

Cet été qui chantait ou les îlots autobiographiques de Gabrielle Roy

par

Marianne Ducharme

Mémoire de maîtrise soumis à la

Faculté des études supérieures et de la recherche

en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Lettres

Département des littératures de langue française, de

traduction et de création de l'Université McGill, Montréal

Décembre 2020

Dans la Sonate de Vinteuil, les beautés qu'on découvre le plus tôt sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite, et pour la même raison sans doute, qui est qu'elles diffèrent moins de ce qu'on connaissait déjà. Mais quand celles-là se sont éloignées, il nous reste à aimer telle phrase que son ordre, trop nouveau pour offrir à notre esprit rien que confusion, nous avait rendue intacte ; alors, elle devant qui nous passions tous les jours sans le savoir et qui s'était réservée, qui par le pouvoir de sa seule beauté était devenue inconnue, elle vient à nous la dernière. Mais nous la quitterons aussi en dernier. Et nous l'aimerons plus longtemps que les autres, parce que nous aurons mis plus longtemps à l'aimer.

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*

Table des matières

Table des matières.....	V
Résumé/Abstract	VI
Remerciements.....	VIII
Introduction	1
Chapitre 1. « Monsieur Toung » et le pacte autobiographique	12
1.1 Le problème de l'autobiographie : définir la référentialité du genre	12
1.1.1 Le pacte autobiographique.....	13
1.1.2 Le cas de <i>Cet été qui chantait</i>	15
1.1.3 Cadre conceptuel.....	16
1.2 Instance et temps de la narration	18
1.2.1 Instance narrative : de « je » à « Gabrielle ».....	19
1.2.2 Temps verbaux : un effet de continuité.....	22
1.3 De la sincérité des lieux au lieu de sincérité	27
1.3.1 De l'intime au sacré : une opération transformationnelle du « je »	29
1.3.2 « Monsieur Toung » et l'aveu	38
1.4 Conclusion.....	53
Chapitre 2. Mémoire et remémoration dans <i>Cet été qui chantait</i>	55
2.1 L'autobiographie comme processus mémoriel	55
2.1.1 Retour au pacte autobiographique	55
2.1.2 Théories contemporaines de l'autobiographie : la remémoration.....	58
2.2 Manifestations intradiégétiques de la mémoire.....	61
2.2.1 La mémoire originelle.....	62
2.2.2 La capacité mémorielle	68
2.2.3 Du thème à la structure	73
2.3 Formes structurantes : la mémoire comme processus	76
2.3.1 « La Trotteuse »	78
2.3.2 « L'enfant morte »	82
2.4 Conclusion.....	98
Conclusion	100
Bibliographie	112

Résumé

Ce mémoire de maîtrise se consacre aux procédés de l'écriture autobiographique dans *Cet été qui chantait* (1972) de Gabrielle Roy. Parti d'un constat sur l'indétermination ontologique de l'œuvre, instaurée par sa facture générique de « récits » et par l'anonymat de la narratrice, il a pour objectif de démanteler le contrat de lecture et le fonctionnement de la tension entre fiction et autobiographie qui s'y trouvent. Pour ce faire, la réflexion présentée se déploie en deux chapitres, qui s'accordent aux caractéristiques principales du genre autobiographique : le pacte autobiographique et la structure rétrospective de l'œuvre. Dans un premier temps, je propose une analyse détaillée du récit liminaire « Monsieur Toung », d'après les observations de Philippe Lejeune et de Philippe Gasparini. Cette approche me permet de déceler nombre de procédés textuels qui suggèrent une équivalence implicite entre les identités narrative et auctoriale, valable pour les dix-neuf récits composant *Cet été qui chantait*. Dans un deuxième temps, l'étude du thème de la mémoire me conduit à signaler ses multiples résonances autobiographiques, qu'elles se situent du côté de la théorie ou de l'autobiographie royenne, *La détresse et l'enchantement* (1984). L'analyse des récits « La Trotteuse » et « L'enfant morte » qui termine la démonstration, montre que le thème de la mémoire s'adjoint d'une structure remémorative à l'échelle de l'œuvre, axée autour de deux événements de nature autobiographique. Au terme de ce mémoire, je conclus que l'écriture autobiographique, dont la concrétisation est en quelque sorte intermittente dans *Cet été qui chantait*, ne va pas jusqu'à effacer la fiction, bien au contraire. Les deux régimes ontologiques se côtoient et se répondent pour former, dans l'ensemble, une œuvre à la constitution foncièrement autoréférentielle.

