler de deux grandes catégories de réécriture : l'autoréécriture et la réécriture effectuée par un tiers (ou hétéro-réécriture). Ces catégories, on s'en doute, ne sont pas étanches, un(e) auteur(e) pouvant se faire aider par un tiers au cours de sa révision, le ou la responsable d'une édition pouvant se faire conseiller dans ses choix par l'auteur(e), et ainsi de suite. On conçoit sans peine que la notion de réécriture puisse recouvrir de nombreux champs et disciplines associés aux études littéraires, et de nombreuses pratiques. La génétique textuelle s'y intéresse, bien sûr, mais la notion englobe aussi l'édition (critique ou non) des textes, la traduction, l'adaptation (sous toutes ses formes : condensation ou amplification ; scénarisation ; vulgarisation ; ...), la rédaction de manuels d'histoire littéraire, d'ouvrages de référence ou de recueils (anthologies de morceaux choisis ou de citations), de même que la citation, le pastiche, la parodie, le collage et la critique, pour ne nommer que ceux-là. Ajoutons qu'il peut être utile de distinguer, parmi les opérations de réécriture (autoréécriture ou non), celles qui portent sur des

unités relativement restreintes du texte de celles qui entraînent une sorte de reconceptualisation du texte entier, sur des éléments matériels ou bien sur des caractéristiques plus abstraites des textes, sur des fragments comme sur le texte en entier.

On devine d'entrée de jeu que les transformations qu'entraîne la réécriture sont tantôt l'objet principal de l'exercice – c'est le cas de la condensation, par exemple, ou de la traduction –, tantôt pas. Dans le deuxième cas, la transformation demeure néanmoins nécessaire à la réalisation du projet de celui qui s'y livre. Pensons par exemple à l'extraction d'un passage pour fins de citation : le fragment du texte original est réécrit dans la mesure où il sera désormais lu/interprété dans et à travers un nouveau (con)texte et qu'il n'aura pas (le plus souvent) la même fonction dans le texte où il est inséré que celle qu'il remplissait dans le texte de départ. Les transformations matérielle(s) et fonctionnelle(s) ainsi produites permettent au scripteur d'exploiter les valeurs⁵ rattachées au passage extrait – son autorité, son exemplarité, etc. –, mais à moins d'indication contraire, rien n'autorise à croire que le but principal de l'opération d'extraction soit la transformation, qui serait, elle, plutôt un « sous-produit » de la reprise textuelle.

5. Par valeurs, j'entends les attributs reconnus (par l'institution littéraire notamment) au texte dans son ensemble ou à son auteur(e). Le fragment réécrit se trouve donc investi, grâce à une sorte de transfert à caractère synecdotique, de ces attributs.

La définition que j'ai donnée un peu plus haut suppose un classement selon l'agent qui effectue la réécriture. On peut, bien sûr, envisager les opérations ou pratiques décrites sous d'autres angles, les classer d'après d'autres critères, comme le fait justement Genette, qui identifie cinq types de relations *transtextuelles*, soit (1) l'intertextualité –

[s]ous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple) ; sous [sic] forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] ⁶ – ;

(2) les relations qui s'établissent entre le texte et son *paratexte*⁷ ; (3) la *métatextualité*, c'est-à-dire « la relation *critique*⁸ » ; (4) l'*architextualité* – :

6. Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 8.

7. Je rappelle sa définition du paratexte : « [...] titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux [...] » (*ibid.*, p. 9).

8. *Ibid.*, p. 10. Genette souligne.

[...] *une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire [...], ou, le plus souvent, infratitulaire [...]), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. [...] la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre⁹ – ;*

et (5) l'*hypertextualité*, type de relations qui incluent les transformations apportées par un(e) auteur(e) à un texte (le sien ou celui d'une autre personne) :

J'entends par là, précise Genette, toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte¹⁰) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la Poétique d'Aristote) « parle » d'un texte (Edipe Roi). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une

9. *Ibid.*, p. 11.

10. Note de Genette : « Ce terme est employé par Mieke Bal, "Notes on narrative embedding", *Poetics Today*, hiver 1981, dans un sens tout autre, bien sûr : à peu près celui que je donnais jadis à *récit métadiégétique*. »

opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. L'Énéide et Ulysse sont sans doute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte : l'Odyssée, bien sûr¹¹.

Genette a soin de souligner que les différentes relations qu'il identifie ne sont ni étanches ni exclusives¹², observation qui rappelle que le processus créateur (et de réécriture) ne peut être réduit à une démarche linéaire et univoque.

Le terme de réécriture « [...] désigne à la fois une pratique, un concept et une catégorie esthétique [...] », selon Béhar, qui en offre la définition provisoire suivante : « [...] toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle qu'en soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction¹³ ». Prenant comme point de départ des poèmes de Robert Desnos¹⁴, Béhar cherche à

11. *Ibid.*, p. 11-12. Genette souligne.

12. *Ibid.*, p. 14-15.

13. Henri BÉHAR, *op. cit.*, p. 51.

14. Béhar étudie trois cas de réécriture : l'autoréécriture chez Desnos (au sujet du poème « Autant pour les crosses ») ; un poème (« Définitif ») de Jacques Roubaud inspiré du poème « Infinitif » de Desnos ; et « J'ai tant rêvé de toi » de Desnos, poème en prose « [...] traduit comme tel en tchèque », puis retraduit en vers français, « [...] fortement

« [...] dégager les règles de réécriture, qui sont en nombre fini, tandis que l'ensemble des textes de base et d'arrivée constitue des infinis ». Comme Genette (et beaucoup d'autres qui s'intéressent soit à la réécriture, soit aux pratiques exégétiques), Béhar reconnaît à la première une dimension proprement métatextuelle ou critique, dimension qui ne peut être dissociée, selon lui, de l'« idéologie » de l'analyste-réécrivain et des codes esthétiques qui médient sa lecture/réécriture du texte de départ¹⁵.

Une appréciation semblable de l'importance des codes et des appareils propres à l'institution littéraire d'accueil (et de départ) sous-tend l'étude d'André Lefevere, selon qui la réécriture, sous toutes ses formes, jouerait un rôle capital dans l'évolution littéraire. Lefevere se donne comme « heuristic construct for the study of rewriting » le concept de « système », tel que développé par les Formalistes russes¹⁶. Deux séries de contraintes

ponctué, avec majuscule à l'initiale du vers et forte recherche d'un mètre octasyllabique » (*ibid.*, p. 63).

15. *Ibid.*, p. 59 et 66 notamment.

16. Lefevere reprend la définition de la culture proposée par Georges Steiner, c'est-à-dire « a complex 'system of systems' composed of various subsystems such as literature, science, and technology. Within this general system, extraliterary phenomena relate to literature not in a piecemeal fashion but as an interplay among subsystems determined by the logic of the culture to which they belong » (*op. cit.*, p. 11).

sont à l'œuvre dans le système littéraire et dans son environnement : les contraintes d'ordre poétique (*poetological constraints*) et d'ordre idéologique (terme qu'il convient de ne pas limiter au seul champ politique). Ces notions supposent l'existence d'esthétiques, de pratiques, d'œuvres, etc. perçues comme orthodoxes, et d'autres qui ne le sont pas, et des « agents » ou instances qui proposent, imposent ou perpétuent les codes en présence. Dans ce contexte, les écrivains et les « rewriters »

[...] *can choose to adapt to the system, to stay within the parameters delimited by its constraints – and much of what is perceived as great literature does precisely that – or they may choose to oppose the system, to try to operate outside its constraints ; for instance by reading works of literature in other than the received ways, by writing works of literature in ways that differ from those prescribed or deemed acceptable at a particular time in a particular place, or by rewriting works of literature in such a manner that they do not fit in with the dominant poetics or ideology of a given time and place*¹⁷.

17. *Ibid.*, p. 13. Je souligne. L'inverse est aussi vrai : la réécriture peut éliminer du texte tout ce qui ne serait pas compatible avec le discours dominant (idéologique, littéraire, etc.) dans le contexte d'accueil. On n'a qu'à penser aux coupures faites dans les textes littéraires repris dans les manuels scolaires. Lefevere précise : « Inside the literary system the professionals are the critics, reviewers, teachers, translators. They will occasionally repress certain works of literature that are all too blatantly opposed to the dominant

À partir de cet ensemble de concepts, Lefevere propose une analyse de différentes formes de réécriture – la traduction, l’anthologie, l’édition critique, l’histoire littéraire, la critique littéraire –, analyse qui tend à confirmer son hypothèse de départ, c’est-à-dire que parmi les facteurs qu’on vient d’évoquer, la réécriture sous toutes ses formes se trouve investie d’un très grand pouvoir institutionnel.

Ricardou ne parle pas de réécriture, mais de « récriture », concept qui semble s’être élaboré dans le cadre de recherches sur une théorie d’ensemble pouvant être appliquée (ou du moins, explorée) dans des ateliers d’écriture littéraire. Dans « Pour une théorie de la récriture », un article paru en 1989¹⁸, il la définit comme « [...] l’ensemble des

concept of what literature should (be allowed to) be – its poetics – and of what society should (be allowed to) be – ideology. But they will much more frequently rewrite works of literature until they are deemed acceptable to the poetics and the ideology of a certain time and place [...] » (*ibid.*, p. 14). Il ajoute : « The second control factor, which operates mostly outside the literary system as such, will be called “patronage” here, and it will be understood to mean something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature. It is important to understand “power” here in the Foucauldian sense, not just, or even primarily, as a repressive force. [...] Patronage is usually more interested in the ideology of literature than in its poetics, and it could be said that the patron “delegates authority” to the professional where poetics is concerned » (*ibid.*, p. 16).

18. À l’été 2001, on pouvait lire sur le site Internet des colloques de Cerisy-la-Salle l’annonce du programme du

manœuvres qui vouent un écrit à se voir supplanté par un autre¹⁹ », dans une perspective d'amélioration de l'original, soit par l'auteur lui-même, soit par un tiers (souvent de concert avec l'auteur). Il ajoute un peu plus loin que

[...] *l'écriture ne saurait jamais être que de la réécriture. Sur le mode flagrant, certes, avec le successif, puisqu'en l'occurrence il s'agit explicitement d'œuvrer selon divers états intermédiaires. Et de manière clandestine, en somme, avec l'immédiat, car l'élaboration, apparemment directe, de certaines structures vient de ce que l'on procède, tout bonnement, à une réécriture incorporée. En effet, [...] il ne saurait y avoir de « premier jet », car les éventuelles structures précoces ne sont jamais que l'invisible résultat de ratures déjà faites*²⁰.

Allant au-devant des accusations de ceux qui veraient dans ces ateliers une tentative d'usurpation du rôle de l'auteur par des tiers, usurpation qui entraînerait la négation de la singularité de la conscience écrivante, Ricardou déplace la question

colloque d'août 2001, « Récrire suivant la textique ». « L'on examinera spécialement, dit-on dans la description générale du colloque, *les problèmes liés à la **réécriture***, entendue comme amélioration théoriquement avisée des structures de l'écrit. » Une lecture rapide des résumés des communications indique que les principes énoncés dans l'article de 1989 ont été quelque peu raffinés, mais que les concepts de base restent essentiellement les mêmes.

19. Jean RICARDOU, *op. cit.*, p. 1.

20. *Ibid.*, p. 9-10.

du rapport de l'auteur à son œuvre en la posant en termes non pas d'originalité mais de nécessité :

Qu'il y ait un lien entre l'individualité du scriptopérateur [l'auteur du texte de départ] et le jeu des opérations d'écriture, il faudrait se vouloir aveugle à la diversité des résultats obtenus par plusieurs avec un même programme pour refuser d'y consentir. La solution du problème consiste donc, bien sûr, non point à éliminer ce rapport en tenant pour nulle la particularité de l'opérateur dans l'affaire, mais bien à concevoir son rôle autrement que ne le répète la doctrine de l'expression [c'est-à-dire la croyance selon laquelle ce que l'on a de plus singulier est à l'origine de l'œuvre]. Or, toute la spécificité du scriptopérateur se trouve également mise en œuvre si l'on considère qu'elle est non l'origine mais un facteur du procès, non quelque chose qui doit se voir obligatoirement exprimé mais quelque chose qui se trouve nécessairement impliqué. Et avec ce changement de concept, ou plutôt de conception, la particularité du scripteur cesse d'être un intangible, sur quoi le travail bute, pour devenir un composant, que l'effort peut traiter²¹.

21. *Ibid.*, p. 12-13. C'est Ricardou qui souligne. Il ajoute : « En effet, toute rature demandée en cours de réécriture, si elle est judicieuse dans la stratégie opératoire choisie, et dès lors qu'elle suppose une intervention étrangère à l'opérateur en l'état présent de sa spécificité, qu'il s'agisse de l'offre d'un autre ou, tout bonnement, de l'appel à un dictionnaire, loin de se heurter à la permanente crispation expressionniste, se conçoit non seulement comme une éventuelle issue pour le problème, mais encore comme la chance, pour l'écrivain, si du moins il l'accepte, de devenir, en toute

On peut donc envisager et aborder la réécriture de plusieurs manières. Si le classement proposé par Genette aide à mieux analyser les différents types de réécriture et les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, les observations de Béhar et de Ricardou au sujet des règles d'engendrement du texte et du rôle central joué par la réécriture dans le processus de création soulèvent la possibilité de dégager le « programme » propre à un texte, voire à l'ensemble de l'œuvre d'un(e) auteur(e). Ricardou pose aussi la question éthique de l'autorité et de la singularité auctoriales, ce qui rejoint, de biais, les préoccupations de Béhar et de Lefevère au sujet de la dimension idéologique des pratiques de réécriture et des enjeux institutionnels rattachés à ces pratiques.

Maintenant, qu'en est-il de Gabrielle Roy réécrite ? Plus précisément, que peuvent nous « dire », au sujet de la réécriture, le corpus royen et la constellation de textes dont il est, selon le cas, le point de convergence ou le point de rayonnement ? Et que peuvent, en retour, des études envisageant ces textes à travers le « filtre notionnel » de la « réécriture » ? Commençons par examiner les différentes formes d'autoréécriture que Roy a pratiquées, en gardant à l'esprit que ces pratiques

modestie, mais c'est cela qu'on nomme un apprentissage, autre que ce qu'il était. »

peuvent se recouper (se compléter) et qu'elles peuvent aussi recouper les réécritures effectuées par des tiers²².

Évidemment, on pense d'abord aux types de changements évoqués dans la lettre citée au début de ce texte, changements apportés au cours du processus de rédaction et de révision et qui se lisent à travers les états successifs du manuscrit (qu'il ait été finalement publié ou non). D'ordre micro- ou macrotextuel, ils peuvent toucher le style (lexique, structure des phrases, ton, etc.), le point de vue narratif, la focalisation, la séquence des événements racontés, le dialogue, le décor, les noms des personnages, etc. Les révisions faites après publication appartiennent logiquement à la même catégorie : je pense, par exemple, aux modifications apportées à *Bonheur d'occasion* lors de sa première réédition en 1947 ou aux remaniements de certains essais et reportages épars à l'occasion de leur publication dans *Fragiles lumières de la terre* en 1978.

Roy a aussi retravaillé certains de ses textes en vue de leur adaptation à un autre genre ou à un autre médium, processus appelant d'autres types de réécriture et même plusieurs à la fois dans certains cas. « Ma grand-mère toute-puissante », le récit qui ouvre le roman *La route d'Altamont* (1966), a d'abord été publié dans une version beaucoup

22. Il ne s'agit pas ici d'en faire l'inventaire exhaustif, mais d'en suggérer la diversité et la complexité.

moins développée, sous forme de nouvelle²³. Pour transformer celle-ci en chapitre de roman, Roy a forcément eu recours à l'expansion. Le même procédé ainsi que son « contraire », la condensation, ont sans doute été utilisés lorsque Roy préparait un scénario et des dialogues pour un éventuel film basé sur le récit « Le vieillard et l'enfant », un autre des chapitres de *La route d'Altamont*. L'adaptation pour le cinéma²⁴ suppose aussi l'élagage (d'éléments incompatibles avec le médium) et l'extraction (de dialogues notamment).

J'appellerais aussi autoréécriture la reprise, par Roy, d'une même histoire (ou d'éléments de celle-ci : noms propres, personnages, décors, incidents,

23. « Grand-mère et la poupée », publiée dans la revue féminine *Châtelaine* en 1960. La traduction anglaise, « Grandmother and the Doll », est parue le même mois dans l'édition anglaise de la revue.

24. Ou pour le théâtre. Roy a adapté la nouvelle « La conversion des O'Connor », parue dans *La Revue moderne* en septembre 1939, pour en faire une pièce, *La femme de Patrick*, qui a été jouée à la salle Saint-Sulpice de Montréal le 2 juin 1940. De même, le radio-théâtre « Pêcheurs de Gaspésie », joué à l'émission *Je me souviens* de Radio-Canada le 27 février 1941, est une adaptation de sa nouvelle « La dernière pêche », publiée dans *La Revue moderne* en novembre 1940. À noter que Roy publiera, quatre ans plus tard, dans *Le Bulletin des agriculteurs*, un reportage intitulé « Horizons du Québec. Une voile dans la nuit ou les pêcheurs de Gaspésie » (voir l'*Inventaire des archives personnelles de Gabrielle Roy conservées à la Bibliothèque nationale du Canada*, publié sous la responsabilité de François RICARD, Montréal, Boréal, 1992, p. 52, 57, 68 et 69).

situations) pour en faire un nouveau récit. Dans certains cas, cette reprise accompagne le passage de la fiction à la non-fiction. Je pense ici, bien sûr, aux textes *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont*, *Ces enfants de ma vie* et *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* qui pourraient, à bien des égards, être considérés comme des avant-textes les uns des autres et comme des fragments d'avant-texte de *La détresse et l'enchantement*, l'autobiographie de Roy²⁵. De même, la mise en récit (d'abord par le truchement de la fiction, ensuite par celui de l'autobiographie), par Gabrielle Roy, de l'histoire familiale racontée par sa mère peut sans doute être considérée comme une forme de réécriture.

Pour ce qui est des hétéro-réécritures, le corpus royen a donné lieu et donne toujours lieu à une grande variété de pratiques, qui sont autant d'indices de reconnaissance institutionnelle. Elles peuvent être de nature intralinguistique ou interlinguistique et concerner des fragments ou des textes

25. Voir à ce propos le texte de Dominique FORTIER, étude publiée dans ce recueil ainsi que Christine ROBINSON, « *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy, épave de *La saga d'Éveline ?* », *Voix et images*, 67, automne 1997, p. 135-146. Je rangerais dans la même « catégorie » les réécritures – un fragment de reportage, deux nouvelles (l'une publiée et l'autre inédite), un scénario et un récit (tous les deux inédits et inachevés) – qui, d'après Sophie Montreuil, ont vraisemblablement donné lieu au projet de nouvelle « Un jardin au bout du monde » (voir Sophie MONTREUIL, « Petite histoire de la nouvelle "Un jardin au bout du monde" de Gabrielle Roy », *Voix et images*, 68, hiver 1998, p. 360-381).

intégraux. Les traductions des œuvres de Gabrielle Roy, par exemple, sont des réécritures interlinguistiques intégrales du texte royen en même temps qu'elles supposent une autoréécriture intralinguistique, le traducteur ou la traductrice produisant plusieurs versions de la traduction. Notons en passant que Roy suivait de près le processus de traduction anglaise de ses textes et qu'il lui arrivait de proposer des révisions (réécritures) du texte anglais, reproduisant donc, quoiqu'à une échelle plus restreinte, le travail que faisait la traductrice sur le texte de départ français. Un processus analogue opérait en sens inverse lorsque Roy, à la suite d'une observation de la part de sa traductrice, apportait des changements à son original, qu'elle révisait au moment même où celle-ci le traduisait : c'est ce qui s'est produit, notamment, lors de la traduction de *La route d'Altamont* et de celle de *La rivière sans repos* (je rappelle qu'originaux et traductions anglaises ont été publiés la même année, en 1966 pour ce qui est du premier roman, en 1970 pour ce qui est du deuxième). Le cas de *Cet été qui chantait* est encore plus intéressant à cet égard. La troisième édition, publiée en 1978, n'est pas identique aux deux premières, celles de 1972 et de 1973. L'une des différences les plus marquantes s'observe à la fin du récit « Le jour où Martine descendit au fleuve ». Le récit se clôt sur un court dialogue imaginé entre Martine et la vieille chienne, Tontine. Ce dialogue a été écarté de la traduction anglaise, *Enchanted Summer* (1976), et

l'ordre des deux derniers paragraphes a été inversé. C'est cette conclusion que l'on retrouve dans la troisième édition française du livre. La question s'impose alors : est-ce une autoréécriture ? ou une traduction ?

La popularité des œuvres de Gabrielle Roy auprès du grand public leur vaut non seulement d'être traduites, mais aussi d'être condensées, en français comme dans d'autres langues. Outre les textes condensés qui figurent dans certains manuels scolaires, on connaît ceux qui ont été publiés dans différentes éditions de *Sélection du Reader's Digest*. Une version condensée du roman *La rivière sans repos* (1970) sera publiée dans *Sélection du Reader's Digest* en septembre 1980, par exemple, puis en traduction allemande (dans les éditions allemande et suisse de *Das Beste aus Reader's Digest*) en novembre 1981, en traduction norvégienne (*Det Beste fra Reader's Digest*) en décembre de cette même année et en traduction suédoise (*Det Bästa ur Reader's Digest*) en janvier 1982²⁶.

L'extraction est aussi beaucoup pratiquée, qu'il s'agisse de l'insertion dans un nouveau (con)texte

26. D'autres exemples : « La petite morte » de *Cet été qui chantait* (1972) est repris dans *Sélection de Reader's Digest* (édition suisse) sous le titre « Des roses pour Yolande » en novembre 1978 et en version suédoise (« Rozen foor Yolande », *Het Beste uit Reader's Digest*) en juin 1987. « Le téléphone de Barnaby » (à l'origine « Le téléphone », l'une des « nouvelles esquimaudes » publiées dans *La rivière sans repos*) et sa traduction anglaise paraissent en juillet 1980 au Québec dans *Sélection de Reader's Digest* et *Reader's Digest*.

d'un passage plus ou moins long tiré d'un autre texte (la citation en est un exemple) ou de la publication d'extraits dans des revues, des anthologies, des manuels et d'autres ouvrages. Cette forme de réécriture ne concerne pas, bien sûr, que les originaux français, de nombreuses revues et anthologies au Canada anglais et ailleurs publiant des extraits traduits²⁷.

Gabrielle Roy prévoyait aussi l'adaptation cinématographique faite par des tiers de certains de ses textes, si l'on en juge par les options accordées à des entreprises ou à des individus sur les droits d'adaptation des romans *Bonheur d'occasion*, *Where Nests the Water Hen* et *Windflower*²⁸ (les deux derniers sont les traductions anglaises de *La petite poule d'eau* et de *La rivière sans repos* respectivement). On peut sans doute aussi considérer comme une forme d'adaptation (toujours par des

27. Par exemple, au Canada, la revue littéraire *The Tamarack Review* a publié en 1980 « The Satellites », une traduction de la nouvelle française « Les satellites » ; la revue grand public *Maclean's Magazine* a publié, en août 1957, « The Gadabouts », la traduction anglaise du chapitre intitulé « Les déserteuses » dans *Rue Deschambault*. Des extraits traduits de l'œuvre de Roy sont également incorporés à une émission sur Roy et Marie-Claire Blais réalisée par Carol Moore-Ede Myers et diffusée en 1979 à la télévision de la CBC. Intitulée « The Garden and the Cage », l'émission présentait les deux auteures à travers des personnages créés par elles.

28. Voir *l'Inventaire des archives personnelles de Gabrielle Roy conservées à la Bibliothèque nationale du Canada*, op. cit., p. 124, 127, 136 et 137.

tiers) la lecture de textes (originaux ou traductions) devant un public ou à la radio²⁹. Toutes ces réécritures servent évidemment différentes fins et sont destinées à des publics variés.

Serait également une réécriture le texte intitulé « Le gardien de l'horizon », un pastiche paru dans la revue *Liberté* en février 1983. Cette réécriture diffère des précédentes en ce qu'elle n'a pas de texte de départ comme tel, sinon LE texte royen, ce vaste intertexte fait de tout ce que Roy avait écrit jusque-là. C'est aussi une réécriture qui à la fois confirme la position importante qu'occupe Gabrielle Roy dans l'institution littéraire québécoise et interroge la pertinence des jugements émis par cette même institution³⁰. Au pastiche, on peut peut-être opposer l'édition critique (ou scolaire ou pour grand public)³¹, qui reprend le texte sur un mode non ironique, à l'aide de notes, de préfaces, de chronologies, de bio-bibliographies et d'autres éléments paratextuels. Dans un cas comme dans

29. Par exemple, la nouvelle traduite « Grandmother and the Doll », publiée dans *Chatelaine* à l'automne 1960, a d'abord été lue à l'émission de radio de la CBC *Wednesday Night*; « Le violoneux de chez Ogilvie », récit inédit, a été lu à la radio MF de Radio-Canada en décembre 1990 (*ibid.*, p. 68).

30. Intitulé *Nos écrivains par nous-mêmes*, le numéro comprend des pastiches des œuvres de 34 auteurs québécois reconnus et consacrés par la critique. Voir *Liberté*, 145, février 1983, p. 1-83.

31. De textes publiés de son vivant ou de textes jusque-là inédits.

l'autre, le texte n'est pas à proprement parler réécrit, mais se trouve néanmoins transformé – comme s'il avait été effectivement réécrit. Et je dirais que c'est le même phénomène qui permet d'appeler réécritures les commentaires de l'œuvre de Gabrielle Roy, allant du simple compte rendu descriptif aux monographies universitaires en passant par la chronique journalistique, les articles de revues savantes, les mémoires, les thèses et les essais : les métadiscours réécrivent le texte dans la mesure où ils lui font dire quelque chose, en activent certaines significations et non d'autres.

Que peut-on découvrir sur l'œuvre de Gabrielle Roy, à partir d'une étude des réécritures ? Les articles réunis dans ce volume constituent une première tentative de réponse à cette question. Il serait peut-être possible, comme Béhar et Ricardou le prétendent, de dégager les règles d'engendrement et de transformation du texte royen, ses cohérences de base ou, plus modestement, de mieux apprécier son fonctionnement stylistique – comme le suggèrent les études de Dominique Fortier (« *La route d'Altamont* comme réécriture de *Rue Deschambault* »), de Christine Robinson (« Étude génétique du "Printemps revint à Volhyn" ») et de Yannick Roy (« De l'allégorie au roman »). Une telle étude peut aussi nous éclairer sur le développement, chez Gabrielle Roy, d'une compétence d'écrivain et de lectrice et sur son rapport à ses choix (de sujet, de point de vue narratif, de formes narratives, etc.) et à ses textes. À ce propos, les

relations de Gabrielle Roy avec ses traducteurs sont révélatrices, comme on peut le constater à la lecture de l'article de Sophie Montreuil, « Re(re)dire ou l'enchevêtrement des voix dans le processus de révision de *The Hidden Mountain* », où il est question de la position singulière qu'occupe la traductrice-révisure dans l'entreprise de réécriture et de l'autorité du texte de départ (et de son auteure)³². Cet examen révèle à quel point, dans la pratique, les distinctions entre autoréécriture et hétéro-réécriture peuvent être sinon artificielles, à tout le moins assez réductrices.

La réécriture nous dit beaucoup, aussi, sur les lectures que l'on peut faire du texte royen, sur sa réception. La critique, tout comme la traduction, est à la fois une lecture (une interprétation) du texte de départ et une réécriture de celui-ci. Ces deux processus contribuent à positionner le texte dans le système littéraire, qu'il s'agisse de l'institution locale ou d'une institution étrangère. La réception de Gabrielle Roy au Canada anglais, sa réécriture de sa *persona* d'écrivaine pour ce public particulier, forme justement le sujet du texte de Nathalie Cooke et Lorna Hutchison, « Réécriture d'une *persona* dans l'institution littéraire : Gabrielle Roy's Literary Currency on the Canadian Cultural Exchange and Persona Creation ». Sophie Marcotte, qui examine l'évolution du discours critique autour de l'œuvre royenne dans son article « Lecture et

32. En l'occurrence, les textes de départ et leurs auteurs, puisque Marshall révisait la traduction de Harry Binsse.

réécriture : le jeu de la critique », fait ressortir la dimension ludique de cette forme de réécriture et ses implications éthiques.

L'étude de la réécriture semble particulièrement productive lorsqu'elle s'applique à de grands corpus, comme celui de Gabrielle Roy, constitués de textes inédits et publiés, de correspondances et d'autres documents, avec leur cortège de commentaires. D'une part, ces corpus possèdent une certaine cohérence ou unité provenant du fait que les textes d'un(e) auteur(e) ont une « voix » commune, des traits communs, qui peuvent servir de balises ou de repères lors de l'examen des états successifs d'un manuscrit ou des transformations d'une histoire à travers différents genres ou d'une langue à une autre³³. D'autre part, comme je l'ai suggéré plus haut et comme en font foi les articles réunis ici, on est ainsi mieux à même d'apprécier la complexité des textes étudiés et de résister à toute tentation de simplification ou de sur-généralisation – que la réécriture soit envisagée comme concept, pratique ou catégorie esthétique, ou de toutes ces manières à la fois.

33. On peut suivre un texte dans son parcours d'autoréécriture ou de réécriture : par exemple, le récit « De la truite dans l'eau glacée », du roman *Ces enfants de ma vie* (1977), a connu plusieurs versions manuscrites avant d'être publié. Par la suite, le roman a été traduit. Le récit, sous le titre « Médéric », a été condensé et publié dans *Sélection du Reader's Digest* en 1979. Chaque série de changements peut apporter sa charge de renseignements et d'indices au sujet des raisons des choix de l'auteure et de ses « réécrivains ».

Dominique Fortier

Université McGill

LA ROUTE D'ALTAMONT
COMME RÉÉCRITURE
DE *RUE DESCHAMBAULT*

La figure principale, le motif essentiel qui caractérise l'écriture de Gabrielle Roy est sans contredit le paradoxe, que François Ricard a décrit comme « l'affrontement de deux tendances également pressantes mais ennemies, l'une allant à la solitude et à l'absence, l'autre à la possession du monde et au rassemblement¹ ». La romancière qui s'efforce, d'une part, de « consolider » le monde existant, de le réaffirmer en le dépeignant tel qu'il est, travaille également, d'autre part, à « nier » cette réalité donnée pour lui en substituer une autre.

Les ouvrages de Gabrielle Roy s'inscrivent alternativement dans l'un puis dans l'autre de ces courants ; à *Bonheur d'occasion*, roman au réalisme désenchanté, succède *La petite poule d'eau*, récit idyllique situé comme en dehors du temps et

1. François RICARD, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 2001, p. 127.

de l'espace connus ; à cette manière de conte succède à son tour *Alexandre Chenevert*, deuxième roman urbain marqué au sceau de l'ironie. Ainsi, chaque œuvre semble presque systématiquement s'opposer à la précédente, sinon la renier. En ce sens, l'œuvre royenne dans son ensemble peut avoir l'air d'une vaste entreprise de « désécriture ». Comme Pénélope qui défaisait patiemment la nuit venue l'ouvrage tissé pendant la journée, Gabrielle Roy « annule » en quelque sorte chacun de ses ouvrages par un autre, qui lui est opposé à la fois par les thèmes, le ton, la forme et la structure. Les œuvres qui, considérées d'un point de vue diachronique, semblent s'opposer ainsi les unes aux autres contribuent cependant chacune à l'édification et à la consolidation du « massif » dans lequel elles s'inscrivent, reprenant des formes et des thèmes communs pour les explorer plus avant, les développer et les approfondir toujours davantage. En ce sens, l'œuvre de Gabrielle Roy apparaît non plus comme une entreprise de « désécriture », mais bien comme une *réécriture*.

Après l'intermède ironique d'*Alexandre Chenevert*, la romancière abandonne de nouveau la manière réaliste pour explorer, dans *Rue Deschambault*, le récit à la première personne de l'enfance de Christine, récit qu'elle poursuivra ou, plus exactement, qu'elle *reprendra* – non sans avoir renoué, dans *La montagne secrète*, avec le roman « traditionnel » – dans *La route d'Altamont*. Ce deuxième roman d'inspiration autobiographique ne reprend

pas l'action là où elle se terminait dans *Rue Deschambault*, comme l'aurait fait une suite au sens strict : les deux ouvrages présentent plutôt une action en quelque sorte simultanée ou parallèle mais envisagée sous un jour différent, plus léger dans le premier cas, plus grave et plus profond dans le second. Nous tenterons ici de mettre en lumière quelques-unes des différences fondamentales par lesquelles se manifeste cet approfondissement, cette réécriture du discours d'inspiration autobiographique.

Les deux romans sont axés sur le personnage de Christine qui, bien qu'il présente des ressemblances évidentes avec la personne de l'auteur – comme Gabrielle Roy, Christine est cadette d'une famille nombreuse habitant une coquette maison de la rue Deschambault, à Saint-Boniface, au Manitoba ; toutes deux ont pour père un agent de colonisation du gouvernement fédéral qui les a affublées du malheureux surnom de « Petite Misère », une mère d'ascendance québécoise amoureuse d'histoires et de voyage, etc. –, n'en demeure pas moins un être de fiction, dont on suit, dans les deux ouvrages, l'évolution de la petite enfance jusqu'à l'âge adulte.

Rue Deschambault et *La route d'Altamont* sont donc tous deux racontés par un « je » qui recouvre à la fois le personnage principal et la narratrice du récit. Seul le contexte permet de déterminer, pour un énoncé donné, si le « je » dont il est question renvoie à Christine enfant (ou jeune fille) ou à

Christine vieillie relatant les circonstances de sa jeunesse. Ce phénomène n'est évidemment pas exclusif à Gabrielle Roy : le « je » autobiographique (ou pseudo-autobiographique) est toujours nécessairement complexe. Toutefois, en étudiant de plus près les 18 récits qui composent *Rue Deschambault*, il appert que ce « je » théoriquement double est, dans les faits, remarquablement unifié. (Nous verrons cependant comment cette apparente unité est elle-même le signe d'un morcellement plus fondamental.)

Les récits de *Rue Deschambault* semblent en effet narrés presque directement de la bouche de l'enfant personnage, sans intervention de la part de la narratrice. En font foi, notamment, les très nombreuses marques de ponctuation expressives (points d'exclamation, d'interrogation, de suspension) qui, émaillant non seulement les dialogues mais aussi les passages narratifs, paraissent ainsi reproduire fidèlement les états d'âme de l'enfant au moment où ils l'habitent. Ainsi, tandis que Christine se berce dans son hamac, ses pensées en épousent le balancement :

Et que ne m'avait-on dit que courir, sauter à la corde, marcher sur des échasses, grimper dans les granges ne sont que des jeux vulgaires, vite évanoués, vite dépassés ! Mais apercevoir dans le ciel un château blanc, y voir arriver un cavalier monté sur un cheval blanc dont la crinière et les pattes se défont à mesure qu'il approche... et le cheval est plus grand que le château... mais tout à coup château et cavalier fondent au soleil... Ou bien

encore, dans le hamac, être comme dans une haute caravelle qui atteint les mers du Sud... et déjà on entend le tam-tam des îles ; la reine s'apprête à nous faire manger des petites tortues et des fruits ; dans le haut d'un palmier est grimpé un petit Nègre tout nu que le vent berce comme une plume...²

Ces états d'âme, comme les émotions, les rêveries et les pensées de la fillette, sont rarement nuancés d'explications extérieures : la narratrice se refuse presque systématiquement à les interpréter à la lumière de son expérience, se bornant tout au plus quelquefois à remettre en question l'interprétation qu'en font les autres personnages. Cependant, comme nulle part elle ne substitue son jugement au leur, ces remises en question peuvent aussi correspondre aux doutes qu'émettrait Christine enfant.

Ailleurs, la narratrice semble avoir une perspective plus restreinte encore que ne l'est celle de son personnage. Par exemple, lorsqu'elle raconte la manière dont son père l'a invitée à partager la tarte qu'il a confectionnée pour la consoler de la peine qu'il lui a faite, la narratrice rapporte d'abord ses paroles : « J'ai fait une tarte à la rhubarbe... Elle est encore chaude... Veux-tu en manger?... » avant de reconnaître : « Moi, je ne sais plus ! Depuis ce temps, la tarte à la rhubarbe ne m'a jamais tentée ; mais, avant ce jour, il paraît que j'en raffolais, bien

2. Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », [1955] 1993, p. 74.

que je fusse malade chaque fois que j'en mangeais³. » Il appert donc que le « savoir » de la narratrice est plus limité que celui de son personnage, puisque Christine enfant sait si elle aime ou non la tarte à la rhubarbe ; seule l'adulte l'a oublié ou ne veut pas s'en souvenir et, ne le sachant plus, refuse de venir combler ce « vide » en substituant son regard à celui de l'enfant.

Cet effacement du point de vue de la narratrice au profit de la perspective du personnage est encore plus perceptible dans certains énoncés qui, bien qu'ils soient formellement attribués à la première, semblent en fait émaner du second. Ainsi, dans « Mon chapeau rose », Christine doit faire seule un voyage en train, et sa mère la confie aux bons soins d'une sœur Grise qui, lorsque le train s'arrête quelques minutes dans une gare, court acheter à l'enfant un cornet de crème glacée. La narratrice commente : « J'espère qu'elle n'a pas pris pour me l'acheter de l'argent de ses pauvres⁴. » Cette réflexion, bien que livrée au présent – le temps de la narration, et non celui de l'histoire –, nous semble plutôt le fait de l'enfant, qui peut s'inquiéter d'un tel cadeau, que de la narratrice, laquelle sait vraisemblablement que la religieuse n'a pas entamé l'argent de ses pauvres – et que, si elle l'a fait, le mal n'est pas bien grand.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 43.

Le texte présente donc la perspective, limitée et imparfaite, de l'enfant, que la narratrice s'empêche de compléter ou d'expliquer à la lumière de son expérience. La succession des histoires qui composent l'ouvrage et retracent l'évolution du personnage permet toutefois au lecteur de suppléer lui-même à ces lacunes. Ainsi, comme nous l'avons vu, dans « Petite Misère », Christine relate que son père s'est efforcé de la consoler en lui offrant une tarte à la rhubarbe ; elle dit avoir lu ce soir-là sur le visage de son père une « mortelle douleur » qu'elle ne parvient pas à s'expliquer. Quelques années plus tard, sa sœur Agnès lui raconte l'incendie dévastateur qui des années plus tôt a ravagé la colonie de Dunrea, fondée par son père qui a failli y perdre la vie. La narratrice observe alors :

[I]l y eut ceci de très curieux : papa devenu comme étranger à la joie, si loin d'elle qu'il ne pouvait presque plus la reconnaître, papa néanmoins était sensible à la souffrance.

Oh ! voilà bien qui fut troublant : papa, si nous riions, si encore nous pouvions être heureux, en était tout étonné ! Mais qu'un malheur, une peine s'abattît sur l'un de nous, alors on voyait papa revivre... revenir à nous... souffrir davantage !...⁵

Cette conclusion apporte un nouvel éclairage aux autres récits où le père apparaît, et permet de

5. *Ibid.*, p. 141.

mieux saisir les comportements et la personnalité du personnage. Toutefois, cette connaissance n'est pas donnée d'emblée : « Petite Misère » mettait déjà en scène le personnage du père, dont le lecteur ignorait alors la tragique expérience de même que ses conséquences, tout comme les ignorait vraisemblablement Christine au moment de l'incident qu'elle raconte. Plutôt que d'obéir à la stricte chronologie, l'organisation des récits correspondrait ainsi à l'évolution de la conscience et de la subjectivité de la narratrice, dont le lecteur partage les apprentissages au fur et à mesure qu'ils se produisent. En effet, ce n'est que plusieurs années après l'épisode de la tarte à la rhubarbe que Christine apprend la cause de cette mortelle douleur qu'elle avait pu lire ce soir-là sur le visage de son père ; tandis qu'elle vivait cet épisode, la « clé » lui en échappait mais, désormais, elle peut réinterpréter cette douleur en fonction de ce qu'elle a appris. Or, si Christine enfant ne connaissait pas la raison du malheur accablant le père, la narratrice, elle, ne pouvait l'ignorer. Elle choisit pourtant de raconter l'épisode de la dispute et de la réconciliation non pas à la lumière de ce qu'elle en a appris et compris depuis, mais en respectant la perspective limitée qu'elle en avait au moment des événements. Refusant d'expliquer l'attitude et l'état d'âme du père dont elle connaît pourtant la cause (ou, à tout le moins, une des causes), la narratrice semble encore une fois s'effacer au profit du personnage et se borne à rapporter la vision et la

compréhension des événements qui étaient siennes au moment où elle les vivait.

C'est alors le lecteur qui doit, en quelque sorte, « prendre le relais » et effectuer pour son compte le travail d'interprétation auquel se refuse la narratrice, mais que le personnage mène tout au long du récit. En effet, après le récit du puits de Dunrea, le lecteur peut revenir en arrière et contempler l'épisode de la querelle et de la douloureuse réconciliation à la lumière de ce qu'il a découvert – ce que fait vraisemblablement aussi le personnage, même si nulle part la narratrice ne l'affirme – et qu'il ignorait au moment où il l'a lu pour la première fois. En ce sens, *Rue Deschambault* ne constitue pas que la peinture ou le récit d'un apprentissage : l'œuvre *est* elle-même apprentissage.

Ainsi, bien que la narratrice paraisse à plusieurs occasions s'évanouir derrière son personnage, il nous semble qu'elle disparaît en fait au profit du lecteur. Le récit autobiographique (et il en est de même pour le récit que nous pourrions qualifier de pseudo-autobiographique, genre auquel appartiendrait *Rue Deschambault*) est, comme nous avons tenté de le démontrer par ces quelques analyses, organisé autour de deux pôles fondamentaux que sont le personnage et le narrateur, tous deux recouverts par un même « je » qui tend à confondre l'objet et le sujet de la narration, le premier vivant des expériences, le second les racontant. La narratrice de *Rue Deschambault* se doit donc, pour en arriver à rendre justement les

pensées et les sentiments de l'enfant, d'épouser la perspective de son personnage. Toutefois, en n'épousant *que* la perspective de son personnage, elle se trouve non pas à lui faire une place plus grande – Christine enfant est déjà l'« héroïne » de l'histoire et l'un des pôles essentiels du récit –, mais à laisser vacant l'autre pôle fondamental, que le lecteur est libre de venir occuper. Tandis que le « je » qui devrait pourtant être double demeure relativement unifié, la narratrice s'interdisant d'expliquer, d'analyser, d'évaluer, s'identifiant le plus souvent à son personnage et se bornant à émettre des suppositions quand vient le temps de juger le passé, la polarité fondamentale se transpose chez le lecteur.

Si *La route d'Altamont* ne constitue pas, à proprement parler, la suite de *Rue Deschambault*, elle présente cependant un « resserrement » et un approfondissement des thèmes abordés dans le premier ouvrage. Les figures secondaires qui peuplaient *Rue Deschambault* (père, frères et sœurs, voisins, amis) ont disparu, laissant toute la place à Christine, à sa mère Éveline et à la mère de celle-ci. Les récits par lesquels s'ouvre et se ferme l'ouvrage traitent d'ailleurs de la filiation qui unit les trois femmes, lesquelles en viennent presque à se fondre en une seule. En effet, comme l'explique Éveline :

À celle qui nous a donné le jour, on donne naissance à notre tour quand, tôt ou tard, nous l'accueillons enfin dans notre moi. Dès lors, elle

*habite en nous autant que nous avons habité en elle avant de venir au monde. [...] Chaque jour, à présent, en vivant ma vie, c'est comme si je lui donnais une voix pour s'exprimer*⁶.

La narratrice s'interroge aussi : « Et si c'était cela la vie : retrouver son enfance, alors, à ce moment-là, lorsque la vieillesse l'a rejointe un beau jour, la petite ronde doit être presque finie, la fête terminée⁷. » Cette « définition » sommaire de la vie se rapproche de manière frappante de celle de l'autobiographie, ou de toute écriture d'inspiration autobiographique, laquelle vise, par l'évocation de l'enfance et de la jeunesse, à retrouver et à ranimer le temps perdu. C'est ce que faisait Gabrielle Roy dans *Rue Deschambault* où, retraçant l'évolution individuelle de Christine de la petite enfance à l'âge presque adulte, elle tentait de révéler « tous ces êtres successifs qu[e la vie] fait de nous au fur et à mesure que nous avançons en âge⁸ ». Dans *La*

6. Gabrielle ROY, *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », [1966] 1999, p. 139.

7. *Ibid.*, p. 127.

8. *Ibid.*, p. 35. Nous ne croyons pas, comme Carol Harvey, que « tous ces êtres successifs » « ne constituent qu'une seule et même personne » ; ils nous semblent au contraire illustrer la complexité de la personnalité de Christine qui, grandissant, ne les abandonne pas derrière elle, mais les intègre plutôt. Voir à ce sujet Carol HARVEY, « Structure et techniques narratives dans *La route d'Altamont* », dans Annette SAINT-PIERRE et Liliane RODRIGUEZ (dir.), *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1985, p. 105.

route d'Altamont, toutefois, l'auteur ne se contente plus d'évoquer la jeunesse de Christine, mais joue, comme la mère de la narratrice le lui a enseigné, « comme nous jouons peut-être, les uns avec les autres, à travers la vie, à tâcher de *nous* rencontrer...⁹ » Les personnages principaux de l'ouvrage, Christine et Éveline, essaient donc toutes deux de retrouver leur passé, c'est-à-dire de se retrouver chacune dans ce passé, mais elles tentent également de trouver, à l'intérieur d'elles-mêmes, les êtres aimés qui les habitent et auxquels elles réussissent quelquefois à redonner vie en leur prêtant la parole.

Alors que la narratrice de *Rue Deschambault* refusait d'interpréter l'action en fonction de son expérience d'adulte, celle de *La route d'Altamont* commente abondamment son récit à la lumière de ce qu'elle a appris ou vécu par la suite, s'éloignant alors à la fois de son personnage et de l'histoire qu'elle raconte pour amorcer une réflexion philosophique. Elle note, par exemple, s'être sentie sans imagination au cours de l'été où elle fit la connaissance de Monsieur Saint-Hilaire. Suspendant alors son récit, elle explique :

Plus tard dans ma vie, assez souvent j'ai connu cette misère et rien peut-être ne m'a été plus franchement intolérable ; même le chagrin m'a moins accablée que cette insensibilité, ne

9. Gabrielle Roy, *La route d'Altamont*, *op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.

*pourrait-on pas dire : cette indifférence à notre égard de notre propre pensée*¹⁰.

Ce passage, commencé au « je », se termine sur un « nous » dont on ne sait au juste ce qu'il recouvre ; s'agit-il du personnage et de la narratrice qui partagent, à plusieurs décennies d'intervalle, cette mystérieuse insensibilité ? S'agit-il plutôt de la narratrice et du lecteur, dont on présume qu'il connaît aussi cet état ? Ou bien ce « nous » prétend-il englober l'ensemble des êtres humains, qui auraient vraisemblablement ressenti un jour ou l'autre l'indifférence dont il est question ? Toutes ces hypothèses sont valables, bien qu'imparfaites. En effet, il nous semble plutôt que ce « nous » renvoie encore uniquement à la narratrice, qui serait elle-même plurielle, ou multiple. Il s'agirait donc de l'un des très rares emplois que connaît le français de la véritable *première personne du pluriel*, laquelle consiste le plus souvent en une simple adjonction de « ils » au « je » locuteur. Le « nous » de *La route d'Altamont* serait un « nous » pur : un ensemble de « je » s'exprimant d'une même voix. La voix de la narration, bien qu'elle semble relativement unifiée – et elle l'est, dans la mesure où elle n'épouse pratiquement jamais la perspective immédiate du personnage mais demeure toujours extérieure à son récit –, serait multiple et dialogique, puisqu'elle recouvrirait plusieurs instances indifférenciées

10. *Ibid.*, p. 49.

s'interpellant mutuellement. Certains passages de *La route d'Altamont*, par exemple, mettent en scène, bien que sous une forme indirecte, de véritables échanges où se devinent plusieurs voix s'interrogeant et se répondant les unes les autres :

Je vous le dis, ces routes composent comme une sorte de vaste jeu troublant et, si on s'y trompe une seule fois, l'erreur va ensuite se multipliant à l'infini. Mais peut-être était-ce cela même que je souhaitais. À cet embranchement solitaire, est-ce que je ne fus pas fascinée au point de ne plus vouloir rien décider par moi-même – les routes inconnues m'ayant toujours attirée autant que certains visages anonymes aperçus au milieu de la foule. Je m'engageai, je pense, au hasard – pourtant est-ce le hasard qui fit ce jour-là des choses si prodigieuses ? – je m'engageai dans celle des deux routes qui me parut la plus complètement étrangère. Cependant les deux me l'étaient, au fond. Se peut-il que l'une, pourtant si pareille à l'autre, m'eût fait comme une sorte de signe intelligible ?¹¹

Bien qu'il soit en grande partie écrit sur un mode affirmatif indirect, ce passage est en fait presque entièrement interrogatif et l'on pourrait, sans en changer le sens de manière significative, remplacer plusieurs des points qui terminent les phrases par des points d'interrogation. L'hésitation de la narratrice y est encore marquée par des « peut-être », « je pense », par des conjonctions indiquant la conces-

11. *Ibid.*, p. 121-122.

sion, la contradiction ou l'opposition, et par une formulation négative. Cette apparente hésitation est causée moins par la mémoire défaillante de la narratrice ou par son incapacité de voir clair dans ses souvenirs que par la présence, dans le texte, d'une deuxième voix qui vient contredire ou nuancer les paroles de la première. Par exemple, tandis que la narratrice relate : « je m'engageai, je pense, au hasard », elle est en quelque sorte ramenée à l'ordre ; un deuxième discours, placé entre tirets (qui sont aussi la marque formelle utilisée pour introduire les dialogues), vient aussitôt mettre en doute ce qu'elle avance dans son discours premier (« pourtant est-ce le hasard qui fit ce jour-là des choses si prodigieuses ? »), après quoi elle reprend, exactement comme le ferait quelqu'un qui aurait été interrompu par une intervention à voix haute, en répétant le début de ce qu'elle s'apprêtait à dire : « *je m'engageai* dans celle des deux routes qui me parut la plus complètement étrangère », sans répondre immédiatement à la question. Pourtant, la dernière phrase du passage fait écho à cette question inopinée, qu'elle réitère, dans des mots différents : « Se peut-il que l'une, pourtant si pareille à l'autre, m'eût fait comme une sorte de signe intelligible ? »

Les dernières pages du roman, elles, sont presque tout entières écrites explicitement sous la forme de questions.

— *Je t'avais dit aussi qu'un jour tu finirais par me perdre ma route d'Altamont.*

L'avais-je donc perdue ?

En pensée, je me pris à refaire [...] mon itinéraire habituel. Je repassai par les carrefours silencieux. Au premier, est-ce que je n'avais pas hésité, pris une direction autre que lors de nos précédents voyages ? Comment en être sûre ? Au vrai, cette route d'Altamont, elle était comme un songe, la connaissais-je seulement ? [...] N'était-elle pas de ces routes qu'on ne découvre jamais du moment qu'on s'applique trop à le vouloir ? Mais je me demandais surtout : « Maman n'a-t-elle pas vieilli énormément d'un coup ? Peut-elle seulement attendre que je sois prête à lui montrer ce dont je voudrais être capable ? Et si elle ne le peut pas, ce que je tiens à accomplir aura-t-il seulement encore de la valeur à mes yeux ? »

Alors je m'entendis lui dire sur un ton quelque peu impatient :

— *Quelle autre route veux-tu que ce soit sinon la route d'Altamont ?*

L'était-ce tout de même ?

Dans ces collines si peu fréquentées, y aurait-il eu deux routes : l'une, légère et heureuse, en parcourant les sommets ; et une autre, inférieure, au bas des contreforts, qui n'aurait fait que côtoyer, sans jamais y entrer, le petit pays secret ?

De nouveau maman s'était reprise à scruter les côtés de la route. Elle le faisait avec une attention accrue, mais malheureuse où je crus voir pointer la peur où elle était de ne plus savoir elle-même reconnaître ce que les paysages avaient à lui proposer. Parce qu'elle était trop vieille ? Trop lasse ? Que sa mémoire faisait défaut ? Ou sa sensibilité ? Parce que c'était à jamais perdu peut-être...¹²

12. *Ibid.*, p. 153.

La dernière phrase, bien qu'elle puisse aussi être lue comme une interrogation et soit nuancée par l'expression d'un doute, est énoncée sur un mode affirmatif et se termine par des points de suspension qui interrompent le cours du récit, comme pour en retarder le dénouement inévitable : Éveline mourra sans avoir revu les collines ; elles sont donc effectivement, pour elle, perdues à jamais. Toutefois, la formulation de la phrase laisse deviner que les collines ne sont pas les seules choses à être ainsi perdues pour toujours, puisque le vague « c' » qu'emploie la narratrice (« c'était à jamais perdu ») semble englober tout à la fois la mémoire, la sensibilité dont Éveline paraît dépouillée par l'âge et la lassitude qui l'empêche aussi de retrouver les collines de son enfance. Cette première interprétation, qui nous paraît correspondre à l'« analyse » (implicite) que fait la narratrice de la situation, est toutefois démentie à la toute fin du récit dont la dernière phrase fait écho à la question laissée plus haut sans réponse : « Son âme capricieuse et jeune s'en alla en une région où il n'y a sans doute plus ni carrefours ni difficiles points de départ. Ou peut-être y a-t-il encore des routes, mais toutes vont par Altamont. » Ce qui semblait perdu est donc retrouvé ; la mort l'ayant délivrée de son âge et de sa fatigue, Éveline peut enfin rejoindre la route qui lui échappait et qui mène jusqu'à son enfance. Le récit pseudo-autobiographique entamé avec *Rue Deschambault*

se clôt, comme chez Proust à qui l'on a souvent comparé Gabrielle Roy¹³, sur le « temps retrouvé ».

Toutefois, ce « temps retrouvé » l'est en quelque sorte par procuration, puisque Éveline n'y parvient pas de son vivant : c'est uniquement par le récit de sa fille qui l'a accueillie en elle (comme elle-même avait accueilli sa propre mère) qu'Éveline pourra, bouclant enfin la boucle, retrouver son enfance. Ainsi, il ne s'agit pas d'un passé réel que l'auteur aurait réussi à ressusciter par l'évocation de souvenirs, mais d'un lieu idyllique, appartenant à un temps tout à fait autre ou, mieux, un lieu situé hors du temps et relevant plus de l'imagination que de la mémoire. La narratrice se trouve donc, comme certains des personnages qu'elle met en scène dans *La route d'Altamont*, à faire en elle-même l'union du passé et du présent, de la fixité et du mouvement, de l'enfance et de la vieillesse et, ce faisant, à redonner une voix à ceux qui n'en

13. La première phrase du « Vieillard et l'enfant », « Longtemps je fus malheureuse de la mort de ma grand-mère », semble presque une reprise du « Longtemps je me suis couché de bonne heure » par quoi s'ouvre *À la recherche du temps perdu*. Sur les rapports entre l'œuvre de Gabrielle Roy et celle de Marcel Proust, voir notamment Louise Renée KASPER, « Les voyages au bout de la mémoire : la tapisserie textuelle de *La route d'Altamont* », dans André FAUCHON (dir.), *Colloque international Gabrielle Roy : actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 357-370, ainsi que Michel GAULIN, « *La route d'Altamont* », *Incidences*, n° 10, août 1996, p. 27-38.

ont plus mais continuent malgré tout de s'exprimer par elle et en elle. C'est ce qui explique, à notre avis, la présence dans le texte de passages dialogiques dont nous avons relevé quelques exemples.

Tandis que *Rue Deschambault* fractionnait le « je » de la narration jusqu'à le dépouiller d'une de ses composantes essentielles, *La route d'Altamont* le réunit en lui adjoignant d'autres voix qui viennent enrichir et compléter la première. Si les deux récits sont bien écrits à la première personne, il ne s'agit donc pas de la même première personne, singulière dans le premier cas, plurielle dans le second. Cette voix multiple qui se fait entendre pour la première fois dans *La route d'Altamont* et que l'auteur explorera davantage dans *La détresse et l'enchantement* nous semble procéder elle aussi du paradoxe dont nous supposons plus haut qu'il se trouve au cœur même de l'œuvre royenne. En effet, on aurait tort de voir dans le paradoxe la simple opposition de termes contradictoires ; il ne relève de l'opposition qu'en apparence et est, à un niveau plus fondamental, une figure de *réunion*. En rassemblant des termes qui semblent étrangers, il se trouve non pas tant à les affronter qu'à les lier inextricablement l'un à l'autre. Ainsi, la « résolution » du paradoxe ne consiste pas à élire un des deux termes qui le composent, mais à trouver un moyen de faire cohabiter ces « étrangers » qui ont besoin, pour faire entendre la leur, de répondre à la voix de l'autre.

Christine Robinson

Université Carleton

ÉTUDE GÉNÉTIQUE

DU « PRINTEMPS REVINT À VOLHYN »¹

« La génétique du texte nous fait pénétrer dans le laboratoire secret de l'écrivain, dans l'espace intime d'une écriture qui se cherche² », dit Pierre-Marc de Biasi. C'est dans le « laboratoire secret », l'atelier d'écriture de Gabrielle Roy que nous sommes conviés lorsque nous parcourons les pages du « Printemps revint à Volhyn », avant-texte de la nouvelle éponyme d'*Un jardin au bout du monde*, recueil paru en 1975. En fait, le dossier génétique de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » comporte de nombreux textes. Ce sont, dans l'ordre chronologique que nous pouvons reconstituer, le reportage intitulé « De turbulents

1. La préparation de cette étude a été rendue possible grâce à une bourse de recherche postdoctorale du Fonds FCAR (Fonds pour la formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche).

2. Pierre-Marc DE BIASI, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 8.

chercheurs de paix³ », paru en 1942 ; « La lune des moissons⁴ », une nouvelle publiée en 1947 ; *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka*⁵, un scénario inédit rédigé en 1953 ; un long récit inédit et inachevé, sans titre, que nous désignerons comme *Madame Lund*⁶ ; « Le printemps revint à Volhyn⁷ », récit inédit dont sont conservées trois versions et quelques versions incomplètes ; et les manuscrits dactylographiés que nous possédons de la nouvelle elle-même, « Un jardin au bout du monde⁸ ». Signalons que ces trois derniers ensembles de manuscrits ne comportent aucune date de compo-

3. Gabrielle ROY, « Peuples du Canada [2]. De turbulents chercheurs de paix », *Bulletin des agriculteurs*, décembre 1942, p. 10, 39-40. Ce reportage est repris dans *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », [1978] 1996, p. 27-38.