Abstract

This master's thesis studies the mechanisms of autobiographical writing in Gabrielle Roy's *Cet été qui chantait* (1972). Based on an observed ontological indeterminacy in the work, established both by its classification as a collection of *récits* and the anonymity of the narrator, this thesis endeavours to dismantle the reading contract as well as the tension between fiction and autobiography. In order to do so, the analysis presented here is divided into two chapters which correspond to the main characteristics of the autobiographical genre : the autobiographical pact and the retrospective structure of the work. In the first chapter, I propose a detailed examination of the introductory story "Monsieur Toung", based on the observations of Philippe Lejeune and Philippe Gasparini. This approach, applicable to the 19 stories that compose *Cet été qui chantait*, allows me to identify several textual processes that suggest an implicit equivalence between narrative and auctorial identities. In the second chapter, the study of the theme of memory brings out multiple autobiographical resonances, whether they are on the side of theory or of Gabrielle Roy's autobiography, *La détresse et l'enchantement* (1984). The analysis of the stories "La Trotteuse" and "L'enfant morte", which concludes my demonstration, shows that the theme of memory can be understood as part of a larger-scale recollective structure built around two autobiographical events. To close, I explain that autobiographical writing, the concretization of which is intermittent in *Cet été qui chantait*, does not go so far as to erase fiction. The two ontological regimes intertwine and interact to form, on the whole, a work that is fundamentally self-referential.

Remerciements

Ce mémoire de maîtrise n'existerait pas sans l'exceptionnel suivi que m'a prodigué ma directrice, la professeure Jane Everett. De notre première rencontre en janvier 2018 jusqu'au dépôt de ce mémoire, les discussions, les révisions, les relectures, les appels (zoom ou téléphoniques) et les rappels (à l'ordre) ont toujours été de la plus haute pertinence et de la plus grande inspiration. Je la remercie pour son accueil, sa patience, son écoute, ainsi que pour la constante justesse de ses commentaires.

Je tiens également à remercier la professeure Isabelle Daunais, pour son enseignement, sa disponibilité et ses conseils, desquels j'ai eu le privilège de bénéficier tout au long de ma maîtrise.

L'apport de Michel Biron ne pourrait être passé sous silence. Je le remercie d'avoir lu avec autant d'attention et d'acuité mon mémoire.

J'exprime également ma reconnaissance aux professeur.e.s Mylène Bédard et Richard Saint-Gelais de l'Université Laval, qui ont fait de mon baccalauréat un éveil incomparable à la théorie et à la recherche en littérature.

Ma plus sincère reconnaissance va à mes parents, Éric et Esther, à ma sœur jumelle, Édith, et à mes grands-parents, Pauline, Normand, Jacques et Sylviane, modèles d'excellence et de dévouement que je ne saurais omettre ni oublier. La rédaction de mon mémoire a été ponctuée des souvenirs de nos étés qui chantaient, à Labelle ou à Sutton. Je vous le dédie. Merci pour la musique, les baignades, les promenades, les lucioles et les ouaouarons.

Aux ami.e.s du département, de l'ADELFIÉS et du « lab wd40 », Julie, Myriam, Raphaëlle, Marie, Étienne, Boushra, Sananne, Maggie : pour le support, les projets, les discussions, les blagues, les rires et les débats, je vous salue ici.

Finalement, je remercie le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada (CRSH), le Département des littératures de langue française, de traduction et de création (DLTC) de l'Université McGill ainsi que le groupe de recherche « Travaux sur les arts du roman » (TSAR) pour le soutien financier.