4. Gabrielle ROY, « La lune des moissons », *La Revue moderne*, septembre 1947, p. 12-13, 76-80.

5. Gabrielle ROY, *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka*, manuscrit inédit, collection François Ricard, Montréal.

6. Gabrielle ROY, [*Madame Lund*], manuscrit inédit, Bibliothèque nationale du Canada, collection des manuscrits littéraires, fonds Gabrielle Roy, boîte 70, chemises 19 à 22.

7. Gabrielle ROY, « Le printemps revint à Volhyn », manuscrit inédit, Bibliothèque nationale du Canada, collection des manuscrits littéraires, fonds Gabrielle Roy, boîte 55, chemises 14 à 16 et boîte 56, chemises 1 à 8.

8. Gabrielle ROY, « Un jardin au bout du monde », Bibliothèque nationale du Canada, collection des manuscrits littéraires, fonds Gabrielle Roy, boîte 56, chemises 9 à 14 et boîte 57, chemises 1 à 4.

sition. Selon François Ricard⁹, *Madame Lund* daterait des années 1950 et le recueil *Un jardin au bout du monde* aurait été achevé en 1973¹⁰.

J'étudierai ici les trois versions du « Printemps revint à Volhyn », d'abord sous l'angle de la génétique textuelle, en présentant les manuscrits, puis de la critique génétique, en proposant des pistes d'analyse sur les transformations des avant-textes qui, bien sûr, seront mis en relation avec le texte publié. Passant du « Printemps revint à Volhyn » à « Un jardin au bout du monde », Gabrielle Roy entreprend d'épurer son texte à de multiples égards. Comme Sophie Montreuil l'a noté, ce travail d'épuration concerne « la trame événementielle, la diminution du nombre de personnages secondaires et le resserrement de l'histoire dans le temps et dans l'espace¹¹ ». Analysant plusieurs avant-textes de la nouvelle, dont une version du « Printemps revint à

9. François RICARD, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », [1996] 2000, p. 472.

10. Pour une étude d'ensemble du dossier génétique d'« Un jardin au bout du monde », on peut se référer à l'article de Sophie MONTREUIL, « Petite histoire de la nouvelle "Un jardin au bout du monde" de Gabrielle Roy », *Voix et images*, n° 68, hiver 1998, p. 360-381, qui propose une analyse de plusieurs de ces textes. Carol J. HARVEY donne également un aperçu de ce dossier dans « Gabrielle Roy : reporter et romancière », dans André FAUCHON (dir.), *Colloque international « Gabrielle Roy » : actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion* (27 au 30 septembre 1995), Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 41-52.

11. Sophie MONTREUIL, *op. cit.*, p. 360.

Volhyn », Montreuil a relevé avec beaucoup de justesse certains changements survenus dans le traitement des personnages de Martha et de Stephan Yaramko ; elle a aussi montré le triomphe d'un lieu, celui du jardin, et d'un thème, celui de la création. Pour ma part, j'examinerai comment s'effectue le travail de réécriture de Gabrielle Roy dans les trois versions du « Printemps revint à Volhyn », en m'arrêtant aux changements sur le plan narratif, à l'évolution du thème de la communication dans le couple formé par Martha et Stephan Yaramko et, enfin, en interrogeant le statut de deux personnages abandonnés au cours du processus de réécriture, soit Irina Yaramko et Sophie Lund. Je montrerai aussi comment l'intertextualité est à l'œuvre dans ces avant-textes d'« Un jardin au bout du monde », dans la mesure où il est possible d'établir plusieurs liens entre ceux-ci et certaines œuvres publiées ou inédites de Gabrielle Roy.

LES MANUSCRITS

DU « PRINTEMPS REVINT À VOLHYN »

Parmi les archives personnelles de Gabrielle Roy conservées à la Bibliothèque nationale du Canada, on trouve trois versions du « Printemps revint à Volhyn », se présentant sous la forme de textes dactylographiés par l'auteure et émaillés de nombreuses réécritures¹², dactylographiées ou

12. Par « réécriture », nous entendons « toute opération scripturale qui revient sur du déjà-écrit, qu'il s'agisse de

manuscrites. À quelle période Gabrielle Roy a-t-elle composé « Le printemps revint à Volhyn » ? Il faut tenir compte du fait que les textes ont été écrits directement à la machine. C'est une habitude d'ancienne journaliste, que la romancière conserve lorsqu'elle rédige les premières moutures de ses textes, et ce, jusque vers 1960 alors qu'elle délaisse la machine à écrire pour le stylo¹³. Cet indice matériel permet de croire que « Le printemps revint à Volhyn » aurait été écrit dans les années 1950. D'ailleurs, un indice en marge du texte appuie et précise cette hypothèse de datation. Parmi les manuscrits des versions incomplètes de la nouvelle se trouve l'enveloppe d'une lettre destinée à Gabrielle Roy, qui porte un sceau de poste en date du 26 septembre 1956. Sur l'enveloppe, l'auteure a griffonné quelques phrases où apparaît le prénom « Irina », personnage du « Printemps revint à Volhyn ». La romancière travaillait donc à cette époque (ou un peu plus tard) à son manuscrit.

Les textes du « Printemps revint à Volhyn » ont le statut génétique de brouillons, tout en étant également des avant-textes de la nouvelle « Un jardin au bout du monde », si l'on se réfère à la définition de Jean Bellemin-Noël, pour qui un avant-texte est « l'ensemble constitué par les brouillons, les

mots, de paragraphes, de chapitres ou de textes entiers » (Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 245).

13. François RICARD, *op. cit.*, p. 399.

manuscrits, les épreuves, les “variantes”, vu sous l’angle de *ce qui précède matériellement* un ouvrage quand celui-ci est traité comme un *texte*, et *qui peut faire système avec lui*¹⁴ ». Mais il s’agit d’avant-textes au sens large, puisque aucune des trois versions ne constitue de véritable « variante » de « Un jardin au bout du monde », malgré la présence de plusieurs passages qui, retravaillés, ont donné naissance à des pages du texte publié. Pour trouver un avant-texte superposable, il faut chercher du côté des tapuscrits d’« Un jardin au bout du monde », qui sont des mises au net beaucoup plus proches du texte publié. Celles-ci présentent des corrections, pour la plupart mineures, qui constituent des variantes du texte final, dont les trois versions¹⁵ du « Printemps revint à Volhyn » s’écartent donc davantage. Offrant toute « une série de possibles¹⁶ », ces textes finalement abandonnés témoignent du tiraillement de la romancière entre différents personnages, différents événements, divers thèmes.

14. Jean BELLEMIN-NOËL, *Le texte et l’avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

15. Pour désigner chacun des trois textes du « Printemps revint à Volhyn », j’utilise le terme « version », qui semble convenir le mieux. Bien que ces textes se ressemblent, ils ne sont pas entièrement superposables. On ne pourrait pas établir un relevé de variantes par rapport à un texte de base. On ne peut donc pas considérer ces textes comme les différents états d’une même version.

16. Almuth GRÉSILLON, *op. cit.*, p. 17.

Les manuscrits de Gabrielle Roy conservés à la Bibliothèque nationale du Canada ont été classés par l'archiviste Irma Larouche, qui a attribué un ordre aux trois versions du « Printemps revint à Volhyn ». Dans son inventaire, elle précise cependant :

Pour des raisons d'ordre pratique, les chapitres et les versions ont été réorganisés d'une façon arbitraire. Ce qui veut dire que nous avons suivi autant que possible le déroulement logique du texte pour numéroter les chapitres. Quant aux versions, la version n° 1 n'est pas nécessairement la première version¹⁷.

Quoique la plupart des chapitres soient numérotés à la machine par la romancière elle-même, une seconde numérotation manuscrite (au crayon de plomb) apparaît parfois. Est-elle de Gabrielle Roy ou de Larouche ? Impossible de le savoir. De la même façon, malgré certaines hypothèses qui peuvent fournir des pistes à un nouveau classement des trois manuscrits, il semble impossible de décider définitivement de leur ordre de rédaction¹⁸. Je

17. Irma LAROCHE, *Gabrielle Roy, 1909-1983. Papiers, 1936-1983. MSS 1982-11/1986-11. Instrument de recherche*, Bibliothèque nationale du Canada, collection des manuscrits littéraires, 1989, p. 131.

18. Quelques réécritures m'ont d'abord laissé croire que la version portant le n° 2 serait en fait la première, mais plusieurs autres réécritures indiquent le contraire. Dans l'état actuel de mes recherches, je pense que la version 1 est probablement la première, mais que Gabrielle Roy a peut-être retravaillé certains chapitres (les premiers) de cette

me suis donc servie du classement officiel de la Bibliothèque nationale du Canada, dont les trois versions peuvent se résumer de la façon suivante :

La *version 1*¹⁹ du « Printemps revint à Volhyn » est constituée d'un manuscrit de 121 feuillets et le texte est divisé en 11 chapitres. L'action se déroule pendant les années 1950 dans l'Ouest canadien. Dans le premier chapitre, une narratrice homodiégétique présente les personnages principaux, un couple de paysans ukrainiens âgés, Martha et Stephan Yaramko, qui ont immigré à Volhyn, village du nord de l'Alberta. À partir du deuxième chapitre, la narration à la troisième personne prend le relais. La scène décrite est celle du souper des époux, pendant lequel on apprend que Martha souffre d'un cancer à l'abdomen et que Stephan lui offre d'aller se faire soigner à Edmonton. Il va la reconduire à Codessa, où elle prend le train. À Edmonton, elle retrouve sa fille Irina, qui travaille là comme enseignante. Celle-ci l'amène à son appartement où elle vit avec son amant, Jim, qu'elle lui présente comme son mari pour respecter les

version en même temps qu'elle rédigeait la version 2. Remarquons que l'on trouve deux états pour certains chapitres, notamment le premier chapitre de la version 1. La version 3, elle, me semble effectivement venir après les deux autres, car j'ai relevé dans les versions 1 et 2 plusieurs réécritures (surtout des ajouts) qui sont intégrées dans ce nouveau texte.

19. La version 1 comprend les manuscrits de la boîte 55, chemises 14 à 16.

convenances. À l'hôpital, avant de se faire opérer, Martha fait la connaissance de Katia, une compatriote qui partage sa chambre. Sur le chemin du retour vers Volhyn, elle s'arrête chez son amie Loubka à Codessa. Une fois chez elle, Martha tâche de s'occuper de son jardin, activité essentielle pour elle et inutile selon son mari. Ce dernier est déçu de la voir encore maigre et malade. Puis Martha reçoit une lettre d'Irina, qu'elle lit à l'insu de Stephan et dans laquelle sa fille, enceinte, abandonnée par Jim auquel elle avoue n'être pas mariée, demande l'hospitalité à ses parents. Martha voudrait bien l'accueillir, mais Stephan, à qui elle n'a révélé qu'une partie de la vérité, s'y oppose catégoriquement. En colère, il cherche un jour refuge à la taverne de Codessa. De retour à la maison, il y trouve Irina, qui accouche peu de temps après. Le printemps est revenu à Volhyn par cette vie nouvelle et, ensuite, par la réouverture de la petite école, où enseignera Irina, événements qui donnent un second souffle au village déserté et procurent une grande joie à Martha. Même Stephan prend soin des fleurs du jardin. Le récit s'achève sur la mort de Martha. Cet événement provoque le désespoir de Stephan qui, enfin, avait pu recommencer à parler à sa femme.

La *version* 2⁰ compte 129 feuillets et est divisée en 11 chapitres. Notons que la narration à la

20. La version 2 comprend les manuscrits de la boîte 56, chemises 1 à 4.

première personne disparaît aussi après le premier chapitre, mais revient dans le dernier paragraphe du récit. Pour ce qui est du contenu, on peut relever plusieurs différences par rapport au texte précédent. Ainsi, il y a deux états du chapitre où Stephan va à la taverne de Codessa. Signalons une autre différence notable : celle de la clôture du récit. Après que Stephan a découvert sa femme morte, Irina organise des funérailles auxquelles assistent ses frères Harold et Taras. Elle parle tendrement avec Taras, chagriné par la mort de sa mère. Puis, un an après, un pèlerinage a lieu à la petite chapelle de Volhyn.

La *version 3*²¹ compte 83 feuillets et quelques pages manuscrites d'un cahier inséré. Inachevée, elle ne comprend que sept chapitres. Sur les plans narratif et diégétique, elle s'apparente aux deux autres versions, à part les différences suivantes. La nuit précédant le voyage vers Edmonton et le voyage en train occupent deux chapitres au lieu d'un. Cette fois, Irina vit seule dans son appartement à Edmonton et conserve la photo d'un amoureux. À l'hôpital, Martha a pour compagne de chambre Sophie Lund, une Norvégienne établie à Cold Lake. Le récit s'interrompt au beau milieu d'une conversation entre Martha et son amie Loubka, à Codessa, avant que l'héroïne ne retourne à la maison.

21. La version 3 comprend les manuscrits de la boîte 56, chemises 5 et 6.

Rappelons enfin l'histoire relatée dans « Un jardin au bout du monde ». Dans le premier chapitre, une narratrice homodiégétique présente les lieux puis s'efface. À Volhyn, Martha Yaramko cultive avec soin les fleurs de son jardin. Souffrante, elle se demande si elle devrait aller se faire opérer à Edmonton. De son côté, Stépan se pose la même question à la taverne de Codessa. Mais aucun voyage n'est entrepris, les époux s'enferment dans le silence et leur vie routinière continue. Un jour, Stépan prend soin de Martha, alitée, puis s'occupe du jardin. Après avoir réfléchi à sa vie, Martha s'éteint doucement dans son lit.

PISTES D'ANALYSE

De la première version du « Printemps revint à Volhyn » au texte publié de la nouvelle « Un jardin au bout du monde », Gabrielle Roy a apporté de nombreux changements aux textes, que ce soit sur le plan de la diégèse, de la narration ou des personnages. Le changement le plus apparent concerne la diégèse. Ainsi, tout le début du « Printemps revint à Volhyn » sera supprimé, c'est-à-dire le voyage de Martha vers Edmonton, sa rencontre avec Irina, son séjour à l'hôpital, le retour d'Irina chez ses parents à Volhyn et la naissance de son enfant. Écrivant « Un jardin au bout du monde », la romancière décide de centrer l'histoire sur le portrait de Martha.

En ce qui a trait à la narration, l'étude de l'incipit et de tout le premier chapitre s'impose. Dans

les trois avant-textes et le texte publié, une narratrice extra-homodiégétique apparaît dans le premier chapitre, puis cède la place à une narration à la troisième personne, procédé rarement utilisé dans l'œuvre royenne. On peut remarquer que dans la version 1 du « Printemps revint à Volhyn » (premier état du premier chapitre), « je » est le premier mot du texte : « J'ai longtemps dans ma vie et en bien des endroits au monde écouté le vent. » Dans les autres versions, le « je » surgit un peu plus loin dans la première phrase du récit : « En bien des endroits et souvent dans ma vie j'ai écouté le vent » (version 2), « En bien des endroits du monde et souvent dans ma vie j'ai écouté le vent » (version 3). Par contre, dans « Un jardin au bout du monde », il se fait plus discret et apparaît plus loin, au huitième paragraphe du premier chapitre : « Ainsi, un jour que m'amenait sur cette route une étrange curiosité [...] j'ai vu devant moi, sous le ciel énorme, contre le vent hostile et parmi les herbes hautes, ce petit jardin qui débordait de fleurs²² ».

Notons aussi que la narratrice réapparaît à la fin de la version 2 du « Printemps revint à Volhyn » : « Un an plus tard, en repassant par la route de Volhyn, je vis fermée, abandonnée comme jadis

22. « Gabrielle Roy, Un jardin au bout du monde », dans *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », [1975] 1994, p. 118. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention JBM suivie du numéro de la page.

l'école [...]»²³ ». Dans cette version, Gabrielle Roy semble avoir voulu enchâsser l'histoire de Martha dans le récit d'une voyageuse-témoin, car la fonction de la narratrice des trois brouillons est surtout celle que Gérard Genette nomme « testimoniale » ou « d'attestation²⁴ ». La narratrice a été témoin des événements, elle a connu le pays et la protagoniste : « Jamais je n'oublierai le jour » (version 1, boîte 55, chemise 14, chap. Ib, p. 5) ; « Comment l'ai-je connue elle-même ! Ah, voilà une longue histoire » (version 2, boîte 56, chemise 1, chap. I, p. 5). La narratrice s'adresse d'ailleurs à un narrataire extradiégétique à qui elle veut présenter l'histoire : « Imaginez une plaine rase, immense » (version 2, boîte 56, chemise 1, chap. I, p. 1) ; « Mais je vous ai montré le pays dans son plus beau » (version 2, boîte 56, chemise 1, chap. I, p. 6), ou qu'elle veut entraîner dans l'aventure : « Mais grimpons cette petite butte ; peut-être découvrirons-nous à l'horizon quelque chose de rassurant » (version 2, boîte 56, chemise 1, chap. I, p. 1). Par contre, dans le texte publié, la narratrice homodiégétique ne s'adresse pas directement au

23. Gabrielle ROY, « Le printemps revint à Volhyn », version 2, Bibliothèque nationale du Canada, collection des manuscrits littéraires, fonds Gabrielle Roy, boîte 56, chemise 4, chap. IX, p. 14. Dorénavant, les renvois à cette nouvelle seront signalés par la seule mention, dans l'ordre, de la version (1, 2, ou 3), de la boîte, de la chemise, du chapitre et de la page.

24. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 262.

narrataire, elle lui envoie plutôt des signaux indirects. Ainsi, dans l'incipit d'« Un jardin au bout du monde », la narratrice cherche à situer le narrataire par l'emploi de repères spatiaux : « Plus loin encore que Codessa [...] », « on n'entend plus par ici » (JBM : 117).

Chacune des versions du « Printemps revint à Volhyn » se caractérise par une insistance de la narratrice sur l'aspect « vécu » de l'histoire, mais c'est seulement dans le texte publié que cette insistance est accompagnée par une réflexion sur le rapport entre l'art et la vie. Dans les brouillons, la narratrice évoque le souvenir qu'elle conserve de Martha : « [...] raconter quelque navrante histoire vécue. Peut-être celle de Martha. Martha de Volhyn » (version 1, boîte 55, chemise 14, chap. Ia, p. 1) ; « Alors reviennent en mon souvenir le nom, le sourire, le visage de Martha » (version 3, boîte 56, chemise 15, chap. I, p. 1). Dans le texte publié, la phrase précédente apparaît, légèrement retouchée : « Mais alors reviennent en mon esprit le visage, le sourire, le souvenir de Martha » (JBM : 119). Rappelons que, dans « Un jardin au bout du monde », une réflexion sur l'écriture se fait jour puisque le « je » y désigne aussi une femme qui s'interroge sur la création, comme l'ont noté plusieurs critiques²⁵.

Pour ce qui est des personnages, on peut remarquer que la relation de couple de Martha et de

25. Voir Nicole BOURBONNAIS, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 367-384 et Sophie MONTREUIL, *op. cit.*

Stephan se transforme au fil des textes. L'une des différences les plus saisissantes entre les brouillons et le texte final est le repli progressif des époux dans le silence. Comme je l'ai montré ailleurs²⁶, la communication dans le couple fait problème dans « Un jardin au bout du monde » et ses avant-textes. Ainsi, les époux des trois versions du « Printemps revint à Volhyn » se parlent très peu, une conversation de quelques phrases peut s'étirer sur plusieurs heures. C'est le cas lorsque Stephan propose à Martha d'aller se faire soigner à Edmonton. Celle-ci tarde à lui répondre : « Maintenant, à chacun d'eux, il faut beaucoup de temps pour examiner la parole de l'autre, puis y répondre aussi économiquement que possible... s'il y a lieu... » (version 2, boîte 56, chemise 1, chap. II, p. 5). Dans « Un jardin au bout du monde », les Yaramko ne s'adressent plus la parole, à la suite d'une querelle au sujet de leurs enfants. Voyant sa femme très malade, Stépan souhaiterait rompre ce silence, mais n'y parvient pas (JBM : 166). Le Stephan du « Printemps revint à Volhyn », lui, réussit à reprendre la parole. À la fin de la version 1 du « Printemps », grâce au jardin dont Stephan décide finalement de s'occuper, le vieil homme se réconcilie avec sa femme et

26. Christine ROBINSON, « Étude des rapports de couple dans *Madame Lund*, "Le printemps revint à Volhyn" et "Un jardin au bout du monde" de Gabrielle Roy ». Communication présentée au colloque de l'Association des littératures canadienne et québécoise, Congrès des sciences humaines et sociales, Université Laval, 26 mai 2001. Inédit.

souhaite parler de nouveau avec elle. Mais les mots viennent trop tard, la mort a déjà fait son œuvre.

Pourquoi restait-elle si immobile, les mains croisées sur sa poitrine. Peut-être allait-elle mieux pour dormir aussi profondément.

Tout à coup il fut près d'elle, criant : Martha, il est tard, réveille-toi. Martha, la gelée a passé.

Puis il toucha ses mains, se recula avec un cri et sur son visage une expression | parut une expression de stupeur inouïe.

— Ah, pourquoi n'écouterait-elle plus jamais... à présent qu'il <pouvait lui parler> (version 1, boîte 55, chemise 16, chap. X, p. 17)²⁷.

À la fin de la version 2, Stephan trouve également sa femme morte au matin, s'exclame, mais ne ressent pas ce regret de ne plus pouvoir communiquer. Quant au texte publié, il ne fait nulle mention de cris ou de paroles de Stépan à la suite de la mort de sa femme. L'héroïne s'éteint dans le silence et la solitude.

Examinons maintenant le cas de deux personnages secondaires que l'auteure n'a pas retenus dans le texte publié. Celui d'Irina, la fille des Yaramko, oriente l'histoire vers d'autres questions, puisqu'il est associé, entre autres, aux thèmes de l'amour, de la relation entre mère et fille et de l'immigration. Fille de fermiers d'origine ukrainienne, Irina a voulu très tôt sortir de son milieu. Pour elle, l'ascension sociale passe par l'instruction, le travail

27. Les mots soulignés ont été biffés par l'auteure, les mots entre chevrons ont été ajoutés.

et la vie urbaine. Quittant sa famille et son village pour s'installer à Edmonton, elle étudie et devient enseignante grâce à son travail acharné. Dans les versions 1 et 2, éprise de Jim, son professeur de littérature à l'Université, elle devient enceinte de lui, sans l'avoir planifié. Puis il la quitte, ignorant qu'elle attend un enfant. Le personnage d'Irina fait penser à la Florentine de *Bonheur d'occasion* par son désir d'ascension sociale et par le piège dans lequel elle se retrouve, une grossesse non désirée. On peut également rapprocher Irina de la Gabrielle de *La détresse et l'enchantement*, avec laquelle elle partage l'ambition, la détermination, le goût de l'étude et le désir de sortir de son milieu d'origine.

D'autre part, les rapports d'Irina avec sa mère font penser, dans une certaine mesure, à ceux de Florentine et de Rose-Anna Lacasse. Tout comme Florentine, Irina refuse d'avoir un destin semblable à celui de sa mère. En partant de Volhyn, elle espère mener une meilleure vie. À Edmonton, elle s'efforce de faire oublier aux autres ses origines : « Il fallait détruire presque tout ce que j'étais, |mon accent|, cesser de parler ukrainien et en finir avec mon accent » (version 2, boîte 56, chemise 4, chap. VIII, p. 2), dit-elle. Mais lorsque Martha arrive à la gare d'Edmonton, avec ses vêtements de paysanne et son bavardage en ukrainien, Irina voit son passé ressurgir brutalement, s'aperçoit « avec effarement » (version 2, boîte 56, chemise 4, chap. III, p. 10) qu'elle ressemble à sa mère et

refuse de s'identifier à elle. Irina s'emploie ensuite à « transformer » sa mère en lui achetant des vêtements dans un grand magasin afin de lui donner une apparence plus nord-américaine, ce qui désole Martha, dépossédée de son identité. Lorsqu'elle se voit dans le miroir, celle-ci ne se reconnaît plus : « Martha de Volhyn n'existait plus. [...] Une singulière créature avait pris sa place » (version 2, boîte 56, chemise 1, chap. III, p. 13). Mère et fille ne se rapprochent que lorsque Irina revient à Volhyn et met son enfant au monde – c'est d'ailleurs Martha qui aide sa fille à accoucher. Elles auront alors des conversations plus intimes.

Un autre personnage abandonné, avec lequel Martha a des échanges significatifs, est celui de Sophie Lund, sa compagne de chambre à l'hôpital (dans la version 3 uniquement). Fortement inspiré de l'héroïne d'un autre inédit de Gabrielle Roy, *Madame Lund*, le personnage de Sophie retient les traits essentiels de la première Madame Lund, elle-même devancière du personnage de Martha. *Madame Lund* relate l'histoire d'un couple d'immigrants norvégiens. Venue au Canada pour épouser un homme inconnu, la jeune Greta mène bientôt une existence monotone aux côtés de Monsieur Lund. Celui-ci ouvre un magasin général dans un poste du nord de l'Alberta. Après trente ans de mariage, Madame Lund, atteinte d'une maladie grave, se fait opérer à Edmonton. Elle retourne ensuite en train chez elle. Dans la version 3 du « Printemps revint à Volhyn », Sophie Lund demeure à

Cold Lake, un lieu isolé, où elle vit avec un époux silencieux. Gravement malade, elle est hospitalisée à Edmonton. Dans sa chambre d'hôpital, elle converse avec Martha, dont elle apparaît comme le double : « Longtemps elles parlèrent ensemble : comme c'était réconfortant, d'un étrange réconfort ; elles avaient vécu des vies presque semblables auprès de maris sauvages et taciturnes » (version 3, boîte 56, chemise 6, chap. V, p. 44). On peut penser que le personnage de Sophie Lund a été éliminé à cause de sa redondance.

CONCLUSION

L'élagage du « Printemps revint à Volhyn » et la transformation de ses éléments ont dû être dictés par plusieurs motifs. Certes, une nouvelle doit éviter les longueurs et l'éparpillement. L'auteure a alors choisi de privilégier un personnage et quelques thèmes. À cela j'ajouterais que, dans les textes du « Printemps revint à Volhyn », Gabrielle Roy semble encore habitée par des œuvres antérieures, publiées ou inédites, dont elle doit se dégager pour donner un nouveau texte. Comme nous l'avons vu, le personnage principal de *Madame Lund* fait irruption dans une des versions du « Printemps revint à Volhyn ». En outre, on peut établir des liens entre « Le printemps » et *Bonheur d'occasion*, surtout à cause du personnage d'Irina. De même, l'épisode de la réouverture de l'école de Volhyn fait songer à l'histoire de *La petite poule*

d'eau et Martha, excitée par cet événement, évoque le personnage de Luzina Tousignant. D'autre part, on peut dire que certains éléments du « Printemps revint à Volhyn » reviendront, sous une autre forme, dans les œuvres ultérieures de Gabrielle Roy. Ainsi, dans la version 2 de ce texte, la mort de Martha donne lieu à un rassemblement familial à la fois triste et chaleureux. Cette idée, celle de la mort qui rassemble, sera reprise et développée dans *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?* et *Le temps qui m'a manqué*. « Le printemps revint à Volyhn » apparaît donc comme un véritable laboratoire d'écriture où surgissent certaines idées clés, certains thèmes privilégiés de l'univers royen.

Yannick Roy

Université McGill

LA TENTATION DE L'ALLÉGORIE

Au cours de l'automne 1948, Gabrielle Roy a travaillé à trois nouvelles quelque peu insolites, intitulées « Le déluge », « La première femme » et « Dieu », qu'elle ne publiera jamais, et qui d'ailleurs ne ressemblent à rien de ce qu'elle a publié. En fait, même dans l'ensemble des nouvelles inédites dont nous connaissons l'existence, et qui présente une grande diversité de styles, de factures et de tons, ces trois textes se distinguent très nettement des autres et forment une sorte de sous-ensemble assez cohérent, qu'on peut considérer comme l'ébauche d'un projet vague mais ambitieux auquel la romancière semble avoir rapidement et définitivement renoncé. Dans *Gabrielle Roy, une vie*, François Ricard décrit ces trois récits de la manière suivante :

À mi-chemin de la paléontologie fantastique et de l'imitation biblique, c'est la reconstitution, dans un style ampoulé et maladroit, des origines fictives de l'humanité, fable où la violence le dispute à l'instinct de solidarité, la douleur à l'amour, la soumission à la révolte. Pour nous, ces textes n'auraient d'autre intérêt que d'illustrer

*le désarroi esthétique dans lequel se débat l'auteur de Bonheur d'occasion, si n'y transparais-sait également, en filigrane, un aspect peu connu de sa pensée et de sa sensibilité de cette époque : une vision extrêmement pessimiste de la condition féminine et du rapport entre les sexes*¹.

On conçoit sans peine que le lecteur pour qui l'œuvre de Gabrielle Roy représente un territoire familier soit un peu décontenancé par la lecture de ces récits, aussi éloignés de *Bonheur d'occasion* que de *La petite poule d'eau* ou des nouvelles de *Rue Deschambault*. Pourtant, une fois la première surprise passée, on éprouve devant ces textes une impression un peu curieuse ; malgré leur caractère étrange et atypique, on finit par reconnaître en eux quelque chose de l'univers de la romancière. Les préoccupations morales ou métaphysiques que Gabrielle Roy, dans ces pages inédites, exprime d'une manière particulièrement explicite, et notamment cette vision pessimiste de la condition féminine à laquelle Ricard fait allusion, ne sont pas complètement absentes de ses livres ; au contraire, on peut supposer qu'elles nourrissent toute l'œuvre ou constituent, si l'on veut, une sorte de « matière première », donnée ici à l'état brut, et que Gabrielle Roy, au moment d'écrire ses romans, s'applique à transformer ou à raffiner. C'est la nature de cette transformation qui retiendra ici notre attention.

1. François RICARD, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 323-324.

Plus précisément, nous proposerons un rapprochement entre le destin de Grundhilde, protagoniste de la nouvelle intitulée « La première femme », et celui d'Elsa, l'héroïne de *La rivière sans repos*. La comparaison entre ces deux personnages qui se ressemblent étrangement mais qui, en même temps, s'opposent de manière décisive, nous permettra de définir quelque chose comme une visée esthétique, un but que la romancière cherche plus ou moins consciemment à atteindre pour que l'objet de ses efforts lui paraisse digne d'être publié. Autrement dit, nous considérerons *La rivière sans repos* non seulement comme la réécriture, mais aussi, dans une certaine mesure, comme l'accomplissement ou l'achèvement de « La première femme ».

L'histoire de cette première femme se déroule « à l'extrême commencement des siècles et des siècles d'effort pour délivrer l'esprit de la bête² ». La protagoniste est décrite dès le début du récit dans une situation dont le caractère symbolique est évident : marchant dans une jungle qui représente un monde primitif, cruel, impitoyable, auquel elle appartient encore à bien des égards, mais qu'elle s'apprête à quitter, elle pénètre dans une clairière

2. Gabrielle ROY, « La première femme », nouvelle inédite, Bibliothèque nationale du Canada, collection des manuscrits littéraires, fonds Gabrielle Roy, boîte 71, chemise 16, manuscrit dactylographié avec corrections de la main de l'auteur, p. 3. Dorénavant, les renvois à cette nouvelle seront signalés par la seule mention PF suivie du numéro de la page.

pour donner naissance à son premier enfant. Cette nouvelle raconte au fond la naissance même de la civilisation, qui coïncidera avec celle de l'enfant et avec les premières manifestations chez Grundhilde de l'amour maternel, élément civilisateur par excellence. Grundhilde est donc une créature ambivalente ; tout au long du récit se joue dans son cerveau un peu fruste et embrouillé un combat entre l'instinct et l'intelligence, ou entre l'égoïsme de l'animal et l'indulgence, la bonté, la générosité de la première femme, qui est aussi, surtout peut-être, la première mère. On peut d'ailleurs lire sur le tapuscrit, au-dessus du titre de la nouvelle, l'inscription manuscrite « Mère des humains », comme si Gabrielle Roy avait en fait hésité entre deux titres.

Ce conflit intérieur, dont la protagoniste elle-même ne fait que deviner confusément les enjeux, se manifeste de plusieurs façons tout au long du récit, et notamment dans les rapports qu'elle entretient avec son compagnon, Hakraen, père de l'enfant qui va naître. Gabrielle Roy semble concevoir la civilisation dont elle décrit les débuts comme essentiellement féminine et maternelle ; par conséquent, le mâle ne participe pas à cette éclosion de l'esprit, ou du moins il y participe maladroitement, à son insu ou contre son gré, et du reste avec un retard certain sur sa compagne, comme s'il était plus profondément lié au monde primitif qu'il s'agit précisément d'abandonner. Bien sûr, il est nécessaire à l'évolution qui débute, puisque sans

lui la femme ne serait jamais devenue une mère, mais son rôle est pour ainsi dire instrumental, et c'est Grundhilde seule qui porte le flambeau de l'intelligence et de la civilisation. Ainsi, en décrivant le logis rudimentaire qu'ils habitent, Gabrielle Roy écrit :

C'était elle [...] qui avait eu l'idée d'en faire plus qu'une tanière de bêtes, en en défendant l'ouverture par des tiges entrelacées. Dès qu'elle avait été avec l'homme, elle avait commencé à se parfaire. Lui, moins vite, moins bien (PF : 2).

Mais c'est après la naissance de l'enfant que le conflit qui structure toute la nouvelle se manifeste de la manière la plus déchirante. D'abord remplie d'orgueil par le petit être qu'elle vient d'extraire douloureusement de son propre corps, Grundhilde a bientôt la première intuition de l'avenir et entrevoit, dans une sorte de révélation amère, tout ce dont ce petit être est porteur, c'est-à-dire les souffrances infinies qui attendent le genre humain dans les siècles à venir. C'est alors que, par désespoir, elle décide de renoncer à la maternité et entreprend de se débarrasser de son enfant en l'enterant vivant, geste qui est non seulement un infanticide, mais ni plus ni moins le suicide du genre humain et que les animaux, rassemblés en spectateurs autour de la clairière, désapprouvent avec un certain effroi. Mais le petit se met bientôt à pleurer, et Grundhilde, émue, recule devant l'horreur du crime qu'elle allait commettre. La nouvelle

prend fin sur l'image de la protagoniste attendrie, allaitant son enfant, se laissant enfin submerger par « cette terrible et inconsciente force égoïste, cet abîme de dévouement et d'irresponsabilité que l'on nomme l'amour maternel » (PF : 15)³.

Ce bref résumé permet de faire apparaître la ressemblance que nous avons évoquée plus haut entre la « première femme » et Elsa, la protagoniste de *La rivière sans repos*. On peut d'abord observer que toutes les deux se trouvent dans une situation ambiguë, doublement marginale, à la frontière de deux mondes entre lesquels elles sont douloureusement partagées. À l'opposition entre le monde animal auquel Grundhilde tente de s'arracher et le monde humain qu'elle tente d'intégrer correspond, dans la vie d'Elsa, l'opposition entre le Nord et le Sud, c'est-à-dire entre le mode de vie simple ou traditionnel des Esquimaux et celui des Blancs, dont la présence lointaine fait naître dans l'esprit d'Elsa des sentiments contradictoires, tantôt d'attraction, tantôt de répulsion.

Par ailleurs, ce passage plus ou moins désiré, plus ou moins réussi d'un monde à un autre coïn-

3. Pour une analyse pénétrante de cette nouvelle, voir Lori SAINT-MARTIN, *La voyageuse et la prisonnière*, Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 2002, p. 161-175. L'auteure voit dans ce texte « une profonde réflexion féministe sur les rôles symboliques et sur les origines de l'inégalité » et conclut que Gabrielle Roy « tout comme Simone de Beauvoir, mais autrement », attribue à la maternité l'inégalité entre les sexes.

cide et se confond presque, pour les deux femmes, avec la découverte de la maternité. Comme nous l'avons fait remarquer, c'est au moment de devenir mère que Grundhilde franchit symboliquement et imparfaitement la limite qui sépare l'animal de l'être humain ; de la même manière, c'est la naissance de Jimmy qui fait naître chez Elsa le désir de rompre avec le monde auquel elle appartient. L'enfant, par ses origines à moitié américaines et à moitié esquimaudes, est d'ailleurs l'incarnation vivante de cette ambivalence.

Il faut aussi signaler les circonstances plus ou moins mystérieuses, mais qu'on devine avoir été douloureuses, dans lesquelles les deux femmes sont devenues enceintes. Le fils de Grundhilde et le petit Jimmy sont tous deux le fruit d'un viol qui est évoqué dans des termes ambigus. La scène sur laquelle s'ouvre *La rivière sans repos*, et dont Alain Roy, dans une étude à paraître⁴, résume le caractère paradoxal en la qualifiant de « viol amical », baigne en effet dans un climat irréel, apparemment vidé de toute violence et de tout sens dramatique. On retrouve une ambiguïté analogue dans « La première femme ». En évoquant l'origine de la grossesse, que Grundhilde ne fait que deviner confusément, la narratrice, qui épouse le point de vue du personnage et s'efforce d'imiter son langage ou de

4. Cette étude portera sur ce qu'Alain Roy appelle le « désir fantôme » chez Gabrielle Roy et paraîtra sous peu aux éditions du Boréal, dans la collection « Les Cahiers Gabrielle Roy ».

traduire ses sentiments, parle d'abord d'un « jeu d'amour » (PF : 9), puis un peu plus loin des « rudes étreintes » (PF : 7) d'Hakraen, et enfin, évoquant cette fois l'amour en général, elle le décrit comme « une sauvage ardeur plus proche de la destruction que de la confiance » (PF : 11).

Soulignons enfin une dernière ressemblance, plus subtile, entre les deux récits : le rapport que chaque héroïne entretient avec son enfant est trouble et empreint d'une violence plus ou moins contenue. Nous avons déjà évoqué l'infanticide que Grundhilde est sur le point de commettre au moment où elle se laisse attendrir *in extremis* par les larmes de son enfant. Il n'y a évidemment rien de tel dans *La rivière sans repos*, bien au contraire. Le petit Jimmy, dont l'apparence physique trahit les origines américaines et lui confère une sorte de prestige, remplit sa mère de fierté et d'orgueil, et est entouré dès sa naissance des soins, de l'affection et de l'admiration de toute la petite communauté. Mais on peut supposer que la profonde mélancolie qui s'empare d'Elsa après le viol, et qui dure pendant toute la grossesse, cette impression qu'elle donne « de n'avoir intérêt pour rien et pas du tout pour l'enfant qu'elle mettrait bientôt au monde⁵ », représente une forme atténuée de la violence ou, comme le suggère Alain Roy dans l'étude que nous venons de citer, un mécanisme

5. Gabrielle Roy, *La rivière sans repos*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », [1970] 1995, p. 107.

psychologique visant à réprimer cette violence, laquelle s'exprime beaucoup plus explicitement dans la nouvelle de 1948.

Il va sans dire que la filiation que nous établissons entre ces deux textes est indirecte. La nouvelle a été écrite à l'époque où Gabrielle Roy, n'ayant encore publié que *Bonheur d'occasion*, cherchait à définir son projet esthétique, alors que le roman, paru en 1970, est l'œuvre d'une écrivaine accomplie. En ce sens, si on peut voir dans « La première femme » un « avant-texte » de *La rivière sans repos*, c'est à condition de prendre le terme dans son acception la plus large. Mais il n'en demeure pas moins que les ressemblances entre Grundhilde et Elsa sont considérables, et d'autant plus étonnantes que les deux textes ont été écrits à vingt ans d'intervalle. On pourrait presque y voir deux versions différentes d'un même récit implicite, plus fondamental, sorte de mythe personnel dont les éléments essentiels auraient très peu varié entre 1948 et 1970, et qu'on pourrait résumer ainsi : une femme, à la suite d'un viol, accouche d'un enfant non désiré, mais qu'elle accueille comme une promesse ou une chance de salut. Cet enfant semble en effet lui offrir l'occasion de s'affranchir de sa condition, de quitter un monde austère et cruel dans lequel elle est enfermée pour accéder à un autre monde où elle pourra mener une vie plus clémente et plus douce. Cet espoir s'avère toutefois trompeur, car la naissance de l'enfant est en réalité un événement funeste dont les conséquences ultimes seront

malheureuses. Ce bref résumé convient aussi bien à « La première femme » qu'à *La rivière sans repos*, mais il ne s'agit évidemment que d'un scénario rudimentaire, ou d'un canevas narratif à partir duquel les deux récits se déploient et se construisent de deux manières radicalement différentes, « allégorique » dans « La première femme » et « romanesque » dans *La rivière sans repos*.

Le titre de notre analyse nous a été suggéré par un texte de Borgès, intitulé « Des allégories aux romans », dans lequel l'écrivain argentin se demande pourquoi l'allégorie est aujourd'hui presque universellement considérée comme une « erreur esthétique ». L'hypothèse qu'il propose fait intervenir le célèbre débat philosophique qui opposait, au Moyen Âge, les réalistes aux nominalistes. On sait que les nominalistes concevaient le langage comme un système de symboles arbitraires et que les réalistes, au contraire, y voyaient, suivant les termes de Borgès, « la carte de l'univers », c'est-à-dire le reflet d'Idées réelles, qui existent objectivement. Borgès insiste sur l'enjeu existentiel qui se cache derrière ce débat apparemment abstrait : « L'histoire de la philosophie n'est pas un vain musée de distractions et de jeux verbaux ; selon toute vraisemblance, les deux thèses correspondent à deux manières de saisir la réalité⁶ ». Si

6. Jorge Luis BORGÈS, « Des allégories aux romans », dans *Enquêtes*, suivi de *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1967, p. 204.

cette querelle ne suscite plus les passions aujourd'hui, ce n'est donc pas parce qu'elle est dénuée de sens, mais parce qu'elle a été résolue il y a longtemps, et de manière décisive, en faveur des nominalistes : « Le nominalisme, jadis innovation de quelques-uns, embrasse aujourd'hui tout le monde ; sa victoire est si vaste et si fondamentale que son nom est devenu inutile. Personne ne se déclare nominaliste, parce que personne n'est autre chose⁷ ». Cela signifie que, comparativement à un philosophe du Moyen Âge, nous croyons peu aux abstractions, et que seuls les individus nous semblent irréductiblement réels. Ce mode de pensée proprement moderne, qui nous semble si naturel, explique à la fois le discrédit dans lequel est tombée l'allégorie et la position dominante qu'occupe le roman dans le paysage de la littérature moderne ; l'allégorie, écrit Borgès, est une « fable d'abstractions » et le roman, une « fable d'individus⁸ ».

Nous nous sommes apparemment éloigné de notre sujet, et pourtant, l'hypothèse de Borgès permet de préciser quelque peu la manière dont Grundhilde s'est, pour ainsi dire, métamorphosée en Elsa. On pourrait décrire cette métamorphose comme une sorte de chute : entre « La première femme » et *La rivière sans repos*, le personnage est tombé de son ciel allégorique sur une terre

7. *Ibid.*, p. 205.

8. *Ibid.*, p. 205.

peuplée exclusivement d'individus. D'un certain point de vue, cette chute est douloureuse et constitue en quelque sorte l'aggravation d'une situation existentielle désagréable. S'il est évident que le destin de Grundhilde n'est pas plus enviable que celui d'Elsa, la première femme peut au moins revendiquer, pour ainsi dire, l'honneur d'être la première femme, c'est-à-dire d'avoir une destinée exemplaire dont la portée et la signification sont universelles. Cette manière de présenter le problème en fausse toutefois les données. En réalité, la première femme, en raison même de son statut, de ce qu'elle représente ou de ce qu'elle signifie, ne peut être considérée comme un personnage à part entière. En tant que signe ou élément d'un langage allégorique, elle appelle un déchiffrement. Le lecteur ne peut pas « croire » à son existence, puisqu'il doit appréhender, au-delà, la condition féminine, le progrès, les premiers pas de la civilisation ou de l'esprit, bref l'abstraction dont Grundhilde n'est que la représentation.

Il importe ici de préciser que le sens allégorique de cette nouvelle est loin d'être parfaitement clair. A-t-on affaire à un éloge de la maternité, de l'intelligence, de la nature ? Celle-ci est-elle cruelle et impitoyable, ou douce et familière ? Gabrielle Roy se montre-t-elle favorable au progrès, ou y voit-elle au contraire une sorte de chute en dehors d'un paradis idyllique ? Aucune de ces questions ne peut être résolue simplement. L'amour maternel, considéré au début du récit comme le prolon-

gement de l'intelligence, est présenté plus loin comme son contraire puisque c'est la tentative d'infanticide qui est décrite comme « le premier acte d'intelligence » (PF : 12). Quand la bonté, la générosité et la tendresse maternelle submergent son âme primitive, Grundhilde, loin de devenir pleinement humaine comme on pourrait s'y attendre, retombe dans sa nature animale, dont elle incarne maintenant le versant positif et innocent. Enfin, dans la toute dernière phrase de la nouvelle, que nous avons déjà citée, l'amour maternel est lui-même décrit comme une forme d'égoïsme, un « abîme de dévouement et d'irresponsabilité » et même une « tendresse démente » (PF : 15). Bref, au fur et à mesure que le récit progresse, les enjeux du conflit semblent se déplacer et s'embrouiller. S'il s'agit là d'une nouvelle « à thèse », il faut reconnaître que cette thèse est pour le moins complexe, sinon confuse. En revanche, ce qui est clair, et plus déterminant au fond que la thèse elle-même, c'est le besoin que Gabrielle Roy éprouve d'en défendre une, c'est-à-dire de donner à ce que nous avons appelé son « mythe personnel » le sens et la portée universelle d'une vérité anthropologique.

C'est à cette portée universelle que Gabrielle Roy semble avoir renoncé, ou du moins résisté, dans *La rivière sans repos*. Malgré toutes les ressemblances que nous avons observées entre les deux récits, il est évident qu'ils ne se déploient pas du tout dans le même espace mental, ou dans le même climat. On pourrait dire que Gabrielle Roy,

dans *La rivière sans repos*, se fait plus discrète, se retire, étouffe le besoin, qu'elle éprouve peut-être encore, d'accorder à son héroïne un statut particulier ou une valeur symbolique. C'est pourquoi l'histoire d'Elsa est non seulement tragique, mais aussi absurde, inutile, dépourvue de nécessité, d'où peut-être cette profonde tristesse qui se dégage du roman et qui contraste singulièrement avec la violence revendicatrice de la nouvelle. Entre ces deux « versions » du récit, on peut donc supposer l'intervention d'une sorte de scrupule ou de nécessité intérieure liée à l'art du roman. Gabrielle Roy semble avoir *abandonné* son personnage, qui traverse la vie sans but et sans raison, dont les malheurs ne sont pas justifiés par leur caractère exemplaire ou par la signification dont ils seraient porteurs. Elle n'est pas la première femme, ni la Femme en général ; elle n'est rien d'autre qu'Elsa, c'est-à-dire une femme quelconque, une femme parmi d'autres, dont le passage sur terre ne laissera aucune trace. Tout ce qui lui arrive n'arrive qu'à elle, et sa vie, comme la vie de n'importe quel autre individu, est sans conséquences.

Borgès prend la peine de préciser que l'opposition entre roman et allégorie n'est pas absolue. Entre ces deux termes extrêmes, on peut imaginer bien des genres intermédiaires. Et à bien y penser, on pourrait même avancer qu'une allégorie pure est aussi impossible qu'un roman pur. Borgès résume cette idée par un raisonnement en forme de chiasme :

*Les abstractions sont personnifiées ; c'est pourquoi toute allégorie a quelque chose d'un roman. Les individus que les romanciers proposent tendent à devenir des idées générales [...] ; dans les romans, il y a un élément allégorique*⁹.

C'est certainement vrai de *La rivière sans repos*. En situant son récit dans le rude pays des Esquimaux, Gabrielle Roy choisit un décor dépouillé qui se prête peut-être mieux à l'allégorie qu'au roman. Certaines scènes ou certains épisodes, qui se résument à quelques données essentielles, ont l'air suspendus hors du temps, dans une espèce d'éternité, et semblent ainsi s'élever à une dimension mythique, comme par exemple ce passage où l'auteure décrit Elsa et son fils en des termes qui ne sont pas sans rappeler le cadre mythologique de « La première femme » :

*Les épaules ployées déjà par la vie, mais le regard délivré et tendu vers le ciel clair, nu-pieds et tout endimanchée, son enfant sur la nuque, elle avait l'air, en suivant le bord de l'eau et parallèlement, au loin, la ligne des vieilles montagnes rondes, de venir depuis le commencement des âges pour aller, d'étapes en étapes, jusqu'à la fin des temps*¹⁰.

Toutefois, outre le fait que de tels moments sont plutôt rares, il n'y a, dans ce passage quelque peu obscur, rien qui permette de donner un sens bien

9. *Ibid.*, p. 205.

10. Gabrielle Roy, *La rivière sans repos*, *op. cit.*, p. 131.

précis à l'existence d'Elsa. Au contraire, on éprouve encore plus vivement, en lisant ces lignes, le caractère irrémédiable de sa solitude. Le sens de cette image, si l'on veut, c'est que la marche qui mène Elsa du « commencement des âges » à la « fin des temps » n'a précisément aucun sens, qu'elle est pour ainsi dire dispensée de signifier quoi que ce soit, soustraite à son statut de signe, et abandonnée, en somme, à l'opacité de son existence individuelle ; c'est sans doute là, de manière un peu paradoxale, ce qui nous permet de reconnaître en elle notre semblable, un être dont la singularité et la solitude mêmes ont quelque chose d'exemplaire.

Sophie Montreuil

Université McGill

RE(RE)DIRE :

THE HIDDEN MOUNTAIN REVU PAR
GABRIELLE ROY ET JOYCE MARSHALL

En 1973, la maison d'édition McClelland and Stewart propose à Gabrielle Roy de publier une nouvelle édition de la traduction anglaise originale de *La montagne secrète*, *The Hidden Mountain* (réalisée par Harry Binsse en 1962), dans sa collection « New Canadian Library ». La Torontoise Joyce Marshall, dont les traductions de *La route d'Altamont* (*The Road Past Altamont*) et de *La rivière sans repos* (*Windflower*) sont parues respectivement en 1966 et 1970, est alors la traductrice attitrée de Gabrielle Roy. Avec cette femme qui a sensiblement le même âge qu'elle et qui est aussi écrivaine¹, Roy entretient une relation professionnelle

1. C'est d'ailleurs pour consacrer davantage de temps à ses propres projets d'écriture que Marshall abandonnera son titre de traductrice officielle de Gabrielle Roy après la parution de la traduction de *Cet été qui chantait*, *Enchanted Summer*, en 1976. Cette décision de Marshall et la réaction de Gabrielle Roy ont fait l'objet d'une communication. Voir

teintée d'une amitié qu'elle n'a partagée ni avec son précédent traducteur, Harry Binsse, ni avec celui qui succédera à Marshall, Alan Brown. Cette amitié qui unit Roy et Marshall est notamment visible dans la correspondance qu'ont échangée les deux femmes sur une période de vingt et un ans (1959-1980) et qui comprend 206 lettres, 110 de Gabrielle Roy et 96 de Marshall². Comme le sont les autres correspondances de Gabrielle Roy, la correspondance Roy-Marshall est précieuse parce qu'elle permet aux chercheurs curieux que nous sommes de pénétrer un tant soit peu dans la vie privée de l'écrivain, de saisir la femme et l'auteure dans un rapport au langage autre que celui qui est au cœur de son œuvre publiée. Au-delà de l'intérêt qu'elle suscite par cette porte qu'elle ouvre sur l'intimité de Gabrielle Roy, la correspondance Roy-Marshall offre à l'analyse une matière tout aussi riche sur deux autres plans, d'une part parce

Sophie MONTREUIL, « Le “translation trade” de *Cet été qui chantait/Enchanted Summer*, au profit de Gabrielle Roy ou de Joyce Marshall? ». Communication présentée le 22 novembre 2002 lors de la journée d'étude « Gabrielle Roy en traduction » organisée par le Département de français de l'Université du Manitoba. Inédit.

2. Les premières sont conservées à l'Université Bishop (fonds Joyce Marshall – PO 47/013/001, centre de recherche des Cantons de l'Est) et les secondes à la Bibliothèque nationale du Canada (collection des manuscrits littéraires, fonds Gabrielle Roy, boîte 17, chemises 9 à 12). Je tiens à remercier Jane Everett d'avoir attiré mon attention sur cette correspondance (dont elle prépare actuellement l'édition) et sur la problématique de la traduction.

que Gabrielle Roy écrit à Marshall *en anglais*, et que cette utilisation d'une langue *seconde* est en soi un objet d'étude, d'autre part parce que cette correspondance est le lieu tout désigné pour explorer la problématique de la traduction des œuvres de Roy et, surtout, pour explorer cette problématique d'un point de vue privilégié, c'est-à-dire de l'intérieur : la correspondance Roy-Marshall plonge le lecteur dans le processus même de traduction, le confronte aux questions que ce processus soulève et, parce que Gabrielle Roy y est personnellement impliquée, aux tractations auxquelles il donne lieu.

Cette étude est consacrée à un échantillon de cette correspondance, composé des 15 lettres que Roy et Marshall se sont adressées alors qu'elles travaillaient ensemble, durant les mois d'août et de septembre 1973, à la révision de *The Hidden Mountain* par Harry Binsse³. Ce dialogue entre les deux femmes est d'autant plus fascinant qu'il met en scène la figure du traducteur dans une position singulière, puisque Marshall ne travaille pas à partir d'un texte mais bien de *deux*, le texte français original et le texte anglais traduit, et même de *trois*, puisqu'elle doit tenir compte du discours d'une Gabrielle Roy qui a son mot à dire sur la traduction de Binsse. Selon ce raisonnement, il ne s'agit donc pas pour la traductrice de dire autrement le texte original, mais de dire autrement le texte traduit, de

3. Huit de ces lettres sont de Roy, sept de Marshall.

re(re)dire, ce qui oriente notre réflexion non pas sur le phénomène de la réécriture, mais bien sur la réécriture d'une réécriture, la première devant être comprise comme un *processus*, la seconde comme un *texte*⁴. Au sein de ce processus, il faut compter la présence de Roy, qui y joue en fait un rôle aussi important, sinon plus, que Marshall, puisque c'est elle qui dicte la marche à suivre. Rien ici de propre à notre échantillon : Roy manifeste ce désir de prendre une part active dans la traduction de son œuvre en anglais dans l'ensemble de sa correspondance avec Marshall. Loin d'être motivée (exclusivement) par une « préoccupation de type perfectionniste », explique Jane Everett à ce sujet, cette participation est cruciale pour l'auteure, car « il y va du contrôle de sa voix auctorielle et de son image auprès de l'institution littéraire canadienne-anglaise et du public lecteur anglophone en général⁵ ».

4. De précieux documents complètent le corpus des lettres, soit les listes de modifications proposées (et, dans certains cas, commentées) par l'une et l'autre femmes. Parce que les changements qui ont été apportés à la traduction de *Binsse* sont relativement peu nombreux et mineurs (aucune phrase complète, aucun paragraphe n'ont été réécrits) – même si quelques mots, voire quelques phrases, ont été retirés du texte çà et là –, notre analyse ne porte pas sur les variantes stylistiques et sémantiques des deux réécritures de *La montagne secrète*, mais sur l'exercice de révision en lui-même.

5. Jane EVERETT, « Réflexions autour du rapport auteur-traducteur/Some Thoughts on the Author-Translator Relationships ». Communication présentée au colloque « La

Toujours selon Everett, le fait que Gabrielle Roy rédige en anglais les lettres qu'elle destine à Marshall (qui, par ailleurs, comprenait à peu près parfaitement le français) témoigne chez elle de la nécessité de montrer qu'elle « possède » cette langue qui n'est pas sa langue maternelle, qu'elle « a certains droits sur [elle]⁶ », ce qui n'est pas sans rendre encore plus complexe le rôle réservé à Marshall dans la révision du texte de Binsse.

Un fait ressort on ne peut plus clairement de cet échantillon de la correspondance Roy-Marshall : la préoccupation quasi obsessionnelle de Gabrielle Roy pour la logistique du processus, dont il est abondamment question depuis la première jusqu'à la dernière lettre. En date du 7 août, Roy, qui a terminé sa révision de la traduction de Binsse, envoie à Marshall l'exemplaire de *The Hidden Mountain* dans lequel elle a noté les changements qu'elle veut apporter au texte ainsi qu'un document faisant état des modifications qu'elle lui demande d'étudier. Dans la lettre qui accompagne le livre, Roy fait connaître ses intentions à sa traductrice avec force détails :

What is left to mend, I have transcribed in a copy of The Hidden Mountain which I am sending you along with a list of corrections to study, on separate sheets of paper. By the way you might do

littérature québécoise, entre le national et le transnational », Congrès annuel de l'American Comparative Literature Association, 9-11 avril 1999, Montréal. Inédit.

6. *Ibid.*

something similar on your copy : just briefly, with a light pencil stroke, indicate a passage to mend and then write the correction proper on a slip of paper attached to the said page. [...] With the corrections I have outlined I wish you first to study them all carefully, leave them as they are if you agree, mend them if you see fit, improve sometimes as you will probably be led to do so, correct my English by all means when it is needed. Then, if no serious difficulties crop up, you can send this copy of The Hidden Mountain with all the corrections properly inscribed to L.X., Senior Editor at McClelland and Stewart. [...] Or else if you prefer bring him the corrected copy yourself. If you send the book to him, you might enclose a letter stating that I have asked you to look over my corrections – also ask him perharps if he may have corrections on his own to add – if they were important I would naturally like to see them though. Ask him to send you the proofs after they have already been carefully looked over. And if you could do a last reading of them, I would much appreciate this⁷.