Introduction

Cet été qui chantait : une œuvre d'écarts et de décalages

Composé de dix-neuf récits qui s'articulent conjointement en une triple unité, de sens, de lieu et de temps – le premier récit s'intitule « Monsieur Toung » et le dernier, « De retour à la mare de Monsieur Toung » –, *Cet été qui chantait* est narré par un « je » anonyme, qui introduit différents êtres, humains et animaux, dans le monde idyllique de Petite-Rivière-Saint-François. Les récits se structurent généralement autour d'un thème (l'amitié dans « La paire », la spiritualité dans « La messe aux hirondelles »), d'un lieu (« La chatte de Monsieur Émile », « Les îles ») ou d'un personnage (« Monsieur Toung », « Jeannot-la-Corneille »), pour constituer dans leur ensemble une totalité cohérente, qui dépasse la simple somme de ses parties prises individuellement. Écrite à la suite du décès de Bernadette, la « chère petite sœur » de Gabrielle Roy – on peut d'ailleurs deviner dans la correspondance publiée¹ les grandes lignes de *Cet été qui chantait* –, cette œuvre tire sa congruence du deuil et de la mort, plus ou moins apparents selon les récits. Tous en viennent, d'une façon ou d'une autre, à contrebalancer la légèreté qui émane de l'harmonie ambiante. Dans cet espace-temps paradisiaque, la mort apparaît comme un lest. Ici, on voit que la cousine Martine, lors de ses derniers moments, pèse le pour et le contre de l'existence, ou encore que le trépas de Jeannot-la-Corneille afflige irrémédiablement le petit monde qu'il côtoie ; là, au contraire, c'est en sous-entendu que le thème se montre, via le clignotement des lucioles ou celui, symbolique, des îles sur le fleuve, qui apparaissent et disparaissent au fil des saisons. Métaphoriquement, ces scintillements éphémères semblent équivaloir à une mort puis une renaissance subséquente. À l'instar de *La détresse et l'enchantement* qui navigue entre les pôles contenus dans et par son titre, *Cet été qui chantait* pose, d'après Dominique Fortier, un aller-retour

¹ Voir G. Roy, « *Ma chère petite sœur...* » *Lettres à Bernadette (1943-1970)* (1988).

entre deux antagonismes, tout autant complémentaires : la célébration de la vie et son incontournable fatalité. Aussi écrit-elle :

L'ouvrage ne nie donc pas le malheur mais, reconnaissant son existence, le prend en quelque sorte comme condition première et s'élève contre lui, tentant de le vaincre par tout ce qui est son contraire : la félicité, la pureté de l'âme, la bienveillance, la concorde, la confiance, l'espoir et la foi².

C'est en ce sens également que François Ricard interprète la « dépouille couverte de fleurs³ » de la jeune Yolande, l'enfant morte du récit éponyme : sous les roses fraîchement cueillies du début de l'été, ce petit corps happé par la tuberculose devient en quelque sorte « l'emblème de tout l'ouvrage⁴ », nous dit-il.

Problématique : un décalage

Cet été qui chantait apparaît ainsi comme une œuvre d'écarts et de décalages : entre l'anonymat du « je » et les animaux dotés de parole, entre le thème de la vie et l'omniprésence de la mort, entre le souvenir et son envers, l'oubli. Au sein de son propre contexte (« petit ou grand⁵ ») il exprime une indétermination similaire : entre l'ambiance idyllique de l'œuvre et celle défaitiste du début des années 70⁶, entre la fidélité au réel que cherche à exprimer l'autrice – dans le portrait social qui émerge de *Bonheur d'occasion* ou dans celui de l'enfance que porte *Rue Deschambault*, par exemple – et l'épineuse vraisemblance de l'ouvrage où conversent humains et animaux ; entre

² D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 236.

³ F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 455.

⁴ *Idem*.

⁵ J'emprunte l'expression à Ricard, qui, lui-même, la prend à Milan Kundera. F. Ricard, « Gabrielle Roy romancière ou "la plus grande vérité humaine" », p. 12.