À cette étape du processus, c'est-à-dire à ses tout débuts, et telle qu'elle la présente à sa traductrice, la révision de Roy a un caractère presque achevé : d'abord, Roy ne juge pas essentiel de faire parvenir à Marshall un exemplaire de *La montagne secrète*, puis elle lui explique clairement que seules les cor-

7. La logistique déjà lourde du processus se compliquera devant la grande résistance de Marshall à travailler de concert avec L.X., née du souvenir « horrible » qu'elle conserve de leur précédente collaboration.

rections inscrites sur la liste doivent être étudiées (entendre : celles qui n'apparaissent que dans l'exemplaire de *The Hidden Mountain* n'appellent aucune discussion). Entre le début et la fin de la lettre du 7 août, Roy change cependant d'idée et redonne quelque peu à Marshall ses droits de traductrice : « After a second thought I have decided to send you a virgin copy of the French, should you care to refer to some passages. » Parce que les documents qui complètent la correspondance ne se recoupent pas parfaitement, il est difficile de départager exactement les changements qui ont été apportés au texte de Binsse. On peut néanmoins penser que la moitié des 41 modifications sont de la main de Gabrielle Roy (dont les coupures de mots et de phrases), qu'une dizaine environ sont de la main de Marshall (plusieurs pour corriger une syntaxe fautive chez Binsse) et que quelques-unes sont le fruit de la collaboration entre les deux femmes. Plus précisément cette fois, les différents moments du processus de révision sont les suivants : quelque part entre le 10 et le 18 août, après qu'elle a reçu de Roy le livre annoté et la liste de corrections à étudier, Marshall dresse une liste manuscrite qui comprend ses propres corrections et celles de Roy (incluant celles qui sont inscrites dans le livre) ; le 18 août, elle met à la poste une version dactylographiée de cette liste, que Roy reçoit le 21 août, puis qu'elle retourne annotée (de façon manuscrite) le 22 août à Marshall, à qui elle parvient le 28 août. L'exemplaire de *The*

Hidden Mountain et la liste de modifications sont envoyés à la maison d'édition quelque part dans les derniers jours du mois d'août. Dans les lettres qu'elles s'échangent en septembre, les deux femmes abordent la question de la révision des épreuves et de l'organisation de cette dernière étape du processus. Elles en parleront encore longtemps après cette période (en fait, dans les 10 lettres qui s'échelonnent entre le 23 novembre et le 26 février 1974⁸), puisque les épreuves ne seront acheminées à Roy que quelques jours avant Noël.

Si elles avaient pu prévoir ce délai, Roy et Marshall n'auraient peut-être pas travaillé aussi rapidement qu'elles l'ont fait, priées de répondre aux exigences de la maison McClelland and Stewart, qui attendait la version corrigée de *The Hidden Mountain* pour le début du mois de septembre. À cet égard, les lettres du mois d'août, qui sont habitées par un sentiment d'urgence, ont été partie intégrante du processus de révision. Comme nous venons de le souligner, Roy change d'idée, à l'intérieur de la même lettre, quant au fait d'envoyer ou non à sa traductrice un exemplaire de *La montagne secrète* (ce qui n'est pas sans conséquence sur le processus de révision, par ailleurs)

8. Où il sera entre autres question de la préface rédigée par Mary Jane Edwards pour l'édition de *The Hidden Mountain* dans la « New Canadian Library », préface publiée malgré la profonde désapprobation que lui marquait Gabrielle Roy.

et revient sur sa position à la toute fin. Le lendemain (8 août), elle se voit obligée d'écrire de nouveau à Marshall parce que, dans sa hâte de la veille, elle a oublié de lui parler de quelque chose. À plusieurs reprises, le lecteur est témoin de l'exercice de révision, alors que Roy et Marshall rédigent et pensent tout haut, comme le dit Marshall dans sa lettre du 13 août :

I become more and more troubled by « eager to jeer », not the assonance so much as « eager » itself ; I think I can finally get a better rendering for « appliquer » which you use. Think for a while about summonses being eager and you'll see what I mean – in my mind they turn into dogs with snappish little faces. But I'm just thinking aloud. I wish we could knock some of these things about together ; we always do so well. (Nous soulignons.)

Puis, le 18 août :

You didn't explain your underlining of « unslakable ». Do you find it an ugly word ? I do somewhat. Other possibilities as well as the 2 I give are « to quench the never-ending thirst » or « persistent thirst », though (now that I see them) they assonate a little. So I'd better stop thinking.

Parce qu'elle (re)donne vie au processus de révision de *The Hidden Mountain*, la correspondance Roy-Marshall permet d'approcher la traduction d'un point de vue théorique – toujours en vertu du contexte particulier qu'est la réécriture d'une réécriture. Contrairement au processus

habituel, la traductrice travaille sur un terrain entièrement défriché, et défriché par un tiers, en l'occurrence Harry Binsse. D'entrée de jeu, Roy fait savoir à Marshall quelle est sa marge de manœuvre dans cette relation à trois : « I don't advise big changes, écrit-elle, your style and Binsse's being quite different, each with its particular quality » (7 août). En fait, on se demande pourquoi Roy apporte cette précision puisque c'est elle-même qui donne le ton de la révision et qui fixe les balises du travail de Marshall (ce qui ne l'empêchera pas plus tard de vanter les mérites de sa traductrice). Dans sa lettre du 10 août, Marshall réagit indirectement à cette mise à l'écart de la part de Roy et reprend en quelque sorte ses droits sur Binsse :

I'll go entirely through the English and see if anything occurs to me. I remember thinking when I read it before that this wasn't Binsse's absolutely best work for you and that there were some little stiffnesses, even French rather than English word-order.

En date du 13 août, elle nuance son jugement, mais sans mettre en cause la nécessité de son travail (et de son « sharp eye », comme dirait Roy) :

It's a good translation, in fact excellent, very rich and dense – it must have been very demanding. Every now and then, however, he slips into a syntax or phrasing that isn't English. (I do not criticize, having noticed that when you work long in French, you begin to think in French.)

Le 22 août, Roy conclut le travail de révision par ces termes élogieux en faveur de Marshall :

I'm in debts of gratitude for such precious rightening up... yet without interfering at all, one might say, with poor dear old Binsse, only, it seems, purifying his work. Thank you, deeply, Joyce.

Après qu'elle a reçu cette appréciation de la part de Roy, et le travail étant maintenant achevé, Marshall révèle sous un autre jour la nature de sa participation au processus et se permet d'avouer à son amie l'inconfort dont elle n'a pu se départir : « I felt rather badly incidentally, nit-picking through the book (with the poor man dead). But there was no sense of superiority in my mind » (29 août).

Si Marshall se sent obligée de justifier la nécessité de sa lecture du texte de Binsse, dans lequel elle trouve des « stiffnesses », elle doit aussi s'affirmer par rapport à L.X., qu'elle n'aime pas : « My stomach curdles with rage at the very recollection [of the experiences I had with him] », écrit-elle le 10 août. À la suite d'une précédente collaboration, elle lui en veut personnellement : « He made deplorable changes in my script, ignored a great many of my galley-corrections and I finally had to go over his head to get a few essential changes made in pages » (10 août), et ce souvenir la conduit à attaquer L.X. sur le plan professionnel :

He did such disastrous things with Mme Casgrain's book, charging wildly in all

directions which, since the book was a autobiography, involved mutilation of facts – « porpoises » for some reason became « seals » and dozens of things that sort (13 août).

Dans sa lettre du 10 août, Marshall, qui souhaite convaincre Roy de tenir L.X. éloigné du processus de révision, s'acharne à faire de lui la figure par excellence du mauvais traducteur : « He seems to have a poor sense of words and a tin ear (plus a great deal of self-assurance). » Paradoxalement, toujours dans la même lettre, Marshall manifeste néanmoins son désir d'agir à titre d'intermédiaire entre Roy et lui :

I propose to deal with him as much as possible by mail in a businesslike way and – count on this – I shall defend your interests. I only mention this because you suggested that I ask him for changes. I will not do this and you must not either. (Elle souligne.)

Officiellement, l'exercice de révision se referme dès lors sur le couple Roy-Marshall, autant pour la traductrice que pour l'auteure, qui entérine la proposition de Marshall. « *You and I* will make the changes and I will see that they go through », écrit Marshall dans sa lettre du 10 août (elle souligne), à quoi Roy répond le 13 août : « Don't worry. I didn't tell L.X. that he would be consulted on changes. Only that I wished to consult *you*. » (Elle souligne.) Quant à la rétribution financière du travail de Marshall, qui se demande si L.X. doit ou non être sollicité, Roy écrit en date du 12 août :

« Certainly I won't ask L.X. to pay your fee. We will fix that up between ourselves. »

Cette apparente complicité n'arrive cependant pas à masquer les manœuvres souterraines de ce qui est en fait un rapport de forces entre les deux femmes. Certes, Roy accepte la relation privilégiée que lui propose Marshall, mais elle refuse à sa traductrice le titre d'intermédiaire, qu'elle préfère se réserver : « If indeed this L.X. is as you say, it might be better for our work that I deal alone with him » (12 août). Jusqu'à la fin du processus, Roy et Marshall se renvoient la balle quant à l'acheminement à L.X. par l'une ou par l'autre de la liste des corrections à apporter au texte, quant à la nécessité de lui transmettre tel ou tel document et quant à la lecture des épreuves, chacune apportant son idée en balayant subtilement (et toujours très poliment) celle de l'autre. La cause officielle de cette lutte de pouvoir est la situation dans laquelle se trouve Roy, qui doit s'absenter quelque temps pour aller prendre soin de sa sœur Clémence au Manitoba. Son éloignement l'oblige à envisager de mettre l'achèvement du travail de révision entre les mains de Marshall : « If McClelland and Stewart are in a hurry and if you get along well with L.X. over this business of galley reviewing, you might do all the work for me, and, if he is willing, give them your O.K. » (15 septembre). Dans la même lettre, elle précise toutefois que cette passation des pouvoirs est conditionnelle à la date de réception des épreuves à corriger : « If [the work on *The*

Hidden Mountain] should not be ready by the end of September, the galleys might await my return to Quebec » (15 septembre), proposition à laquelle Marshall répond : « I am quite willing to do the work alone but I'll be very surprised if we ear anything before Oct. 1st » (19 septembre). En date du 20 septembre, sachant son retour proche, Roy fait connaître à sa traductrice le nouveau déroulement des opérations, qu'elle a par ailleurs déjà lancées à l'insu de Marshall : « Yesterday, I sent a telegram to L.X., the gist of which was : If the galleys are not on the way yet, send me a copy to Quebec City, for I am flying back [...] *this Saturday, 22, day after tomorrow.* » (Elle souligne.) Pour s'assurer que ce message parvienne à L.X., qui n'a pas donné suite à son télégramme, elle demande en outre à Marshall d'appeler L.X. dès qu'elle aura reçu cette lettre afin de l'informer de son retour à Québec. Il n'est alors plus question de laisser à Marshall le soin de clore le processus :

I could leave the correction of the galleys to you, I'm sure you would be far more efficient than I am, especially in the state I am in, almost exhausted. Still, it might be better, if I too have a look at the darn piece of work. (20 septembre)

Comme elle sait si bien le faire, Roy (re)prend le contrôle de la situation d'une manière subtile et sans mettre directement en cause la partie adverse.

Selon les dires de Marshall, qui l'a décrite rétrospectivement, la traduction des œuvres de Gabrielle Roy stipulait une autorité partagée entre

les deux femmes, où Roy « was the unquestioned authority on her own meaning and intention » et Marshall « just as unquestionably the authority on English syntax and idiom⁹ ». D'après Everett, la correspondance Roy-Marshall (dans sa totalité) fait voir que « the division of authority must have had to be renegotiated constantly¹⁰ », un phénomène qu'un échantillon aussi modeste que les 15 lettres qui traitent de la révision de *The Hidden Mountain* permet d'observer aisément. Au-delà de l'amitié qu'elles ont l'une pour l'autre, Gabrielle Roy et Joyce Marshall manifestent toutes deux le désir de ne pas céder au lien qui les unit ne serait-ce qu'une parcelle de leur identité professionnelle.

9. Joyce MARSHALL, « The writer as a translator : a personal view », *Canadian Literature*, n° 117 (été 1988), p. 26.

10. Jane EVERETT, « Dialogue on translation (bis) ». Conférence prononcée dans le cadre du Séminaire interuniversitaire « Les études traductologiques au Canada : institutions, pratiques, textes et discours », Collège Glendon (Université York, Toronto), mars 1998. Inédit.

Lorna Hutchison et Nathalie Cooke

Université McGill

HOW DO YOU TRANSLATE « REGARD » ?

REWRITING GABRIELLE ROY

Rewriting manipulates, and it is effective.

André LEFEVERE,
*Translation, Rewriting, and the
Manipulation of Literary Fame.*

In *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere begins his chapter on translation by introducing the notion of « the image of a work of literature as projected by a translation¹ ». As one form of rewriting, translation points to the ways in which a literary work undergoes calculated « manipulation » in the rewriting process, to subsequently appear in its revised form for the reader. Translation is able to « project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of

1. André LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992, p. 41.

origin [...]»². Whereas Lefevere indicates two elements that shape the image of a work involved in the process of rewriting, namely, the translator's position vis-à-vis the work (the translator's ideology), and the type of discourse evident in the original text, this paper examines the *author's* active roles in rewriting. We are interested in the ways Gabrielle Roy – her authorial persona as well as her work – translates across the canons of French-Canadian and English-Canadian literature.

Rewriting and its reception is, in our view, a response to a dialogue first opened by Roy and continued according to the parameters she herself established. Processes of rewriting occur in the translation of Roy's œuvre, but also through re-editions of her novels and short stories, and critical editions of the author's unpublished writings. This paper thus explores three different kinds of rewriting that all serve to guide and shape particular responses to Roy's authorial persona : first, for English Canada, translation of her work from French to English ; next, for general audiences, re-editions of her work and the complementary promotion in media and publishing material ; and, finally, for academic audiences, critical editions of unpublished writing, correspondence, and draft material.

Does Gabrielle Roy mean different things to an English-Canadian and a French-Canadian

2. *Ibid.*, p. 9.

audience ? Is Gabrielle Roy, in some way, rewritten as the authorial persona and her œuvre are translated through language and culture ? Our question echoes the title of E. D. Blodgett's 1983 article – « How do you say “Gabrielle Roy” ? ». Here, Blodgett writes that a sign of the successful translation and reception of Roy's work was the general assumption by Canadian anglophones that *The Tin Flute* and *Where Nests the Water Hen* were originally written in English³. Our examination of Roy's reception and rewriting also benefits from a number of reworkings of this question, both from commentators interested primarily in Roy and her work, and from commentators who use Roy as an illustration of their arguments about canon formation more generally. What distinguishes our response from both of these previous approaches, however, is our focus on Roy's own role in persona creation in both canons, and thus our emphasis on the author's active role in the translation of her work and image. Such an emphasis has been possible only recently, thanks to posthumous publication of autobiographical writing and personal correspondence, and ongoing archival research.

Part of Roy's canonical story has already been told, in detailed accounts of the reception of

3. E. D. BLODGETT, « How do you say “Gabrielle Roy” ? », in Camille LA BOSSIÈRE (ed.), *Translation in Canadian Literature : Symposium 1982*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1983, p. 26-27.

*Bonheur d'occasion*⁴, analyses of the implications of the novel's reception through the decades as indicator of changing vogues in literary theory⁵, Roy's presence and absence on lists identifying the solidifying English-Canadian canon⁶, and her inclusion in and omission from anthologies in both languages⁷. An overview of Roy's current canonical

4. For example, Nadine BISMUTH, « La classicisation de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy » (unpublished paper, 2001); Carole MELANÇON, « Évolution de la réception de *Bonheur d'occasion* de 1945 à 1983 au Canada français », *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984, p. 457-468; François RICARD, *Gabrielle Roy: A Life*, trans. Patricia Claxton, Toronto, McClelland and Stewart, 1999; Antoine SIROIS, « Gabrielle Roy et le Canada anglais », *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984, p. 469-479.

5. Carole MELANÇON, *op. cit.*; Lori SAINT-MARTIN, *Lectures contemporaines de Gabrielle Roy: bibliographie analytique des études critiques (1978-1997)*, Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 1998; Antoine SIROIS, « Gabrielle Roy et le Canada anglais », *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984, p. 469-479.

6. Sarah M. CORSE, *Nationalism and Literature: The Politics of Culture in Canada and the United States*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; Paul MARTIN, « Which canadian literature(s) do you teach? The role of french-canadian literature(s) in english "canadian literature" », *Open Letter*, vol 9, n° 1, 1994, p. 89-120; Lawrence MATHEWS, « Calgary, canonization, and class: deciphering list B », in Robert LECKER (ed.), *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 150-166.

7. Cynthia SUGARS, « Reading between the poles: the "english" french-canadian canon », in Larry E. SMITH and John REIDER (ed.), *Changing Representations of Minorities*

status, as we head into the twenty-first century, places Roy firmly at the centre of two principal literary canons in Canada : the English canon and the French. Roy is, according to an ongoing study by Annette Hayward and André Lamontagne, the most studied francophone author in English Canada, followed by Anne Hébert and Marie-Claire Blais⁸. Barbara Godard's research identifies the same three women authors as the most translated of the Quebec writers. Releasing data from a study by Jane Koustas on translation⁹, Godard notes that Roy comes in second, just after Hébert, with 75 % of her œuvre translated¹⁰. « Aucun autre écrivain québécois, » affirms Godard, « n'a réussi à

East and West : Selected Essays, Honolulu, University of Hawaii Press, 1996, p. 113-130.

8. Annette HAYWARD and André LAMONTAGNE, « Le Canada anglais : une invention québécoise? », *Voix et images*, vol. 24, n° 3, 1999, p. 474.

9. Barbara GODARD refers to KOUSTAS's research in « Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais », *Voix et images*, vol. 24, n° 3, 1999, p. 496, note 4. Jane KOUSTAS, « Lost from the canon : the Canada Council and french-english literary translation since 1970 », Gerstein Seminar, *Les études traductologiques au Canada : institutions, pratiques, textes et discours*, Toronto, Collège Glendon (Université de Toronto), janvier 1998.

10. Barbara GODARD, *op. cit.*, p. 496. Roy is listed just behind Anne Hébert who has had 90 % of her literary corpus translated. Marie-Claire Blais is third with 60 %. Based on the unpublished manuscript by Jane Koustas, used with permissions of the author.

s'implanter aussi profondément dans l'imaginaire et l'habitus des Canadiens anglais que Gabrielle Roy¹¹ ».

Roy's career periodically suffered from both a lack of critical support by professional literary audiences (such as book reviewers), and readership support from a public who did not always buy Roy's books. Her literary status, nevertheless, designates Roy as one of English Canada's greatest authors. Discernible factors involved in Roy's « establishment » within the imagination of English Canadians (as Godard puts it), are divided between the external political forces Roy did not control, and those that relate to the translation of Roy's public image and literary prominence which, we claim, she did control.

Even in an assessment such as this of Roy's role in the rewriting of her persona in the canonical process, therefore, we have to look at the counter-movement of the canon. National political forces surrounding translation affected the two *champs littéraires* in Canada in the early 1960s. Réjean Beaudoin's observation that « l'intérêt du Canada anglais pour la scène littéraire québécoise [...] prend [...] une ampleur considérable au moment de la Révolution tranquille¹² » amounts to a 400 % increase in English-Canadian criticism of

11. *Ibid.*, p. 503.

12. Réjean BEAUDOIN, « Axes de comparaison entre deux littératures », *Voix et images*, vol. 24, n° 3, 1999, p. 481.

Quebec literature in the 1960s¹³. Larry Shouldice's work on translation and the Canadian politics of the 1960s and 1970s echoes Beaudoin's conclusion : sales of translated Quebec writing indicate that Canadian anglophones looked to literature for information on their francophone neighbours¹⁴. Similarly, as Hayward and Lamontagne write, rather than alienating a foreign culture, Quebec's « otherness » seems to have been paradoxically legitimized and reinforced by the ever-growing demarcation between English Canada's literature, and that of Quebec : « au fur et à mesure que s'installe l'idée d'une littérature québécoise autonome, les échanges entre anglophones et francophones se multiplient¹⁵ ». The political atmosphere surrounding French to English translation thus seems to have been a generally favourable one for Roy and her contemporaries ; as well as the cultural exchange Canadians believed literature was able to offer, publishing houses and their writers were given a boost when government funding for translation began in 1972¹⁶.

13. Annette HAYWARD and André LAMONTAGNE, *op. cit.*, p. 469.

14. Larry SHOULDICE, « On the politics of literary translation in Canada », in Camille LA BOSSIÈRE (ed.), *op. cit.*, p. 79.

15. Annette HAYWARD and André LAMONTAGNE, *op. cit.*, p. 462.

16. Ray ELLENWOOD, « Some actualities of canadian literary translation », in Camille LA BOSSIÈRE (ed.), *op. cit.*, p. 64.

Simultaneous to the rewriting of Roy's literary work into the English language was the translation of Roy's public persona, that is, the construction of the author's image in the media. In what way, Godard asks, does Roy figure on the English-Canadian literary horizon: « Sous le signe de l'opposition ou de la complémentarité? Dans la rupture ou la continuité?¹⁷ » Godard claims that anglophone canonical forces stressed the individual achievement of Roy, Blais and Hébert, by *minimizing* their relationship to the Quebec literary system, since anglophone readers limited to English would have had no means of comparing Roy to other Quebecois writers. The point of reference of English readers would be international works in English or English-Canadian authors who have been translated into other languages¹⁸. In the English canonical process, Godard writes :

ce que l'on admire dans la littérature québécoise – un savoir inattendu, une émotion forte –, on cherche à le rendre habituel, ordinaire. C'est une opération de banalisation par la réécriture des œuvres [...] l'opposition est réécrite comme complémentarité¹⁹.

Lori Saint-Martin echoes Godard when she states that Roy is considered « *a great Canadian author* » one who has « assimilated²⁰ ».

17. Barbara GODARD, *op. cit.*, p. 503.

18. *Ibid.*, p. 511.

19. *Ibid.*, p. 512.

20. Lori SAINT-MARTIN, *op. cit.*, p. 21.

Of course, despite the cultural exchange and renewal of a literary work made possible through translation, Roy is sometimes excluded from cultural and literary forums precisely because she *is* a translated author. An example : the July 1999 *Quill and Quire* issue with the attention-grabbing title « The Great Canadian Novel : forty works of fiction that defined the country – and the century » where the reader can search in vain for Roy's photo or presence on the list. Roy is omitted because the survey does not include translations²¹. Similarly, Paul Martin's 1994 survey of French-Canadian texts taught in English in Canadian literature courses²² shows that French-Canadian fiction in translation was poorly represented. Part of the reason for this, Martin notes, is the discomfort and ambivalence expressed by several English professors vis-à-vis teaching translated fiction²³.

A number of the claims for Roy's canonical prominence in *English Canada* are written in

21. *Quill and Quire*, July 1999, p. 21-23. The article lists the forty great works of Canadian fiction based on the selection of 37 critics and writers, Nathalie Cooke among them.

22. Paul MARTIN, *op. cit.*, p. 97, 107, 117. Martin's survey was based on Canadian literature courses taught in 15 Canadian universities. Roch Carrier's *La guerre, yes sir!* appeared 8 times on syllabi, for example, compared to three entries for *The Tin Flute*. (Six of Roy's translated works, however, were taught in universities, compared to only two of Carrier's).

23. *Ibid.*, p. 99.

French, and thus ostensibly target a French-Canadian audience (Godard, Hayward and Lamontagne, Saint-Martin, Antoine Sirois). English-language criticism by Blodgett, Paul Martin, Philip Stratford, and Cynthia Sugars, however, supports that of their French counterparts, and points to translation as a significant rewriting of the text. The two vastly different translations of Roy's *Bonheur d'occasion* (which became, in English, *The Tin Flute*), first by Hannah Josephson and then by Alan Brown, make it clear just how much translation can be a rewriting of text, rather than a mere « reproduction » of an original²⁴. While Godard and Lefevre recognize the power of translation/rewriting to sustain the longevity of a writer on the literary landscape, Roy's approach to rewriting demonstrates a developed sense of the control she could exercise over her own authorial voice from one language to another. Roy also wanted to avoid

24. John J. O'CONNOR, « Violets in a crucible : the translating, editing, and reviewing of canadian books », *Canadian Literature*, n° 117, 1988, p. 118. O'Connor cites the unfortunate example of Josephson's translation « so justly condemned for its manifest failings as a reliable and idiomatic English equivalent of Roy's novel ». As well, O'Connor notes that because the translation appeared in the same year as a second, revised edition of *Bonheur d'occasion* in 1947, Josephson's work was rendered « instantly obsolete » (p. 118). By the time Alan Brown's translation of *The Tin Flute* appeared (published 1980), Roy (who was satisfied with this version) had become an experienced hand at the translation process.

a repeat of the problems that had occurred in the first rewriting of *Bonheur d'occasion*, the translated draft of which she claims she had had only twelve hours to read and verify²⁵. After a second translator, Harry L. Binsse, translated four of Roy's texts, Roy decided to position herself more strongly both in the selection of a translator, and the rewriting process itself.

Roy involved herself in the translation of her writings and persona in different ways. Beginning in the 1960s, she collaborated with the writer and translator Joyce Marshall, on the French to English translation of her own novels, *The Road Past Altamont* (trans. 1966), *Windflower* (trans. 1970), and *Enchanted Summer* (trans. 1976). The painstaking and laborious translation procedure would draw to a close only after, as Marshall retells it, Roy had repeatedly gone over each and every word until she was satisfied. Interestingly, Marshall describes these demanding sessions with the enigmatic Roy as having given her « the inestimable privilege of friendship with one of our greatest writers (and finest and most elusive human beings)²⁶ ». Roy combed through every detail of her art with a translator of her own choice, delegating through necessity to a second, trusted party, and yet – from Marshall's account – never let go of her reclusive

25. Letter to Joyce Marshall, 4 April 1972.

26. Joyce MARSHALL, « The writer as translator : a personal view », *Canadian Literature*, n° 117, 1988, p. 25.

nature even while dismantling and reassembling her art with her translator. Although Roy had to resign herself to the constraints of the English language, the collaboration Marshall refers to as a « gruelling and desperately difficult undertaking²⁷ » points to the thoroughness and intensity with which Roy threw herself into the rewriting of her fiction, re-appropriating her authorial voice, and rendering it available to a new public on her own terms.

Even as early as the 1940s, however, with the success of *Bonheur d'occasion*, Roy had developed her own means of persona construction, that is, the translation of her public image across the cultures of French and English Canada. The writer quickly responded to and established relationships with such powerful literary figures as Jack McClelland (publisher), and William Arthur Deacon (columnist and critic²⁸), who had initiated contact with Roy and expressed interest in her regard. Of course, translation theorists such as Larry Shouldice are quick to point out that « the

27. *Ibid.*, p. 27.

28. Some of the functions William Arthur Deacon (1890-1977) fulfilled during the time he corresponded with Roy (as his letterhead on some of these letters ascertains) were : Literary Editor of the *Globe and Mail* (1936-60), President of the Canadian Author's Association in 1946, and Chairman of the Governor General's Award Board (1944-49). He was also author of several essay collections and other literary works including *The Four Jameses (Oxford Companion to Canadian Literature, 2nd ed., 1997)*.

politics of literary translation move well beyond interpersonal relations, that in fact literary translation is political, both in nature and in degree, to an extent that few other professions are²⁹ ». Certainly, as discussed earlier in this paper, elements of Roy's literary reception remained beyond her control. Yet, Roy's fostering of long-term powerful friendships through correspondence was effective as she could project herself onto the English-speaking public in ways she herself defined. As well, correspondence was a medium that suited both her need for privacy, and her desire to remain in the public spotlight. Thus, Roy's prominence might have been established as soon as *Bonheur d'occasion* was translated from French to English ; however, that she was so quickly held in high regard and stayed in the literary spotlight for so long involves a function that goes beyond the translation of an original text into a second language.

The fact that *Bonheur d'occasion* was selling in Toronto *prior* to its translation into English was due to the significant advocacy of journalist Deacon³⁰. In his *Globe and Mail* columns, he introduced Roy to the English-Canadian public, reviewed and praised the novel, and served to keep Roy and her work in the public eye. Deacon worked much like a press agent, keeping readers in touch with the lives and work of writers, and,

29. Larry SHOULDICE, *op. cit.*, p. 74.

30. Barbara GODARD, *op. cit.*, p. 509.

« in the case of Gabrielle Roy, for instance, on translation negotiations » in those first crucial years of her career³¹. Roy, in turn, was able to fashion the image of herself being projected onto the public through Deacon's column by the unique epistolary relationship she established with the journalist. Certainly, Deacon was a personal friend, but he was also a very useful middle-man between the author and her public. When she wrote a « private » letter to Deacon to tell him about her wedding in 1947, for example, she was well aware that the news would be passed on to become « public », and for this reason requested that Deacon release the exclusive news according to her own wishes³². Allowing some information to filter

31. Clara THOMAS and John LENNOX, *William Arthur Deacon : A Canadian Literary Life*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, p. 211.

32. Once Deacon had heard from Roy that she planned to marry, he requested to be the first to broadcast the news publicly : « I wanted to announce the movie sale but had to pick that up second-hand from another paper. So I think it is my turn to be first with the news of your wedding » (18 July 1947). In a letter dated July 20, 1947, Roy gives her consent to Deacon to release the news of her upcoming marriage to Marcel Carbotte, but firmly outlines her conditions : « However, we shall be married in utmost privacy and I would like you to hold the news until we are very nearly ready to sail away [...]. I know the demands of your work, your true interest in my career and in my welfare, but please, Bill, don't let anything out until we see you and talk about all this. » Deacon had assured Roy of his professional discretion early on in their relationship (2 March 1946).

through to the media was crucial, of course, as it enabled Roy to remain in the public imagination ; in this way, too, the friendship between Deacon and Roy provided Deacon with privileged information, but gave Roy the chance to control and shape her revelations, and the timing of their issue.

Deacon's advocacy did more than rewrite Roy for non-professional audiences ; his influence effected recognition of Roy by professional audiences as well. As François Ricard points out, Deacon was also chairman of the Governor General's Award jury and was instrumental in the awarding of the GGA to *The Tin Flute* in 1947³³. In the letters between Roy and Deacon, we also find references to Deacon's plan to have *La petite poule d'eau* placed on the school curriculum³⁴, an idea that came to fruition when in 1956 it appeared as a school text in Ontario³⁵. English-speaking students were thus systematically exposed to Roy's work : more importantly, the French-speaking writer had her novel promoted as a « Canadian » text, a pedagogical tool with which to develop

33. François RICARD, *op. cit.*, p. 289.

34. Roy's letters to Deacon : 7 December 1951 ; 30 October 1955.

35. Clara THOMAS and John LENNOX, *op. cit.*, p. 258 ; François RICARD, *op. cit.*, p. 344. The foreword, introduction, and notes to the school version of the text were published in English ; Gabrielle ROY, *La petite poule d'eau*, R. W. Torrens (ed.), Toronto, Clarke Irwin, 1956.

young Canadians' awareness of their nation as a whole. Introducing Roy's work to the English education system was a crucial move towards its canonization. As well, it proved an ideal forum for Roy to project those values in her writing she most cherished onto a second culture³⁶.

But while Roy cultivated her epistolary friendship with Deacon, and appreciated his many efforts to support her career in English Canada, Roy's own role in the spotlight is more complex. Ironically, too, it seems to have had much to do with her ambivalence about *being* in the spotlight. On the one hand, Roy refused, in many cases, to do promotional book tours ; on the other hand, she continued to communicate with the media, channelling news about herself to the public in ways that both met her needs for privacy, but also enabled her to shape her own image in the public eye. Although Roy avoided television interviews (she gave her only televised interview in 1960³⁷), Roy granted one-on-one interviews throughout her career, for the most part carefully selecting the journalists and scholars with whom she felt most

36. The introduction to the school-text edition ends with the remark that the novel « must assist English-speaking Canadians to appreciate the charm and admirable qualities of their French-Canadian brothers » (p. xvii). In their letters, Roy and Deacon often discussed about the notion of human love and understanding transcending the language barrier in Roy's fiction.

37. François RICARD, *op. cit.*, p. 401-402.

comfortable. Her correspondence with Deacon continued for over fifteen years ; with Jack McClelland for almost thirty. Roy also exercised her authority over some of the photographic images of herself released by the media, giving her consent for certain portraits to be circulated during specific periods of time³⁸. Such media relations and interactions served to maintain the writer's prominence in the public sphere and the imagination of her readers and critics.

Roy's decision, however, to seclude herself and limit promotional appearances may have had a negative impact on the commercial success of her writings. For example, in a letter dated 22 December 1981, Jack McClelland (Roy's English-Canadian publisher) resolved the inconsistency between diminishing sales of Roy's books and what he saw to be the consistently high quality of her writing by blaming promotional strategies in changing times.

I remember many years ago, Gabrielle Roy, after the major success of her first book, saying to me, « Let's make a deal. I will write the books – that's my job. You will market and publicize the books – that's your job. » She was absolutely right and it was a fair agreement at the time. Unfortunately things have changed. She has through the years

38. For example, Roy approved of the Zarov photo of herself which circulated during the 1950s (François RICARD, *op. cit.*, p. 345), and authorized the release of a new portrait of herself in old age by John Reeves (*ibid.*, p. 437).

*steadfastly refused to make any personal appearances. The books, although they have in no way diminished in quality, reach today only about 15 per cent of their former sales levels. If there is any doubt that the personal appearance is an essential part of the game today, that experience alone should confirm it*³⁹.

Certainly, book promotion in Canada had changed dramatically, in large part due to innovations made by McClelland himself. Nevertheless, awards and accolades received by Roy subsequent to her first publication provide evidence that the quality of her work remained consistent. McClelland published writers (not books), a distinction that followed from his firm conviction about the value of his favourite writers, and one that led him to be very frank in his praise for them⁴⁰. Gabrielle Roy topped his list of favourites as « the only Canadian writer who has achieved pre-eminent success in both languages⁴¹ ». Despite the ambiguities of Roy's approach to the public stage, therefore, her media relations with such prominent figures were central to the rewriting of Gabrielle Roy from French to English Canada.

39. Letter from Jack McClelland to Margaret Atwood, 22 December 1981, Sam SOLECKI (ed.), *Imagining Canadian Literature : The Selected Letters of Jack McClelland*, Toronto, Key Porter, 1998, p. 279.

40. Sam SOLECKI (ed.), *op. cit.*, p. xiv.

41. Letter from Jack McClelland to Kenneth Glazier, 6 January, 1976, Sam SOLECKI (ed.), *op. cit.*, p. 208.

Until 1960, when Roy's long-term supporter, Deacon, retired from the *Globe & Mail*⁴², news of Roy's literary output had appeared frequently in Deacon's articles and « The fly leaf », a weekly column described by Deacon as « a combination of writer's gossip, a notice board of literary events, and free and valuable publicity⁴³ ». Indeed, Godard refers to Deacon as a highly influential « réécrivain » (rewriter) of Roy's career⁴⁴.

Deacon's retirement year, however, marks a decline in Roy's readership in English Canada (although her canonical status remained strong, even improved with the development of Canadian literary criticism in English⁴⁵), and the beginning of a series of disappointments in the public reception

42. Deacon continued to produce « The fly leaf » until 1963 (*Oxford Companion to Literature*, 2nd ed., 1997).

43. Clara THOMAS and John LENNOX, *op. cit.*, p. 233.

44. Barbara GODARD, *op. cit.*, p. 514.

45. Sirois claims that the attention paid to Roy (and *The Tin Flute* in particular) by literary critics ensured the writer's literary prominence well into the 1980s. While this may appear to conflict with the negative reviews Roy received during the 1960s and early 1970s, it points to the fact that once Roy was canonically established through the success of *The Tin Flute*, that status remained regardless of the ups and downs of the writer's literary trajectory. Canonization meant that Roy continued to receive attention from critics, even though in the case of several of her newly released texts, this criticism was negative. Roy's non-professional (the general public) English readership, however, dropped dramatically until, as Ricard notes, the appearance of *Garden in the Wind* in 1977 (François RICARD, *op. cit.*, p. 457).

of her translated work⁴⁶. Paradoxically, Roy became, in the words of Ricard, « an author who was both famous and forgotten⁴⁷ ». Roy had to overcome many difficulties and deceptions in the reception of her writing in both English and French Canada, yet these hurdles did not convince her to accommodate the public-appearance demands of the industry, nor renege on her personal decisions to keep her life semi-private. The ebb in Roy's book sales in the 1950s, 1960s, and early 1970s indicates a shift in the currency of her work on the commodity exchange (and here we distinguish between literary value as measured by book sales as opposed to canonical prestige). If, however, we consider Roy's literary currency in terms of Lewis Hyde's theory of the gift exchange between artist and audience, in which the « fruits » of the artist's original gift are not converted into « pure commercial enterprises » when they enter the community⁴⁸, we see that Roy's literary currency remained very strong indeed.

Literary value, as Godard states, is an exchange of power and prestige between systems that is negotiated by translation (Barbara GODARD, *op. cit.*, p. 499). One of the more complex mechanisms of literary canons is that an author's canonization can remain unaffected by the poor reception of any or several of that same author's texts.

46. François RICARD, *op. cit.*, p. 434, 457, 462.

47. *Ibid.*, p. 401.

48. Lewis HYDE, *The Gift : Imagination and the Erotic Life of Property*, New York, Vintage, 1983, p. 159.

Yet, another function of Roy's strong relationship with her English-Canadian publisher, McClelland, helped to sustain the longevity of her prominence. Both McClelland and Deacon – whose moral and material support we have considered as a significant factor in the shaping of Roy's literary standing – would be quick to point to the literary talent of the author herself. There was also, however, the sheer momentum of that powerful first novel, cleverly extended in English Canada through a number of new editions. In this McClelland played a pivotal role, rewriting the context of *The Tin Flute's* reception by instituting the powerful New Canadian Library series – both to sell and to canonize significant Canadian works. Thus, *The Tin Flute* was not just a bestseller ; thanks in part to McClelland, it was also a « classic⁴⁹ ». Six new editions of *The Tin Flute* appeared between 1954 and 1965 as part of the New Canadian Library collection, and two new editions were published in 1967⁵⁰. As well, a new translation by Brown appeared in 1980 as a deluxe illustrated edition⁵¹,

49. Nadine BISMUTH points out that *Bonheur d'occasion* became an immediate classic in both Quebec and (as *The Tin Flute*) English Canada (*op. cit.*, p. 16). Bismuth argues that, because of the relatively young age of Quebec and English-Canadian literature, the term « classic » requires a definition indicative of a book's standing within the educational system rather than on such attributes as « timelessness » (*ibid.*, p. 2).

50. Antoine SIROIS, *op. cit.*, p. 469.

51. *Ibid.*, p. 469 ; Sam SOLECKI (ed.), *op. cit.*, p. 198.

and was reprinted into the NCL in 1981⁵². These « new » books, then, all called *The Tin Flute* generated continued interest by constructing a sense of timeliness and currency.

McClelland was a shrewd promoter and negotiator accustomed to juggling the requirements of writers and the demands of his business ; his friendliness toward and respect for Roy was reciprocal. However, Roy did not hesitate to put that friendship on the line when it came to her work, and do so in her own semi-discreet manner. When Roy was dissatisfied with the 1973 introduction to *The Hidden Mountain*, she was able to « leak » information via her translator, Joyce Marshall, to her publishing company⁵³. As Ricard points out, once McClelland – head of the publishing house under which *The Hidden Mountain* appeared – became informed of Roy's outrage, he immediately apologized to Roy and had the introduction changed⁵⁴. The advantage of such mediations was that they permitted Roy to retain her reputation as a modest and private individual, while simultaneously allow-

52. A new translation signifies that the text was written into English by a new translator – in this case, Alan Brown replaced Hannah Josephson ; a new edition means that the text has been adapted or corrected in some way, in contrast to a reprint, in which the text is re-issued untouched from its former version.

53. Letters to Marshall : 23 December 1973 ; 3 January 1973.

54. François RICARD, *op. cit.*, p. 469.

ing her to shape events⁵⁵. One of the most important records is the rich correspondence between Roy and her long-term translator that allows us, now, to hear of Roy's impressions of her work, and assess the revisions made possible through rewriting⁵⁶.

Correspondence certainly proved a very powerful way for Roy to maintain contact with,

55. Several other letters penned by Roy to Joyce Marshall, for example, request Marshall to intervene in matters between Roy and a third party (such as McClelland), leaving Roy to discreetly manage affairs from behind the scenes (13 October 1968 ; 19 December 1968 ; 19 January 1969 ; 20 September 1974).

56. Jane Everett has examined the Roy-Marshall correspondence from the perspective of both epistolary and translation theory, in studies exploring Roy's conception of authorial presence in the translation project, and the two writers' use of the « epistolary space » to negotiate meaning in the translated text. Jane EVERETT, « L'épistolaire chez Gabrielle Roy », conférence présentée au séminaire Travaux en cours, Québec, Université Laval, novembre 1996. Texte inédit ; « The Gabrielle Roy-Joyce Marshall correspondence », conférence présentée au séminaire interuniversitaire « Les études traductologiques au Canada », Toronto, Collège Glendon, Université de Toronto, mars 1998. Texte inédit. See also Sophie MONTREUIL, « Le "translation trade" de *Cet été qui chantait/Enchanted Summer*, au profit de Gabrielle Roy ou de Joyce Marshall? ». Communication présentée le 22 novembre 2002 lors de la journée d'étude « Gabrielle Roy en traduction » organisée par le Département de français de l'Université du Manitoba. Inédit. ; et « Re(re)dire : *The Hidden Mountain* » revu par Gabrielle Roy et Joyce Marshall dans le présent collectif.

and establish her presence within, the literary landscape. She socialized very little in person – Deacon’s letters, for example, are full of encouraging invitations to meet other writers and intellectuals which Roy almost always turned down – indeed, her letters often hark back with fondness to a particular visit, but refer to the circumstances preventing her from accepting an invitation anew⁵⁷. In a letter to Deacon dated May 30, 1946, Roy affectionately recalls an Easter weekend spent with Deacon and his family, but declines a further invitation for reasons of her art : « I have withdrawn for the time being from all contacts. » Roy continued to keep in touch through the written word, of course, but friends naturally solicited her company ; even McClelland found himself insisting on a « very tentative suggestion » of Roy’s that she come and visit him personally in Muskoka. « I am going to come down to Quebec City sometime between now and next summer », he gently warned Roy, « and get you to commit yourself to specific dates⁵⁸ ». Roy’s reclusive nature must have made those friends with whom she corresponded so warmly, however, feel particularly honoured. In retrospect, too, these letters have provided a rich legacy for researchers and readers, since the details of her professional involvement have been

57. Letters to Deacon 15 July 1947 ; 22 October 1950 ; 18 February 1952.

58. Sam SOLECKI (ed.), *op. cit.*, p. 200.

recorded in a way that oral conversations could not have been.

The efficacy of Roy's epistolary relationship in the rewriting of her work and image is certain ; whether such influence was intended on Roy's part is harder to know. To be sure, the media portrait does not suggest such calculation. In *The Literary Persona*, Robert C. Elliott examines the different definitions of the term « persona » constructed through anthropological, sociological, and literary study. For Elliott, persona embodies a contradiction : it denotes both a false front or mask appropriated by an individual under certain circumstances, and a genuineness since the person behind the persona gives a part of herself/himself when bringing a particular representation to life. Persona, in short, is « polysemous⁵⁹ ». The public persona created by Gabrielle Roy is not mere artifice, but stems from the needs and character of the author's private existence. Roy, for example, genuinely suffered from public appearances, and often demonstrated a lack of control over her physical and mental well-being after the exertion of a public event. Perhaps, then, as we consider the term persona (Latin for the masks used by actors in ancient Greece) in the context of Roy's relationship with the media, we can emphasize the terms public and private, rather than true and false.

59. Robert C. ELLIOTT, *The Literary Persona*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 31-32.

This is a good time to be a bit more precise about what exactly Roy's media reputation *was*. A striking number of articles mention her appearance – as modest, neat, petite⁶⁰. « She was a small little person », wrote Dorothy Duncan in 1947, « a French Canadian with a remarkable face⁶¹ ». Before meeting her in person, Deacon expressed to Roy his surprise at hearing a description of her physical stature : « Mr. Dagenais amazed me by saying you are a small person. From picture, I should have thought you a good size⁶² ». With those first publicity shots for *Bonheur d'occasion* depicting Roy as a strong, intense, and striking artist, it is no wonder that interviewers remarked on the small size of her person in contrast. Several of these photos have been reproduced throughout Roy's career, with

60. See description of Roy as « a petite young woman whose mannish dress is offset by an extremely long feminine hair-do » in « Miss Roy in Winnipeg : author of *Tin Flute* has two pet peeves », *Winnipeg Free Press*, 3 May 1947, p. 1. From : *Gabrielle Roy II : dossier de presse 1946-1985*, Sherbrooke : Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1986. Also : « Un visage délicat, des cheveux attachés par un ruban de velours », Alice PARIZEAU, « Gabrielle Roy : la grande romancière canadienne », *Châtelaine*, avril 1966, p. 2 ; « Et Mademoiselle Roy, si petite et si menue », Interview by Alice Parizeau, p. 3.

61. Dorothy DUNCAN, « Le triomphe de Gabrielle », *Maclean's*, 15 April 1947, p. 23.

62. John LENNOX and Michele LACOMBE (eds.), *Dear Bill : The Correspondence of William Arthur Deacon*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, p. 212. Letter is dated 24 March 1946.

new ones emerging to coincide with her latest novel at the time. But often it is the same type of photo portrait promoted in connection with Roy's œuvre – portraits that are easily recognizable by the public as belonging to the Roy persona. These photos portray Roy as enigmatic, intelligent, a creative force behind a deep gaze.

However, an equally powerful but different image of Roy than what was depicted through photographs grew out of Roy's reputation for guarded seclusion – a portrait enhanced over the years, no doubt, by details of her ill-health and fatigue. Carole Melançon writes that « la romancière suscite la curiosité en refusant de participer aux mondantés. Ceux qui ont la chance de l'entendre ou encore mieux de la rencontrer sont rares⁶³ ». Similarly, even as early as 1947, when Roy arrived quite late for her inauguration into the Royal Society of Canada – panicking, in the interim, attendees with the fear that she might not show at all – journalist Jean-Pierre Houle described the allure of the secretive celebrity :

*Je m'étais rendu à l'Ermitage en service commandé, mais poussé aussi par un sentiment de curiosité [...] ce n'est pas tous les jours non plus que l'on peut voir et entendre un **best-seller**, surtout quand celui-ci est rebelle à toute publicité et craint l'interview comme une maladie⁶⁴.*

63. Carole MELANÇON, *op. cit.*, p. 460.

64. Jean-Pierre HOULE, « Une vieille dame reçoit », *Le Devoir*, 4 octobre 1947, p. 8. Boldface appears in original.

Could it be that Roy's reclusive nature – the very reason McClelland cites for her declining book sales – could have served to *enhance* the enigmatic appeal of her authorial persona?

The story of Roy's own role as writer and the ways in which she was most comfortable forging her authorial persona are just now emerging through biographies of the author⁶⁵, in various editions of Roy's personal correspondence⁶⁶, and critical editions of unpublished writing⁶⁷. The availability of this new material about the author and her unpublished or quasi-published work allows us, now, to revisit the question of Roy's shifting literary currency in English Canada with greater insight into the circumstances surrounding Roy's literary and autobiographical production.

65. See François RICARD, *op. cit.*; Linda CLEMENTE and Bill CLEMENTE, *Gabrielle Roy: Creation and Memory*, Toronto, ECW Press, 1997.

66. See Gabrielle ROY, *Mon cher grand fou... lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Sophie Marcotte (ed.) with the collaboration of François Ricard and Jane Everett, Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 2001; Gabrielle ROY, *Ma chère petite sœur: lettres à Bernadette 1943-1970*, François Ricard, Dominique Fortier, and Jane Everett (eds.), Montréal, Boréal, coll. « Les Cahiers Gabrielle Roy », 1999.

67. Gabrielle ROY, *Le temps qui m'a manqué*, François Ricard, Dominique Fortier, and Jane Everett (eds.), Montréal, Boréal, 1997; Gabrielle ROY, *Le pays de Bonheur d'occasion et autres récits autobiographiques épars et inédits*, François Ricard, Sophie Marcotte, and Jane Everett (eds.), Montréal, Boréal, 2000.

In *Enchantment and Sororow*, Roy's autobiography (which has, since its publication in 1984, been the focus of several scholarly studies), Roy guides her readers through her own perception of her literary beginnings. The text presents the perspective of a mature writer who, looking back, pieces together the formative moments of the first thirty years of her life to construct a coherent narrative of the developing artist. Addressing her readers, Roy tells us about her many travels and « the torment you feel when you can't see any way clear ahead of you⁶⁸ ». Though the text is permeated with descriptions of periods of uncertainty and acute stress experienced by Roy in her youth (as a result of risks taken to engage herself in her life as artist), Roy consistently gives a positive turn to these accounts, leaving the reader with the notion that even the worst of situations are to be read as guiding signals of a literary vocation. Thus, a difficult soul-searching visit to Paris, where Roy found herself « wandering aimlessly about the city⁶⁹ », becomes, in hindsight, a sub-conscious drive to discover her « natural » interests : gathering the life-stories of her future subjects. After listening in on people's conversations in the streets and parks of France, Roy writes : « Though I didn't realize it, I was approaching what would prove to be

68. Gabrielle ROY, *Enchantment and Sororow*, Toronto, Lester and Orpen Dennys, 1987, p. 230.

69. *Ibid.*, p. 232.

the right, the only school for me⁷⁰ ». Roy's tremendous efforts to write and complete her autobiography in the last years of her life testify to the writer's concern for her posthumous literary image, as well as her interest in the fictional candour (shared, in some ways perhaps, with letter-writing) offered by the medium or genre.

The number of documented letters written by Roy exceeds two thousand. We know from study of Roy's correspondence that the writer used the medium to carefully construct and maintain relationships with family, friends, and important professional acquaintances. However, Roy also indicated to Ricard, whom she designated as literary guardian⁷¹, that out of the large and rich reservoir of her « personal » letters gathered in the archives of the National Library of Canada in Ottawa, those written to her sister, Bernadette, and her husband, Marcel Carbotte, were perhaps worthy of publication. In this way, Roy was a guiding force in the publication of her letters, and crafted an autobiographical version (or versions) of herself to which she then granted public access. Did she also anticipate the renewal of interest prompted with each new publication ?

70. *Ibid.*, p. 231.

71. Roy established the foundation « Fonds Gabrielle Roy » that was to receive the author's archives and oversee the handling of her œuvre after her death. François Ricard was one of the foundation's five original directors selected by Roy (François RICARD, *op. cit.*, p. 474-475).

We do know that Roy thus expressed interest in the publication of some of her personal correspondence, and established a model that, in hindsight, proved remarkably effective for re-invigorating interest in her work, both during her lifetime and thereafter. Whether Roy knew that her letters would become public at the time of their composition is more difficult to discern. In her introduction to *Mon cher grand fou... lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Sophie Marcotte writes :

Si Gabrielle Roy a exprimé le désir que ses lettres à Marcel soient publiées, on peut se demander si l'intention de publication a pu être déjà plus ou moins présente au moment de leur rédaction. Il semble, en effet, au fur et à mesure que la correspondance progresse, que Gabrielle s'adresse de plus en plus à un destinataire virtuel, peut-être déjà aux lecteurs de son œuvre qui sont aussi les lecteurs potentiels de sa correspondance, plutôt qu'à Marcel lui-même⁷² [...].

Perhaps Roy's reclusive nature and tendency to ferociously protect her time and well-being in order to better devote herself to her art meant that she felt most comfortable managing her authorial image through a middle person. In the letters to her husband, Roy appears to project her authorial persona « par l'intermédiaire de Marcel, aux

72. Sophie MARCOTTE, introduction to Gabrielle ROY, *Mon cher grand fou... lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, *op. cit.*, p. 12.

lecteurs de son œuvre [...]»⁷³ ». Similarly, Lefevere's research on the rewriting of Anne Frank shows that the young Jewish hideaway rewrote her original diary into a new version which she hoped to publish⁷⁴ :

*Once Anne Frank took the decision to rewrite for publication what Anne Frank had written, the person Anne Frank split up into a person and an author, and the author began to rewrite in a more literary manner what the person had written*⁷⁵.

Roy's spoken suggestions to publish portions of her personal correspondence meant that she was able to select her own autobiographical material, and thus guide the content of certain posthumous publications. Although Roy did not foresee the

73. *Ibid.*, p. 13. Another example of a middle party intervening on Roy's behalf (and at her own request) that involved a public-image affair is outlined in *Ma chère petite sœur; lettres à Bernadette, 1943-1970*. Roy's sister, Adèle, portrayed Gabrielle Roy in a harsh and unflattering manner in her manuscript, « Les deux sources de l'inspiration », which she made available to the public through l'Université de Montréal (see also François RICARD, *op. cit.*, p. 414-423). Although somewhat powerless to protect her own image from the one presented by Adèle, Roy did her best to regain control of the situation. Writing to her sister, Bernadette, Roy requested that she read the manuscript (since she herself refused to) « afin d'être en mesure d'affronter Adèle » (letter dated 17 May 1969, p. 148).

74. André LEFEVERE, *op. cit.*, p. 59.

75. *Ibid.*, p. 72.

form the publication of her letters was to take (such decisions were made after the writer's death by the Fonds Gabrielle Roy), scholarly editions of Roy's correspondence renders the writing accessible to audiences other than their original readership, connects the writer's work and image with an authoritative academic milieu, and re-projects her image onto current academic consciousness.

Similarly, Roy's unpublished writings (short stories, novels, travel writings, etc.), quasi-unpublished work (for example, early short stories published in magazines such as *Bulletin des agriculteurs*, and *Revue Moderne*), and draft material, have been preserved by Roy and her husband in the National Library of Canada in Ottawa. Several of these documents and writings have been the focus of academic studies (for example, the unpublished novel *La saga d'Éveline*), or publications, such as Roy's autobiographical writings in *Le temps qui m'a manqué*, and *Le Pays de Bonheur d'occasion et autres récits autobiographiques épars et inédits*. This recent stage of critical rewriting is ongoing with new information emerging rapidly. Ironically, though, with each new addition we are reminded of the inevitable exclusions. For English-language audiences, most obviously, access is largely limited to biographies and Roy's correspondence with Margaret Laurence, McClelland, Deacon, and Marshall. French-language audiences have considerably more personal correspondence at their disposal, although Roy's letters to her sister,

Bernadette, have been translated into English⁷⁶. But even French-language audiences are aware, nevertheless, of the material that has been edited or omitted, part of a process of critical rewriting – in its most recent incarnation – but initiated much earlier on, by Roy’s own wishes.

When we began this study, and as we looked through commentary on the various power matrices involved in the process of rewriting – conceived either literally as a shift in discursive medium, or more figuratively as a re-direction of context – Roy’s persona was that of an author being rewritten rather than one who functioned as an active subject in the process. This assumption was confirmed by commentary on the way she, and her work, have been translated across Canada’s canons. But perhaps we have to look again. If anything, in this our present rewriting, we don’t find ourselves looking *at* Roy. Rather, we meet her gaze – looking at a writer who, during her lifetime, looked out – to her contemporary audience and beyond. As she looked to the camera in those famous black and white photos, we can wonder if she imagined us in her future. The rewriting of Gabrielle Roy and the model of guardianship we propose here suggests that, perhaps, she did.

76. Gabrielle ROY, *Letters to Bernadette*, translated by Patricia Claxton, Toronto, Lester and Orpen Dennys, 1990.

Sophie Marcotte

Université Concordia

LECTURE ET RÉÉCRITURE :
LE JEU DE LA CRITIQUE

Les théoriciens donnent souvent le sentiment d'élever des critiques très sensées contre les positions de leurs adversaires, mais comme ceux-ci, confortés par leur bonne conscience de toujours, n'en démordent pas et continuent à pérorer, les théoriciens se mettent eux aussi à donner de la voix et poussent leurs propres thèses, ou antithèses, jusqu'à l'absurde, et du coup les anéantissent eux-mêmes devant leurs rivaux ravis de se voir justifiés par l'extravagance de la position adverse.

Antoine COMPAGNON,
Le démon de la théorie.
Littérature et sens commun.

La critique universitaire réserve une place de choix à l'œuvre de Gabrielle Roy. Les bibliographies de Lori Saint-Martin, de Richard Chadbourne

et de Paul Socken en témoignent¹ : entre 1950 et 1998, plus de trois cents livres et articles portant sur l'œuvre royenne ont vu le jour ; à cela s'ajoutent les numéros de revues, les thèses, les mémoires, les cours, les séminaires et les colloques consacrés à l'œuvre de la romancière. De cette masse de production critique se détachent quelques courants majeurs, parmi lesquels les approches thématique, biographique, mythocritique et psychanalytique, les études de réception, les études génétiques, l'édition critique et la lecture au féminin.

Parmi les différentes pratiques et activités littéraires liées au phénomène de la *réécriture* se trouvent la génétique textuelle, l'édition, la traduction, l'adaptation, la citation, le pastiche, l'anthologie, l'ouvrage de référence, le recueil. Or il semble également possible d'associer l'activité de lecture, et par extension celle de critique, à ce concept de *réécriture*. L'examen des notions de lecture et de critique apparaît encore plus intéressant lorsqu'on prend pour objet d'étude l'œuvre de Gabrielle

1. Lori SAINT-MARTIN, *Lectures contemporaines de Gabrielle Roy. Bibliographie analytique des études critiques, 1978-1997*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 1998 ; Richard CHADBOURNE, « Essai bibliographique : cinq ans d'études sur Gabrielle Roy, 1979-1984 », *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984, p. 595-609 ; Paul SOCKEN, « Gabrielle Roy : An Annotated Bibliography », dans Robert LECKER et Jack DAVID (éd.), *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors*, Downsview, ECW Press, 1979, p. 213-262.

Roy, l'une des œuvres québécoises et canadiennes les plus lues – à la fois par les chercheurs et par le grand public – et les plus commentées par la critique universitaire.

Loin de moi l'idée de relancer le débat sur la place qu'occupe le lecteur dans les études littéraires ou, de façon plus spécifique, dans l'étude d'une œuvre donnée. Ce qui m'intéresse, par contre, est le *jeu* de la lecture auquel les chercheurs que nous sommes s'adonnent. Que nous empruntions notre méthode à la psychanalyse, à la narratologie, aux études féministes, à la génétique ou à l'herméneutique par exemple, que nous nous réclamions de Barthes, de Bakhtine ou de Freud, nous cherchons d'abord et avant tout, par l'activité de lecture que nous pratiquons, à proposer une *interprétation* du texte que nous avons sous les yeux.

Dans l'introduction à *Lectures contemporaines de Gabrielle Roy*, Saint-Martin explique que

*les études royennes rendent compte [...] de l'évolution de la critique littéraire vers une plus grande variété des approches, une plus grande rigueur et aussi, dans les meilleurs cas, une plus grande liberté de pensée et d'écriture*².

2. Lori SAINT-MARTIN, *op. cit.*, p. 39. Je souligne. Ces deux termes – *rigueur* et *liberté* – semblent faire ressortir un paradoxe de l'activité critique : comment, en effet, peut-on à la fois prétendre être *rigoureux* – cela sous-entend notamment l'application d'une « méthode » et d'un ensemble de « règles » déjà établies – tout en étant plus *libre* de proposer

Or de ces études, qui sont le résultat de la rencontre de la lecture *à vue* – pour employer une expression tirée de la pratique musicale – des textes et de la théorie littéraire, on peut dire qu’elles débouchent ni plus ni moins sur des *réécritures* de l’œuvre.

Cette « plus grande liberté de pensée et d’écriture » – pour reprendre les mots de Saint-Martin –, ces nouvelles façons d’aborder l’œuvre de Gabrielle Roy apparues au fil des ans, sont le résultat de ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la critique, qui consiste justement en une recherche constante de nouvelles façons d’aborder les textes et de rendre compte de leur spécificité. La lecture et l’interprétation impliquent en effet que l’on prenne une certaine liberté par rapport à l’œuvre ; il faut s’en éloigner pour la « réécrire » autrement, pour la traduire en autre chose. Wolfgang Iser rappelle d’ailleurs, dans *The Range of Interpretation*, que l’interprétation consiste en « acts of translation that transpose something into something else³ ». Dans la même veine, George Steiner explique :

un interprète, c’est un individu qui déchiffre et communique des significations. C’est un traducteur d’une langue à une autre, d’une culture à

une interprétation qui soit originale, c’est-à-dire ni plus ni moins de « jouer » avec le texte pour en faire ressortir de nouveaux éléments d’interprétation, pour en proposer une lecture qui soit « nouvelle » ?

3. Wolfgang ISER, *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press, 2000, p. ix.

*une autre, d'une convention de représentation à une autre. [...] l'interprétation est une compréhension en action ; c'est une traduction immédiate*⁴.

L'entre-deux, c'est-à-dire les opérations qui se succèdent entre l'étape de la lecture et celle de l'interprétation, demeure flou ; c'est précisément dans cet espace insaisissable que se déploie l'activité ludique inhérente à l'interprétation.

Le présent article constitue une occasion de réfléchir à l'activité de lecture et de critique, de montrer que la lecture « prétendument professionnelle du critique » – expression qu'emploie Michel Picard dans *La lecture comme jeu*⁵ – correspond à une *réécriture*, et que nous, les critiques, « jouons », somme toute, avec les textes que nous étudions.

Lire un texte, écrire à propos d'un texte, faire *écho* à un texte, en fait, c'est ni plus ni moins le *réécrire*. Identifier et analyser les principaux thèmes d'un roman, c'est, d'une certaine manière, le *réécrire*. Procéder à l'édition critique d'un texte, choisir le texte de base, ajouter des notes critiques et explicatives, choisir de corriger ou non telle ou telle maladresse syntaxique qu'aurait commise l'auteur, c'est aussi, en un sens, *réécrire* le texte.

4. George STEINER, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. de Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 255, 1991, p. 26.

5. Michel PICARD, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 7.

À ce que l'œuvre signifie, ou plutôt à ce vers quoi elle tend, se substitue ainsi un autre texte, un texte qui témoigne d'une connaissance de son objet d'analyse, ou peut-être davantage, pour reprendre une idée de Gaëtan Picon, d'une « illusion⁶ » de connaissance de l'objet en question. La lecture « critique » comporte en effet certains risques. Risque de ne pas bien saisir l'œuvre, risque de ne pas lui rendre justice, risque de lui faire « dire » ce qu'elle ne livre pourtant pas, risque de lui prêter de fausses intentions, risque de ne pas bien saisir l'acte de création, le processus qui a mené à son édification – car est-il vraiment possible de reconstituer la « création » d'une œuvre ?

Lorsque j'interprète un texte de Gabrielle Roy, par exemple, disons, un de ses romans, je repère, dans ce texte, certaines structures, des blocs qui font sens, je les souligne, je les mets en valeur, je crée des liens avec d'autres textes, je puise dans mes lectures antérieures (des autres textes de la romancière, mais aussi des œuvres d'autres écrivains et critiques) pour tenter de donner un sens à ce que je découvre, tout en adoptant une perspective ou une *méthode* qui me semble correspondre à la « meilleure » façon de rendre compte du roman en question. Mais au-delà de ces intentions, et considérant que toute méthode, que « toute théorie, comme le souligne Antoine Compa-

6. Voir Gaëtan PICON, *L'usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1960, p. 13.

gnon, repose sur un système de préférences, conscient ou non⁷ », il me faut avant tout admettre qu'à partir de la fiction, je ne peux créer, somme toute – et peut-être sans tout à fait le réaliser –, qu'une autre « fiction ».

Une incursion dans le domaine musical peut illustrer ce phénomène du *jeu* sous-jacent à la lecture et à l'interprétation, puisque l'interprétation, le *jeu*, c'est aussi, on le sait, ce qui constitue l'activité primaire du musicien. La question que l'interprète d'une pièce musicale (composée par un autre) se pose est sensiblement la même que celle que se pose le critique en littérature lorsqu'il est placé devant un texte à interpréter : comment rendre le texte, la pièce musicale, comment la « jouer » sur son instrument tout en restant le plus près possible de l'essence même de cette pièce, de ce « morceau » tel que l'a voulu son compositeur ? Et de quelle façon jugera-t-on de la qualité ou de la valeur de son interprétation ? Comment sera-t-elle perçue ?

Le bon interprète, aux yeux de certains, est celui dont le *jeu* se rapproche le plus possible du texte original, c'est-à-dire celui qui suit à la lettre toutes les nuances, les changements de rythme et autres indications proposés par le compositeur sur la partition d'origine ; d'autres estiment que le *jeu*

7. Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 352, 1998, p. 47.

qui offre les meilleurs résultats est celui qui rejoint le plus la sensibilité des auditeurs. L'interprète doit ainsi adapter son *jeu* à l'auditoire pour lequel il se produit, c'est-à-dire selon l'époque et selon les gens qui le composent.

Pour d'autres, cependant, le *jeu* correspond davantage à la part d'interprétation qui est « ajoutée », à la touche de sensibilité personnelle que l'interprète superpose au texte original. Un grand interprète ne serait donc pas nécessairement celui qui disparaît entièrement derrière l'œuvre qu'il exécute, mais plutôt celui qui propose une nouvelle sonorité.

Chose certaine, le musicien ne bénéficie pas d'une méthode *toute faite* qu'il puisse adapter aux pièces qu'il exécute. Tout repose justement sur son *jeu*. Et chaque musicien trouve des façons différentes de parvenir à ses fins. Par exemple, Glenn Gould, qui avait peine à interpréter les pièces de Bach sur son piano, jugeant que celles-ci, qui avaient été composées pour le clavecin, s'éloignaient trop de la « vérité » du texte et de l'auteur, fit modifier un piano afin qu'il présente des caractéristiques semblables à celles du clavecin. De surcroît, il a « découpé », ou plutôt réaménagé, certains segments des *Variations Goldberg*, de façon à en proposer une interprétation qui soit plus « moderne » et qui lui convienne mieux en tant qu'instrumentiste. Les pièces de Bach composées pour le clavecin posent un problème d'autant plus intéressant à l'interprète que les partitions du grand

compositeur sont presque dénuées des indications habituelles que sont les crescendo, decrescendo, variations sonores, variations rythmiques, qui le guident habituellement dans la *lecture* qu'il fait de la pièce. Il possède ainsi toute la latitude voulue pour *jouer* les *Préludes*, *Fugues* et *Concertos*, par exemple, au gré de sa propre sensibilité.

L'interprétation musicale, bien que le musicien doive *a priori* posséder certaines habiletés techniques, n'est pas enfermée dans la rationalité de celles-ci. L'art de l'interprétation dépend en grande partie de l'imagination, qui est liée au sens du chant et à la sensibilité à l'harmonie. Aux compétences techniques nécessaires à la lecture et à l'exécution de la pièce se greffe ainsi la sensibilité propre à chaque interprète. Si l'artiste se livre lui-même, par son jeu, s'il expose des moments de sa propre vie, par exemple, qui épousent les contours de la pièce qu'il exécute, il doit aussi se garder des distorsions que cette liberté prise à l'égard du texte pourrait causer à l'œuvre. L'interprétation du musicien prend somme toute la forme d'un « combat » entre le sens purement esthétique et la logique de l'œuvre, d'une part, et l'« animation intérieure » de l'artiste, d'autre part⁸.

Ce long détour montre combien l'activité d'interprétation du texte littéraire se rapproche à plusieurs égards de celle qui fonde l'expérience du

8. Voir Paul LYONNET, *Les gestes et la pensée du pianiste*, Montréal, Louise Courteau éditrice, 1985, p. 158.

musicien : *grosso modo*, l'une et l'autre nécessitent, au départ, la maîtrise d'une certaine « méthode », mais elles reposent surtout sur le *jeu* et sur la sensibilité de l'interprète à l'harmonie du texte.

Or le *jeu* ne débouche pas toujours sur une interprétation qui soit fidèle au texte. Il y a parfois un décalage important, un déséquilibre même, entre le texte et le commentaire ou l'analyse qu'il suscite⁹. Ce décalage s'explique entre autres choses par le fait qu'une analyse repose à la fois sur le texte littéraire qu'elle choisit d'étudier et sur les critiques antérieures qui ont pris le même texte pour objet. Ainsi, les différentes strates critiques s'imbriquent les unes dans les autres, *réécrivant* tour à tour le texte non seulement en fonction de ce qu'il contient lui-même, mais également en regard de ce que les autres critiques en ont dit – que ce soit pour confirmer ou infirmer ce qui a déjà été proposé. D'une certaine façon, il y aurait ainsi, dans la critique, deux niveaux de *réécriture*, de même qu'une oscillation constante entre le commentaire et la fiction, si bien qu'il devient dans certains cas difficile de tracer la limite entre les deux, tout comme il est pratiquement impossible de distinguer ce qui, dans l'exécution d'une pièce musicale, est bel et bien indiqué sur la partition d'origine de ce qui est attribuable au *jeu* de l'interprète.

9. Pour George STEINER, ce « déséquilibre entre le commentaire et son objet [...] frise le monstrueux » (*op. cit.*, p. 71).

Comme toute analyse et tout commentaire critique d'œuvres littéraires, les nombreux textes portant sur l'œuvre de Gabrielle Roy, dont la rédaction s'étend sur plus de cinq décennies, s'imbriquent les uns dans les autres. Chaque texte critique constitue non seulement une *réécriture*, plus ou moins consciente, de l'œuvre de la romancière, mais également des autres textes critiques qui l'ont précédé. D'ailleurs, la critique se trouve sans doute tout autant à la source des nouvelles analyses qui paraissent au fil des ans que ne l'est l'objet d'étude lui-même que constituent les textes de Gabrielle Roy¹⁰.

La publication posthume d'un inédit, d'un recueil de correspondance, d'un journal personnel ou de carnets de travail a parfois des conséquences majeures sur l'activité critique. La parution de *La détresse et l'enchantement*, publié à titre posthume en 1984¹¹, a entraîné un renouvellement de la critique royenne. Plusieurs commentateurs, dont André Brochu et Réjean Robidoux¹², ont noté,

10. Par exemple, le critique français Paul Guth aurait suggéré à Gabrielle Roy, en 1947, de puiser dans son passé manitobain pour alimenter la suite de son œuvre. Voir Paul GUTH, « Un quart d'heure avec Gabrielle Roy, prix Fémina 1947, auteur de *Bonheur d'occasion* », *Flammes*, Paris, n° 9, décembre 1947, p. 1-2.

11. Gabrielle ROY, *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », [1984] 1988.

12. André BROCHU, « *La détresse et l'enchantement* ou le roman intérieur », dans *La visée critique*, Montréal, Boréal,

dans les années qui ont suivi la publication de *La détresse*, que l'autobiographie venait en quelque sorte marquer l'aboutissement de l'œuvre et qu'elle lui conférait un sens nouveau. Dans cette perspective, *La détresse* serait pratiquement une *réécriture* de l'œuvre, et elle inaugurerait de la même façon une *réécriture* de la critique. Répondant à l'appel lancé par Brochu et Robidoux, certains chercheurs ont choisi de relire l'œuvre canonique à la lumière du nouveau texte qui s'offrait à eux, alors que d'autres se sont engagés dans la voie de nouvelles perspectives d'analyse, jusque-là peu empruntées, parmi lesquelles : l'écriture autobiographique, l'écriture de l'intime, la critique génétique et la lecture au féminin. Les textes qui naîtront de cet effort se superposeront ainsi les uns aux autres, suivant le processus que j'ai évoqué tout à l'heure. L'étude du thème de la naissance à l'écriture propre à l'autobiographie, abordé entre autres par Micheline Cadieux et Lise Ouellet¹³, débouche sur deux avenues à la fois distinctes et complémentaires : d'abord, une réflexion sur le genre autobiographique lui-même et sur l'inti-

1988, p. 214-230 ; Réjean ROBIDOUX, « Gabrielle Roy : la somme de l'œuvre », *Voix et images*, vol. 14, n° 3, 1989, p. 376-379.

13. Micheline CADIEUX, « Écriture et autobiographie dans *La détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy », *Études françaises*, vol. 25, n° 1, été 1989, p. 115-125 ; Lise OUELLET, « Du récit d'apprentissage au discours des adieux dans *La détresse et l'enchantement* », *Dalhousie French Studies*, n° 23, automne-hiver 1992, p. 69-77.

misme dans l'œuvre de Gabrielle Roy, menée notamment par Jacques Brault¹⁴ ; ensuite, la critique génétique, qui s'attache à analyser les étapes successives du travail d'écriture, à laquelle se sont livrées Christine Robinson et Sophie Montreuil¹⁵ par exemple. De la réflexion sur le genre autobiographique, qui n'est d'ailleurs pas étrangère à la critique thématique, naît une autre « branche », celle de la lecture au féminin, qui pousse plus loin l'analyse « traditionnelle » du rôle de la mère dans les romans de Gabrielle Roy¹⁶, allant jusqu'à attribuer à l'œuvre une visée ouvertement féministe¹⁷.

14. Jacques BRAULT, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images*, vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 387-398.

15. Christine ROBINSON, « La route d'Altamont comme épave de *La saga d'Eveline* », *Voix et images*, vol. 23, n° 1, automne 1997, p. 135-146 ; Sophie MONTREUIL, « Petite histoire de la nouvelle "Un jardin au bout du monde" de Gabrielle Roy », *Voix et images*, n° 68, hiver 1998, p. 360-381.

16. Voir entre autres Paul SOCKEN, « L'enchantement dans la détresse. L'irréconciliable réconcilié chez Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 433-436 ; John LENNOX, « Metaphors of Self : *La détresse et l'enchantement* », dans K.P. STICH (éd.), *Reflections : Autobiography and Canadian Literature*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1988, p. 69-78.

17. Voir entre autres Nicole BOURBONNAIS, « Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin », *Voix et images*, vol. XIV, n° 40, automne 1988, p. 72-89 ; Paula GILBERT LEWIS, « Trois générations de femmes : le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy », *Voix et images*, vol. X, n° 3, printemps 1985, p. 165-177 ; Lori SAINT-MARTIN,

Ainsi, l'œuvre engendre le commentaire, qui à son tour entraîne d'autres commentaires. Il s'agit somme toute d'un *jeu* auquel l'œuvre et la critique nous invitent à participer, dont le résultat ne constitue ni plus ni moins qu'une *réécriture* de l'une et de l'autre.

Il n'y a aucun doute que cette réflexion découle elle-même du *jeu* de la critique dans lequel je suis entrée il y a quelques années et qu'elle correspond elle aussi à une certaine forme de *réécriture*. De la même façon que mon analyse du *jeu* de deux pianistes qui interprètent tour à tour le *Clair de lune* de Debussy ne peut être influencée que par ma propre sensibilité à la musique et par mon expérience de musicienne, la réflexion que je propose ici repose sur l'interprétation personnelle que je fais de l'œuvre de Gabrielle Roy, de la critique qui l'accompagne et de ma récente expérience personnelle en matière de critique universitaire. Il y a quelque chose de paradoxal à mon entreprise, j'en conviens : en proposant que la critique est un *jeu* qui débouche sur une *réécriture* de l'œuvre, je *réécris* moi-même ce qu'a dit cette critique et je réinterprète à ma façon, donc je *réécris*, je *joue* avec l'interprétation elle-même.

« Mère et monde chez Gabrielle Roy », dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, tome 1, Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 117-137 ; Patricia SMART, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 197-233.

On peut se rappeler, en terminant, que pour Gabrielle Roy le *jeu* se déroulait à un autre niveau, impliquant davantage l'écrivain et reposant sur le lien direct qui s'instaure entre lui et ses lecteurs. Ce *jeu* n'avait pour elle aucune visée « scientifique » ou théorique comme c'est le cas pour la critique universitaire ; il émergeait plutôt d'une volonté de « vaincre la solitude » : « Ainsi, écrit-elle, lecteurs, romanciers, poètes, tous un peu fous, nous jouons ensemble un beau jeu passionnant, le jeu peut-être le plus sérieux de tous les jeux de notre existence, puisque, dans ce jeu, ce que nous apprenons en commun, c'est le désir de vaincre enfin notre solitude¹⁸ ». L'activité, le *jeu* de la lecture et de la critique telles que pratiquées aujourd'hui par les chercheurs universitaires, a finalement peu à voir, on le constate, avec la façon dont Gabrielle Roy envisageait elle-même le *jeu* de la lecture et de la littérature.

Voilà une autre preuve, peut-être, que la critique, aujourd'hui, se trouve tout autant au service de la critique que de l'œuvre elle-même, telle que l'a créée et l'a voulue son auteur, et que la lecture « prétendument professionnelle » (pour reprendre l'expression de Picard que je citais plus haut) qui constitue l'activité principale du chercheur n'est autre chose que la *réécriture* de l'œuvre et de la

18. Voir Gabrielle ROY, « Jeux du romancier et des lecteurs », dans Marc GAGNÉ, *Visages de Gabrielle Roy. L'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 263-272.

GABRIELLE ROY RÉÉCRITE

critique qui l'accompagne, une *réécriture* tantôt partielle et tantôt presque totale, quand elle ose repousser encore plus loin les limites ou les règles du *jeu*.

DOCUMENT

« FEUILLES MORTES »*

nouvelle
de Gabrielle Roy

Texte établi et présenté par
François Ricard et Yannick Roy

* © Fonds Gabrielle Roy ; tous droits réservés.

PRÉSENTATION

Vers le milieu du tout premier chapitre d'*Alexandre Chenevert*, qui relate les pensées désordonnées du petit caissier au cours de l'une de ses nuits d'insomnie, on peut lire ce passage :

Personne au monde en qui avoir confiance [...]. Le cœur d'Alexandre restait saisi de déception. Alors, le visage d'un homme qu'il avait rencontré quelquefois, un visage presque étranger lui apparut. Il songea à cet être humain qu'il connaissait à peine : Constantin Simoneau du moins était un excellent homme. Et il lui resta, sur qui reposer son âme avide, un homme qui était mort et dont toute la vie lui était à peu près inconnue¹.

Qui est donc ce Constantin Simoneau ? Pourquoi, s'il n'est qu'un inconnu, porte-t-il ce prénom et ce nom-là plutôt que n'importe quels autres ? À la différence des nombreux autres noms propres mentionnés dans ce chapitre, qui renvoient tous soit à des figures publiques de l'époque (Staline, Tito, Gandhi, Truman, etc.), soit à des personnages que la suite du roman fera mieux connaître (Eugénie), celui-ci ne désigne à proprement parler personne. Nulle part, en effet, Constantin Simoneau ne reparâtra dans le roman, et le lecteur ne saura

1. Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 1995, p. 18.

jamais rien de plus à son sujet. Toute son existence est enfermée dans ces quelques lignes, qui ne disent de lui que ces deux ou trois petites choses : Constantin est mort ; c'était un homme bon ; quoiqu'il fût demeuré toute sa vie un inconnu, quelques rares personnes se souviennent encore de lui et en ont l'âme apaisée.

Dans l'économie thématique et formelle du roman, cette évocation furtive de l'« inconnu » Constantin Simoneau n'est pas du tout gratuite. Elle annonce, à sa manière, toute l'existence du pauvre Alexandre Chenevert lui-même et en particulier le dernier paragraphe de l'œuvre, où il est dit ceci de son destin posthume :

*Cependant, [...] il arrive encore aujourd'hui [...] 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 Chenevert...²*

Le fait que l'allusion initiale à Constantin Simoneau demeure énigmatique, apparemment immotivée et sans référent explicite, a donc une fonction sémantique précise – et précieuse, dont il ne s'agit pas ici de la priver de quelque manière.

Toutefois, il peut être utile, pour notre compréhension de l'art de Gabrielle Roy, de rappeler que Constantin Simoneau, en fait, est le nom

2. *Ibid.*, p. 290.

d'un personnage auquel la romancière avait donné vie sept ans avant la publication d'*Alexandre Chenevert*, dans une nouvelle intitulée « Feuilles mortes », nouvelle qu'elle avait publiée peu après que le succès de *Bonheur d'occasion* eut fait d'elle un auteur célèbre, sollicité de toutes parts par les directions de magazines et de revues. Mais lequel, parmi les lecteurs même les plus attentifs d'*Alexandre Chenevert*, aurait pu, en 1954, se souvenir de ce texte ancien et de l'histoire de Constantin Simoneau, pourtant si proche à maints égards de celle d'Alexandre ? Lequel aurait pu voir dans le roman du petit caissier montréalais une reprise, un approfondissement et une expansion, une « réécriture » en somme, de ces « Feuilles mortes » et de quelques autres nouvelles que tous, s'ils les avaient jamais lues, avaient depuis longtemps oubliées ?³

Écrit vraisemblablement entre la fin de 1945 et les premiers mois de 1947, alors que Gabrielle Roy

3. Sur la genèse d'*Alexandre Chenevert*, à laquelle peuvent être liés, outre « Feuilles mortes », deux autres nouvelles « quasi inédites » (« Sécurité », 1947-1948 ; « La justice en Danaca et ailleurs », 1948) et un certain nombre de récits inédits, voir François RICARD, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 2001, p. 85-89 ; François RICARD, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2000, p. 338-347 ; Yannick ROY, « La quête de l'idylle : trois nouvelles inédites », dans F. RICARD et J. EVERETT (dir.), *Gabrielle Roy inédite*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », 2000, p. 37-57 ; et Yannick ROY, « L'écriture d'*Alexandre Chenevert* : ironie et idylle », *Voix et Images*, n° 74 (vol. XXV, n° 2), hiver 2000, p. 349-374.

cherchait l'inspiration d'un nouveau roman qui prolongerait, en quelque sorte, l'exploration de l'univers à la fois social et thématique qu'elle avait découvert dans *Bonheur d'occasion*, « Feuilles mortes » a été publié pour la première fois en juin 1947, dans le magazine torontois *Maclean's*, où étaient imprimés côte à côte « *the original French* » et une traduction anglaise (anonyme) intitulée « *Dead Leaves* »⁴. À ce moment-là, *Bonheur d'occasion* vient d'être publié en anglais par la maison new-yorkaise Reynal & Hitchcock et choisi « *Book of the Month* » par la prestigieuse Literary Guild of America, ce qui fait de Gabrielle Roy une vedette littéraire dans tout le Canada et explique l'empressement de *Maclean's* à publier « *a new story by the young Quebec writer whose novel "The Tin Flute" has skyrocketed her to literary fame* ».

Six mois plus tard, c'est au tour de la France de faire fête à l'auteur de *Bonheur d'occasion*, lauréate du prix Femina en novembre 1947. « Feuilles mortes » paraît dans le numéro de janvier 1948 de la *Revue de Paris*, aux côtés de textes signés Étienne Gilson, Stefan Zweig, Charles Morgan, André Beucler, Jean Mistler⁵. C'est la dernière fois que Gabrielle Roy laisse imprimer sa nouvelle, qui

4. Gabrielle Roy, « *Dead Leaves/Feuilles mortes* », *Maclean's Magazine*, June 1, 1947, p. 21, 42, 44, 46 et 47 pour la version française ; p. 20, 37, 38, 40 et 42 pour la version anglaise.

5. Gabrielle Roy, « *Feuilles mortes* », *Revue de Paris*, 55^e année, n^o 1, janvier 1948, p. 46-55.

deviendra ainsi ce que nous nous permettons d'appeler aujourd'hui un « quasi-inédit », c'est-à-dire un texte qui, sans être demeuré à proprement parler inédit, a été peu à peu oublié des lecteurs et leur est devenu pratiquement inaccessible.

Puisqu'elle est la plus récente, c'est donc la leçon publiée dans la *Revue de Paris* que nous reproduisons ici, après en avoir corrigé les coquilles et les fautes évidentes, d'ailleurs peu nombreuses. Cette leçon ne diffère pas vraiment de celle du *Maclean's*, si ce n'est par la ponctuation (les virgules y sont beaucoup plus nombreuses) et par quelques variantes dont nous signalons les plus significatives en notes.

F. R.

Y. R.

FEUILLES MORTES

Dans une petite salle d'attente, vide, sonore et nue, tombait sur lui la blancheur terrible des murs. Le chariot venait d'y être poussé et Constantin Simoneau, enveloppé de plusieurs couvertures de laine, grelottait. Au plafond, dans son esprit, partout il voyait s'inscrire en chiffres énormes les frais d'hospitalisation.

Peu de jours après l'opération, il donna des signes d'énervement. À tous ceux qui l'approchaient, il posait sa tenace question :

— Est-ce qu'on va bientôt me laisser partir ?

On lui répondait de ne pas s'agiter, de laisser faire les choses. Et encore qu'il faisait des progrès¹.

Mais il ne voyait pas en quoi il pouvait progresser, puisque de semaine en semaine on découvrait dans l'un ou l'autre de ses organes quelques défauts. Il se tracassait. Ses petites économies de dix ans – des miettes ajoutées les unes aux autres – achevaient de passer pour la location du lit. Et il y avait le médecin, l'anesthésiste, les médicaments et surtout, surtout les rayons X. Qu'une invention si merveilleuse, si vraiment incroyable, permettant de voir à travers le corps humain, dût coûter cher, il en convenait humblement, ce n'était même pas qu'il eût envie de rechigner, mais chaque fois qu'on le menait dans l'obscurité de cette pièce d'où venaient jusqu'à lui des voix, puis des

zigzags de lumière, il lui semblait entendre les rouages mêmes de la machine grincer : « C'est dix dollars ; c'est quinze dollars. »

Sa plaie, à la longue, avait pris une meilleure couleur. Un tant soit peu de sang lui était remonté au visage. Mais maintenant, on le préparait pour une autre opération ; on le suralimentait ; tous les jours aussi on lui injectait un fortifiant dans les veines et on lui demandait s'il n'en éprouvait pas de bienfait. Si faible fût-il encore, lorsqu'il apprit que chacune des injections coûtait deux dollars, il fit un grand effort de volonté pour reconnaître en lui une amélioration. Son sourire défait, lointain, tout embarrassé de crainte avait alors quelque chose d'effarant ; il lui creusait les joues jusqu'au squelette même du visage.

Il y avait aussi le loyer de sa chambre qui l'inquiétait. Sa logeuse, madame Chartrand, n'était pas tendre. Or, il craignait pour ses livres, ses gravures, ses reproductions de peintures² – il avait été, n'est-ce pas, une manière de collectionneur – il craignait que la bonne femme irritée ne les descendît un jour³ à la cave. À d'autres moments, il se blâmait d'avoir cédé à l'appel des étalages de livres – la seule tentation de sa vie, il est vrai. N'eût-il pas dû plutôt prévoir son opération, s'y préparer en conséquence et secrètement refréner toutes ses tendances à la dépense, en prévision de cette seule éventualité ?

Mais entre toutes ces souffrances une autre grondait, plus précise et brutale encore, et c'était la

peur, si sa maladie se prolongeait, de perdre son petit emploi. Alors, ne pouvait-il s'empêcher de réfléchir, à quoi lui servirait d'être guéri si, en fin de compte, pour sa guérison, il perdait tout ?

Il commença même à exprimer tout haut cette pensée qui lui était venue au plus fort de ses inquiétudes. Les mots précis de sa plainte étaient ceux-ci : « Je n'ai pas les moyens d'être malade, moi ; vous savez, je n'en ai pas les moyens. » Il disait cela avec un tel sérieux, un tel fond de franchise que la petite garde en riait et avec elle les malades de la salle commune où ils étaient peu nombreux à se faire de pareils scrupules.

Mais comme il s'entêtait, comme il répétait : « Vous savez, je n'ai pas les moyens... », on se mit à le chapitrer.

C'était un homme qui recevait peu de visites. Il avait toujours été un être assez solitaire, Constantin Simoneau, rattaché à la vie par des petites joies que la plupart des hommes eussent jugées d'une insignifiance mortelle. Essayant de se rappeler les gestes de la vie, il y trouvait lui-même peu de choses : des promenades au parc Lafontaine quand la saison s'y prêtait ; des soirées de lecture à la bibliothèque municipale ; et, par-ci par-là, rarement, un bon petit souper au restaurant pour se changer du chou bouilli de madame Chartrand. Souvenirs si menus, si fragiles qu'ils ne pesaient guère dans la balance contre l'attrait de la mort, et pourtant avec quelle imprécise douceur ne se présentaient-ils pas aussi parfois à Constantin

Simoneau. Un jour, cela dut être un effet d'illusion, il avait cru entendre, venant du parc non loin, le couac-couac aigu des canards. Son cœur avait bondi de joie. Et songeant aussitôt que, depuis des semaines et des semaines, il n'était pas allé jeter des boules de pain à ses amis les canardeaux, il fut pris d'un désir de vivre, non pas violent, mais triste plutôt comme une chanson de la mort, car sur ce désir pesait trop de crainte et surtout l'effroi d'avoir à payer une montagne – vraiment – de dettes.

Cependant, de sa pension vinrent un jour Stanislas, le chauffeur de taxi, puis Firmin qui était barman dans un hôtel. Mademoiselle Dalbec, la couturière, ne s'était pas encore montrée. Constantin osa fort timidement en faire un jour la remarque à Firmin. Alors, le dimanche suivant, mademoiselle Dalbec vint. Elle vint avec Firmin. Dès leur entrée dans la salle commune, Constantin vit cela, qu'ils étaient ensemble. Aussi que la couturière portait un petit chapeau neuf, tout gai, qui la rajeunissait, qui la transformait, mademoiselle Dalbec, mais comme une joie du dedans, comme une poussée de joie qui lui allumait les yeux⁴. Il n'eut pas à en voir davantage pour que mourût en lui un de ces rêves si timides, si craintifs que c'est à se demander d'ailleurs s'ils ont vraiment existé. Il y a des rêves comme cela, des espoirs débiles qui ne tiennent pas plus sérieusement que des touffes d'arbrisseaux contre tous les vents et les orages : seulement, ils n'ont jamais eu la prétention d'espérer assez de subsistance pour dépasser quelques jours

d'accalmie. Constantin avait pu laisser croître en lui une de ces touffes malingres et cependant si odorantes. Longtemps auparavant, des petits calculs effarouchés avaient pu occuper son esprit. Mademoiselle Dalbec n'était plus très jeune – dans les quarante ans. Et est-ce que c'était trop audacieux alors de pressentir que sa solitude lui pesait et qu'un jour, peut-être... La fin du roman, il n'avait pas osé se la formuler. Pourtant, il y avait eu le soir où mademoiselle Dalbec avait accepté son invitation à souper ; et cette autre fois, ô merveilleuse inspiration de sa vie ! où il avait eu l'audace d'acheter deux billets pour le concert symphonique au Chalet de la Montagne et où c'était vrai – rien ne pouvait changer quoi que ce fût à ce souvenir harmonieux – qu'à huit heures tapant le taxi était devant la porte et que mademoiselle Dalbec l'y précédait, son étole de fourrure à l'épaule, et mise dans son plus beau pour lui. Après cela, il y avait eu des livres qu'il lui prêtait⁵. Et c'était tout. Et il n'y avait rien d'autre à ajouter, sauf qu'aujourd'hui à voir mademoiselle Dalbec et Firmin ensemble, il pouvait se féliciter de n'avoir point cru sérieusement à son trompeux⁶ espoir.

C'étaient deux personnes en très bonne santé, ces visiteurs. Leurs joues étaient marquées par la caresse violente du vent d'automne ; et dans leurs membres solides, dans leur attitude, il y avait encore toute l'élasticité merveilleuse de la marche en plein air. Ils tinrent des propos grondeurs à Constantin Simoneau. « Voyons, il fallait avoir plus

de courage. La vie était belle, après tout. Il fallait songer uniquement à guérir, et cela le plus vite possible. »

« Et est-ce qu'il ne savait donc pas, déclara mademoiselle Dalbec⁷, que la vie et tout ce qu'elle comportait de bon ne valaient rien sans la santé⁸. Que la santé était le plus grand bien, qu'on ne s'en apercevait pas évidemment tant qu'on n'était pas malade. »

Bref, elle lui tint le plus sérieusement du monde le discours d'une personne absolument bien portante et qui, par surcroît, éprouve du bonheur du côté des sentiments.

Puis Firmin, gêné peut-être par sa joie et comme pour l'expliquer, à moins que ce ne fût pour la défendre, se prit à décrire le joli soleil qu'il y avait ce jour-là sur la ville et le grand nombre de personnes qu'ils avaient vues, n'est-ce pas, mademoiselle Dalbec ? en route pour la montagne ou vers le fleuve, avec des enfants et même quelques-unes avec des paniers, comme si elles allaient en pique-nique⁹.

Étendu sans révolte, le ventre ouvert et bourré de mèches, Constantin Simoneau entendait ces appels de vie et, retrouvant les grands arbres qu'il avait aimés, telle petite allée du parc où il rencontrait les écureuils, un rayon de soleil purement gratuit tombé d'on ne sait quel souvenir de son existence, il fermait les yeux, il les fermait contre ces visions, s'en éloignait davantage.

Aussi donc, malgré les encouragements qu'on lui prodiguait et les bonnes raisons qu'on lui donnait, Constantin ne mettait pas à guérir l'énergie qu'on attendait de lui¹⁰. Peut-être y avait-il même quelque plaisir indécis pour lui dans les gronderies que cela lui attirait, comme une espèce de revanche sur les incompréhensibles difficultés de son destin.

Il se laissait aller tout doucement, à vrai dire moins têtue qu'effrayé par toutes les complications de sa maladie, les traitements coûteux qu'elle nécessitait, et il eût sans doute glissé ainsi à la mort s'il ne se fût trouvé parmi les médecins qui le soignaient un homme qui sut d'instinct parler le seul langage susceptible de ranimer Constantin Simoneau¹¹.

*
* * *

C'était un homme jeune et assez psychologue pour connaître que parfois la seule ressource de vie laissée à certains grands malades réside dans l'intérêt que peuvent susciter chez eux l'intensité, l'excès même de leurs maux. Il commença par exprimer sa surprise que Constantin fût en vie. Il lui assura qu'il vivait contre toute raison médicale. Et cela plut en effet quelque peu à Constantin Simoneau de penser qu'il défiait en sa personne grêle et si débile toute la savante confrérie des médecins.

Le jeune docteur s'appelait Armand Mongeau. Jour après jour, il répéta à Constantin que chacune des maladies dont celui-ci souffrait eût suffi à abattre un homme d'une moins grande résistance secrète. Il appelait ça : les forces inexplicables. Et peu à peu, Constantin acquérait de la sorte une onde d'estime, d'étonnement de lui-même qui agissait sur son âme comme un tonique. Au lieu de cette méfiance d'autrefois envers les défauts de son organisme, il éprouvait maintenant plutôt comme une espèce de prodigieuse sympathie pour chaque point menacé de son corps et un peu de cet élan vital, de cette chaude attention du témoin qui suit pas à pas un spectacle excitant. D'ailleurs, vis-à-vis de ses compagnons de chambre, il atteignait une forme de prestige qui avait manqué à tous ses rapports précédents avec les humains. Il était un homme qui eût dû mourir. Sa maladie de foie était compliquée d'une anémie très grave ; il s'ensuivait que l'on pouvait très difficilement le soigner pour l'une de ces affections, sans aggraver l'autre. On appelait ça être dans un cercle vicieux. Et tout humble qu'eût été Constantin au cours de sa vie, il tira de cette situation, il faut le dire, des motifs de supériorité évidente sur les malades qui l'entouraient.

Brutalement, ayant bien jaugé cette âme timide et fière, le docteur Mongeau lui expliqua que la dernière opération qu'on tenterait sur lui offrait une chance entre mille¹². Constantin, toujours tor-

turé par les chiffres, aimait pourtant cette formule : « Une chance entre mille ! » se dit-il.

Constantin se piqua au jeu. Pensez donc : une chance entre mille ! Il mit toute sa fierté dans cette bataille et même le sentiment confus d'un drame qui le distinguait enfin des autres hommes, lui, Constantin Simoneau, dont la vie n'avait contenu jusqu'ici que de misérables préoccupations d'économie.

Les internes, plusieurs médecins suivaient cette affaire avec intérêt. Et le jour de l'opération, devant tous ces visages étrangers, graves, soucieux, qui l'entouraient, masqués d'ailleurs jusqu'aux yeux, devant cet appareil dramatique des ballons d'oxygène, des tubes, des récipients de plasma prêts à être branchés sur lui, devant cette prodigieuse attention dont il était l'objet, Constantin, avant de respirer l'anesthésique, eut comme l'éblouissante vision d'atteindre au sommet de sa chétive et précautionneuse vie.

*
* *

Il guérit. Ou plutôt, faudrait-il dire qu'il réapprit à manger, à marcher, à soulever ses bras maigres pour se servir lui-même, si l'on peut appeler ça une guérison¹³. L'élan suprême qui l'avait soutenu aux jours de lutte s'était pourtant éteint. Il se sentait démuné comme après la disparition d'une grande émotion. Il avait gagné le combat farouche – une chance entre mille ! – et maintenant, cela

le laissait assez indifférent. Pourtant, son poids avait augmenté de quelques livres, tout juste assez pour remplir les creux saillants du visage. Constantin avait pris des forces tout juste assez pour se tenir debout sans vaciller ; et alors, on le libéra.

On lui recommanda une nourriture très fortifiante, riche de vitamines et de protéines, beaucoup de repos, surtout beaucoup de repos. On lui recommanda aussi le bon vin et de temps en temps, quantité de légumes verts, de ne pas se tracasser au reste...¹⁴ et on lui signifia de se dépêcher de partir, aussi vite que possible, s'il vous plaît, parce qu'on avait besoin du lit.

Il fut dehors sous un vent qui ramassait les feuilles mortes avec fureur et les tourmentait là dans l'air, à mi-chemin du ciel, comme pour extraire toute la joie qui peut rester à des feuillures détachées, racornies et réduites à errer. Devant l'hôpital, vide et dépouillé, s'ouvrait le parc qu'il avait aimé. Constantin Simoneau s'assit sur un banc, tout transi de froid, sans aucun frémissement d'intérêt pour cette vie qu'il allait reprendre. Des yeux, il cherchait la fenêtre de la chambre qu'il avait occupée à l'hôpital, et une espèce de nostalgie le saisit lorsqu'il l'eut repérée, en comptant à partir de la grande porte du centre.

Les gens se hâtaient dans la rue. Ils passaient vivement comme s'ils eussent eu tous une tâche énorme et immédiate à accomplir. Cette présence d'êtres intensément occupés¹⁵ provoqua comme une manière d'envie douloureuse au cœur de

Constantin. Que n'avait-il lui aussi un tel but précis et urgent !

À la longue, cependant, comme il grelottait, seul dans ce parc dénudé, il lui apparut qu'il devait sûrement posséder, lui aussi, un motif sérieux d'exister. Il plongea en lui-même, puis tout à coup il le vit, si grand même qu'il lui semblait impossible de ne pas l'avoir aperçu plus tôt ; il s'en empara et le ramena en surface, tout fiévreux de sa découverte tragique. Et c'étaient ses dettes, ses cruelles dettes, qui, jointes les unes aux autres en un long parcours aride, lui marquaient son chemin dans la vie.

Sa figure s'était animée ; ses yeux avaient repris de l'expression. Il se mit debout contre le vent. Et maintenant, oui, il s'agissait de payer ses dettes, de gagner pas à pas, jour après jour, sur ce chemin de chiffres. Ce n'était pas pour rien qu'il était vivant, revenu d'entre les condamnés. Ce funeste mois de novembre avec ses petits giclements subits de grésil le lui disait assez durement. Et ce qui le soulevait comme il avançait dans la rue assombrie, ce n'était pas seulement un sentiment de gratitude, encore moins de joie, mais quelque chose de plus fort et de plus inquiet, et c'était le sentiment d'une rançon absolument impérieuse dont il avait à s'acquitter avant de respirer en paix. Ou, si vous voulez, il voyait la chose comme ceci : tant qu'il n'aurait pas payé l'hôpital, le médecin, les traitements, il ne pourrait se considérer comme guéri.



Il s'attela à sa tâche presque dès les premiers jours qui suivirent sa sortie de l'hôpital, quoiqu'il fit encore assez peur aux gens avec son visage cireux, ses yeux démesurés et comme ouverts sur un pays d'angoisse dont les humains en général n'aiment pas reconnaître la menace. Son ancien patron consentit à le reprendre, mais à un traitement diminué. L'absence de Constantin ayant duré longtemps, il avait dû employer un comptable plus jeune, au reste très satisfaisant, expliqua-t-il. Toutefois, en raison des anciens services, et bien que deux comptables fussent certainement de trop chez lui, il reprendrait M. Simoneau. Constantin se rendit de bonne grâce à ces raisons. Il sentait trop bien l'espèce de grâce qu'il y avait pour lui-même dans cet arrangement.

Seulement, les affaires avaient plus que doublé chez le marchand de drap, et il se trouva ainsi que Constantin, à un salaire réduit, dut fournir un effort plus grand encore qu'avant sa maladie. Il n'osa pas s'en plaindre. Et même, craignant à ce point qu'on l'accusât de lenteur, s'imaginant aussi qu'il avait perdu de son ancienne alacrité, quoique ce fût l'ouvrage qui dépassât maintenant les limites raisonnables, Constantin prit l'habitude de fournir des heures supplémentaires. Il revenait souvent le soir au petit réduit lui servant de bureau chez le drapier. Il alignait des chiffres, balançait des colonnes, vérifiait des additions. Et parfois, l'esprit davantage

préoccupé par des chiffres plus personnels, il notait dans la marge, contre ses quinzaines assez maigres, le total encore énorme de ses dépenses d'hôpital. Il n'était point retourné chez madame Chartrand à qui il avait laissé, en gage de quelques semaines de loyer non réglées, une partie de ses livres. D'ailleurs, le prix de cette pension lui paraissait maintenant tout à fait extravagant et souvent il devait se demander comment il avait bien pu gaspiller ainsi son argent pendant des années¹⁶.

Il s'était trouvé une chambre à prix fort modique dans une de ces tristes petites rues de Montréal où logent presque autant de manœuvres que de fonctionnaires mal rétribués, en somme un endroit où disparaissait presque entièrement la différence sociale entre portefaix et cols blancs¹⁷. Autrefois, Constantin eût considéré comme une déchéance cette promiscuité avec des gens du port et du marché. Mais aujourd'hui, dans son immense désir de liquider ses dettes le plus tôt possible, c'est à peine s'il s'en aperçut.

Cependant, il n'invita aucune de ses connaissances à le visiter en ce quartier, pas même Stanislas dont il avait beaucoup aimé les récits pleins d'humaines qualités. Il n'osait pas non plus relancer ses amis, par crainte d'être entraîné à dépenser au delà de la stricte limite qu'il s'était imposée. « Faut s'aider », qu'il se disait avec une entière bonne volonté.

Il mangeait à droite et à gauche en des endroits où le prix du repas en autant que possible

n'excédait pas trente cents. Au delà, il y avait la taxe à payer, qui se trouvait justement être la taxe d'hôpital ; mais comme Constantin n'eût pu l'appliquer à ses propres dettes, il l'évitait. Pendant des mois, il fut à la recherche de ces misérables caboulots qui servent trois mets, soupe, viande et dessert, à prix fixe et où le client n'est pas tenu de laisser un pourboire. Car ce fut là sa principale humiliation au cours de ces sombres mois. Aussi pauvre qu'il eût toujours été, il avait dans le passé pris l'habitude de la petite pièce glissée sous l'assiette. Maintenant, c'était en lui une lutte affreuse chaque fois qu'il allait quitter le restaurant. Sensible à l'excès, il s'imaginait que la serveuse suivait, devinait ses délibérations intérieures. Aussi, bien souvent, après qu'il eut découvert un restaurant passable, par honte, par gêne d'avoir à soutenir le regard d'une fille de table, abandonnait-il des habitudes déjà commodes¹⁸, et se mettait-il à fréquenter un autre mauvais casse-croûte.

La nourriture y était presque toujours infecte, ne convenant nullement à son régime. On lui avait recommandé d'éviter les fritures et les graisses¹⁹. Mais le moyen aussi, même eût-il été sans dettes, de se payer des gigots saignants, des tranches de rosbif, des fruits et légumes qui ne fussent pas de conserve ? Autrefois, aux jours de paye, de temps en temps, il avait porté ses pas vers les fins restaurants, et il se rappelait trop bien, avec une sorte de rancune contre lui-même, le montant précis de telle addition.

Son estomac se remit à le faire souffrir. Il l'ignora, puis, quand les aigreur se firent trop vives, il entra dans les pharmacies, y acheta des pastilles, des poudres dont les annonces partout dans les journaux et à la radio lui vantaient l'efficacité. Quelquefois, il se sentait soulagé ; et, quelquefois, cela allait plus mal ; alors, il changeait de drogue, ayant subi l'attrait d'une nouvelle réclame.

N'allez pas croire cependant que Constantin Simoneau fut très malheureux durant ces mois. Là est l'étonnant, il fut en un sens moins accablé qu'autrefois. Car, voyez-vous, il liquidait ses dettes. La logeuse fut payée la première, parce qu'elle envoyait à Constantin des petites notes acerbes qui le faisaient souffrir au delà de toute endurance. Puis, il allait lui-même porter un paiement hebdomadaire à l'hôpital. Un jour, il supplia l'administration de ne pas continuer à lui envoyer des mémoires ; il promit de continuer ses versements sans rappel de cet ordre, et régulièrement. Parce que, vraiment, sa sensibilité s'exacerbait²⁰ et, à force d'ouvrir des enveloppes qui, inmanquablement, contenaient des états de compte, il en était venu à redouter tout ce qui lui arrivait par la poste. Il se représentait aussi que la misérable femme chez qui il logeait, le facteur, d'autres personnes averties par des commérages, que beaucoup de gens en fait connaissaient la signification de ces lettres et qu'ils en tiraient des conclusions désobligeantes pour lui.

L'hiver vint, et on ne sait peut-être pas assez comme il est dur aux êtres seuls. Constantin habitait assez loin de chez son drapier, mais il s'était promis de faire cette route à pied quel que fût le temps. Et combien de soirs inhumains n'y eut-il pas dans la vie de Constantin où, harcelé par le vent du Nord, pas à pas, à petites étapes pénibles, il piétinait les trottoirs enneigés !²¹ Il s'arrêtait à des vitrines grasses où l'on voyait²² collés sur la vitre des papiers sales, servant de menu. Vite, son œil allait d'abord aux chiffres. Il hésitait. Parfois, il allait plus loin, au prochain coin de la rue, comparer les prix. Puis, il entraît là où c'était le meilleur marché. Il attendait docilement qu'on vînt prendre sa commande, car il avait trop de timidité pour crier par-dessus le vacarme de ces restaurants enfumés où toujours, d'ailleurs, il se trouvait si mal à l'aise.

Presque aussitôt son repas fini, il commençait à souffrir. Alors, il sortait une petite boîte de sa poche ; il y cueillait une pastille qu'il avalait, saisissant le moment où on ne l'observait pas. Mais presque toujours, il avait eu le temps de surprendre son image dans la glace et ainsi, quoi qu'il fît²³, c'était avec l'impression pénible d'avoir été jugé qu'il s'enfuyait, retrouvait au dehors le même vent tourmenté.

Pourtant, là n'était pas toute la vie de Constantin Simoneau. Sa vie était beaucoup plus dans un espoir que dans ce présent misérable. Il continuait à verser des paiements à l'hôpital. Il commençait

même à entrevoir le jour où il cesserait de recevoir par la poste, ce poison des relevés de comptes²⁴, des notes impérieuses, parfois même, ce qui lui faisait encore plus mal, de sèches formules d'affaires, sans aucune salutation. À ce jour, il tendait de toutes ses forces.

L'hiver se traîna, et Constantin eut un rhume qui, au lieu de disparaître vers le retour d'une saison plus douce, sembla s'aggraver. Il se soigna comme il put avec d'autres produits dont il avait lu quelque part qu'ils guérissaient la bronchite en trois jours exactement. Il avait trop bien appris aussi ce qu'il en coûte d'aller consulter les médecins.

Il émergea de l'hiver, maigre à faire retourner les gens sur son passage. Son teint avait pris une très mauvaise couleur. Il éprouvait une douleur assez marquée au côté droit, un peu plus bas que la taille et, explorant cet endroit sensible de l'index, il croyait y reconnaître comme une boule de matière dure. De plus, il toussait sans répit, malgré les beaux jours revenus.

Bientôt, ce furent les chaleurs atroces de l'été et bien des soirs, Constantin, assommé sur un banc du parc, connut l'avidité de l'âme pour ces vents mêmes qui l'avaient tant pourchassé. Des heures durant, il rêvait que les feuilles immobiles, lourdes de poussière au-dessus de sa tête, allaient soudain se mettre à frémir.

Pourtant, Constantin Simoneau était encore content. Il avait payé sa note d'hôpital, y compris

tous les petits extras, les jus de fruits, l'alcool à friction, les reconstituants. Et est-ce que cela, maintenant qu'il se réduisait au strict nécessaire²⁵, ne lui paraissait pas extravagant, ce souvenir de jus de fruits, de vitamines en capsules ou en ampoules !

Il achevait aussi de payer le docteur Mongeau. Après, il y aurait d'autres petits frais, mais d'abord, il tenait à s'acquitter envers le docteur Mongeau qui l'avait spécialement tiré de la mort.

De quinzaine en quinzaine, il lui adressait la somme de dix dollars, entourée d'une feuille de papier blanc sur laquelle il croyait bon de mentionner chaque fois : *En paiement, avec tous les remerciements et la gratitude de votre dévoué, Constantin Simoneau.*

Il se réservait d'ailleurs un beau geste final. Quand il en serait au dernier paiement, il irait lui-même le porter au médecin. Il arriverait, l'argent à la main. Il dirait – ce petit discours était depuis longtemps préparé – : « Je suis bien aise de m'être enfin acquitté envers vous qui m'avez sauvé la vie et je regrette seulement que ç'ait été si long. » Et ils se donneraient la main et, enfin, ils seraient quittes l'un envers l'autre, l'homme de science et lui, le petit comptable qui avait eu le privilège de soins si exceptionnels.

Il y avait un an exactement qu'il était sorti de l'hôpital. C'était par un soir tout aussi froid et dépouillé que Constantin, prenant le tramway pour la première fois depuis longtemps, se rendit à la belle demeure du docteur Mongeau, à Outremont.

Il entra dans une salle d'attente bourrée de gens et ce spectacle de tant de personnes, apparemment en bonne santé d'ailleurs, rehaussa l'estime dans laquelle il tenait son médecin. Il n'avait guère lié conversation avec qui que ce fût depuis bien des mois. Mais ce soir, l'esprit comme libéré, il tourna un regard d'une amabilité profonde autour de lui, sur les gravures d'abord, sur les revues ensuite, et, cela ne suffisant pas à son désir de sociabilité, il commença doucement à exprimer, cherchant une oreille complaisante, le sens vraiment extraordinaire de sa présence ici²⁶. Baissant un peu le ton, il confia à un voisin : « Imaginez-vous, je n'avais qu'une chance entre mille. » La fierté de ce combat gagné, enfin il pouvait la réclamer et s'en parer comme d'un mérite personnel.

Il insista d'ailleurs comme il vit se lever sur lui des regards qui lui paraissaient exprimer l'incrédulité quand c'était plutôt un malaise indéniable que soulevait chez ces légers malades la vue de Constantin, avec ses yeux souriants et rongés de fièvre.

Son tour vint. Mais avant qu'il eût pu sortir l'argent de sa poche et le déposer sur le bureau en ce geste si fier, depuis longtemps prémédité, avant même qu'il eût pu entamer son discours, le jeune médecin avait foncé sur lui, il lui commandait d'ouvrir la bouche, de dire « ha, ha », il enfonçait comme d'instinct le doigt à l'endroit même où Constantin éprouvait une telle sensation de

lourdeur ; et, tout à coup, il était saisi d'une colère violente.

— Un homme que j'ai ramené par le plus grand miracle, disait-il. Un succès chirurgical comme on n'en voit pas deux par année. Et puis ceci !

C'est qu'il n'avait pas besoin d'un examen plus poussé, l'expert en diagnostic, pour reconnaître, à ce teint bistre²⁷, la cirrhose du foie et, à cette toux tenace, à ces ronds de fièvre aux pommettes l'avance déjà sérieuse de la tuberculose.

Les bras lui étaient tombés de découragement, d'un sentiment plus dur aussi qui était en lui comme un poids énorme, inconcevable, de faillite.

Devant lui, assis au bord de sa chaise, tourmentant les bords de son feutre déteint, Constantin Simoneau se taisait. Ses yeux erraient, timides, sur les peintures surréalistes, sur les vases de prix, les belles reliures ; puis, revenant à ce visage courroucé du médecin, doucement ils s'emplissaient d'une lumière étrange, très humble, comme s'ils eussent à demander pardon.

1. *Maclean's* : « il faisait *du* progrès. »
2. *Maclean's* : « ses reproductions de *quelques* peintures »
3. *Maclean's* : « descendit un *bon* jour à la cave »
4. *Maclean's* : « qui la transformait. *Ou plutôt – la perspicacité des malades étant aiguisée à l'extrême – Constantin Simoneau reconnut que ce n'était point tellement le chapeau qui transformait Mlle Dalbec, mais comme une joie du dedans, comme une poussée de joie qui lui allumait les yeux.* Il n'eut pas »
5. *Maclean's* : « il y avait eu *les* livres »
6. Cet adjectif (inexistant) apparaît dans les deux leçons.
7. *Maclean's* : « donc pas, *repartit* Mlle Dalbec »
8. *Revue de Paris* et *Maclean's* : « ne *valait* rien »
9. *Revue de Paris* et *Maclean's* : « comme *s'ils* allaient »
10. *Maclean's* : « guérir *les efforts* qu'on attendait »
11. *Maclean's* : « susceptible de *soulever* Constantin »
12. *Maclean's* : « une chance *dans* mille » (cette variante se répète à chaque occurrence de l'expression)
13. *Maclean's* : « si *on* peut appeler ça »
14. *Maclean's* : « une nourriture très *soutenante*, riche de vitamines et de protéines, beaucoup de repos, surtout beaucoup de repos. On lui recommanda aussi *des fortifiants*, du bon vin de temps en temps, quantité de légumes verts, de ne pas »
15. *Maclean's* : « Cette *pensée* d'êtres intensément ».
16. *Maclean's* : « bien pu *jeter* ainsi son argent »
17. *Revue de Paris* et *Maclean's* : « cols-blancs »
18. *Maclean's* : « déjà commodes *en un sens*, et se mettait-il »
19. *Maclean's* : « les fritures, les graisses *et les pâtes*. Mais le moyen »
20. *Maclean's* : « sensibilité *s'exagérait* et »
21. *Maclean's* : « il *couvrait* les trottoirs »
22. *Maclean's* : « où *on* voyait »
23. *Revue de Paris* et *Maclean's* : « ainsi, *quoiqu'il* fit, c'était »

GABRIELLE ROY RÉÉCRITE

24. *Maclean's* : « par la poste, ce poison, des relevés »
25. *Maclean's* : « maintenant qu'il *s'astreignait aux plus élémentaires nécessités*, ne lui paraissait pas »
26. *Maclean's* : « de sa *seule* présence ici »
27. *Maclean's* : « teint *bistré* »

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION

Jane Everett et François Ricard 7

RÉÉCRIRE

Jane Everett 11

LA ROUTE D'ALTAMONT

COMME RÉÉCRITURE DE *RUE DESCHAMBAULT*

Dominique Fortier 35

ÉTUDE GÉNÉTIQUE

DU « PRINTEMPS REVINT À VOLHYN »

Christine Robinson 55

LA TENTATION DE L'ALLÉGORIE

Yannick Roy 75

RE(RE)DIRE :

THE HIDDEN MOUNTAIN REVU

PAR GABRIELLE ROY ET JOYCE MARSHALL

Sophie Montreuil 91

GABRIELLE ROY RÉÉCRITE

HOW DO YOU TRANSLATE « REGARD » ?
REWRITING GABRIELLE ROY
Lorna Hutchison et Nathalie Cooke 107

LECTURE ET RÉÉCRITURE :
LE JEU DE LA CRITIQUE
Sophie Marcotte 141

DOCUMENT

« FEUILLES MORTES »
NOUVELLE DE GABRIELLE ROY
Texte établi et présenté par François Ricard
et Yannick Roy 157

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

- Marie-Andrée Beaudet (dir.)* *Bonheur d'occasion* au pluriel. Lectures et approches critiques
- Jacques Blais (dir.)* Analyse génétique d'un épisode de *Menaud maître-draveur*. La mort de Joson
- Jacques Blais (dir.)* Le dossier épistolaire de *Menaud maître-draveur* (1937-1938)
- Jacques Blais,
Hélène Marcotte
et Roger Saumur
Lucie Bourassa (dir.)
Manon Brunet et al.* Louis Fréchette épistolier
- Maurice Émond (dir.)
Jane Everett* La discursivité
- et François Ricard (dir.)
Christiane Kègle (dir.)
Louise Milot
et François Dumont (dir.)
Jacques Pelletier (dir.)* Henri Raymond Casgrain épistolier.
Réseau et littérature au XIX^e siècle
Les voies du fantastique québécois
- Pierre Rajotte (dir.)* Gabrielle Roy réécrite
- François Ricard
et Jane Everett (dir.)* Littérature et effets d'inconscient
- Richard Saint-Gelais (dir.)* Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise
- Victor-Lévy Beaulieu.
Un continent à explorer
- Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec
- Gabrielle Roy inédite
- Nouvelles tendances en théorie des genres

Révision du manuscrit : Isabelle Bouchard
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN NOVEMBRE 2003
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec

*Nathalie Cooke, Jane Everett,
Dominique Fortier, Lorna Hutchison,
Sophie Marcotte, Sophie Montreuil,
François Ricard, Christine Robinson
et Yannick Roy*

ainsi qu'une nouvelle
de Gabrielle Roy
« Feuilles mortes »

COLLECTION « SÉMINAIRES »

N° 15

ISBN 2-89518-158-6



9 782895 181583