⁶ En 1972, la pacifique légèreté qui caractérise l'œuvre ne cadrerait ni avec, d'un côté, le défaitisme d'un peuple encore marqué par la crise d'Octobre, ni avec, de l'autre, le nationalisme ambiant dont témoigne la popularité grandissante du Parti Québécois ; à ce sujet, *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron, *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *Kamouraska* d'Anne Hébert, tous parus autour de l'année 70, rendent bien compte de l'interaction entre le public et le littéraire. Pour en savoir plus sur le contexte socio-historique et littéraire des mêmes années, voir G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait*.

les critiques peu élogieuses à sa sortie⁷ et les commentaires des spécialistes à son sujet⁸. Il ne faut pas s'en étonner outre mesure : l'œuvre royenne⁹ exprime des divergences fondamentales, qui lui permettent, paradoxalement, de trouver son unité¹⁰. Illustrant l'écart entre les différents ouvrages et les détours qu'emprunte l'écriture de Roy, Ricard postule à ce sujet, dans *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy* (1975) : « Bien malin par exemple celui qui, lisant *Bonheur d'occasion*, aurait pu prévoir non pas même *Cet été qui chantait*, mais simplement *La Petite Poule d'Eau* ou *Rue Deschambault*¹¹. » Si le biographe de l'autrice franco-manitobaine reconnaît l'incongruité d'un corpus qui navigue entre l'idylle et le réalisme, il pose à l'autre pôle du spectre l'ouvrage de 1972 : de toutes ces œuvres imprévisibles d'après l'horizon d'attente¹² que fonde *Bonheur d'occasion*, elle est celle qui déconcerterait le plus. Quelques questions s'imposent, en fonction de ces distances manifestées dans et par l'œuvre : comment les penser au regard des paramètres de sa composition ? Comment se conçoivent-elles, au contact de l'œuvre royenne dans son ensemble ? Que dénote cet apparent isolement de *Cet été qui chantait* ? Se pourrait-il qu'il relève des

⁷ Je me réfère au portrait critique que donne Ricard dans *Gabrielle Roy, une vie* : « Du côté de la critique, par contre, c'est le désastre. Certes, il se trouve un bon nombre de chroniqueurs pour chanter "l'innocence retrouvée" et "le bonheur de la campagne" qu'évoque à leurs yeux ce livre de "sérénité" ; il s'en trouve même quelques-uns pour saisir la gravité qui se cache sous l'ingénuité apparente des récits, mais ce sont pour la plupart des marginaux. Là où les opinions importent, c'est-à-dire dans les grands quotidiens, les comptes rendus sont très négatifs. Ainsi, Réginald Martel, le critique de *La Presse*, n'en revient pas de la "mièvrerie" et des "enfantillages" où s'est enlisée Gabrielle Roy ; même Jean Éthier-Blais, qui se laisse attendrir par "la simplicité totale du grand artiste", considère le livre comme un intermède, en attendant que la romancière donne enfin "une œuvre plus importante, aux nombreuses ramifications" Mais la critique la plus dure émane de Québec, où Gilles Constantineau, le chroniqueur du *Soleil*, se lance dans une charge cinglante contre le "bucolisme vétérinaire" et la "préciosité affectée" qui font de *Cet été qui chantait*, dit-il, "une œuvre inutile", réservée aux "amateurs d'insipidités". » F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 456.

⁸ « It is interesting to note that those critics who accept the literary merit of *Cet été qui chantait* are the same one who have already spent countless hours analysing Roy's other works », résume Timothy J. Marks, dans son mémoire de maîtrise. T. J. Marks, *Cet été qui chantait : A Thematic Analysis*, p. 4.

⁹ « Œuvre royenne » est employé pour référer à l'ensemble de la production de Gabrielle Roy.

¹⁰ C'est précisément le sujet de la thèse de D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy* (2002).

¹¹ F. Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 54.

¹² D'après Hans Robert Jauss, l'horizon d'attente est le « système de références objectivement formulable » qui décrit le mode de réception d'une œuvre. Il est constitué de trois paramètres : « [L]'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 54.

nombreux décalages intrinsèques à la diégèse ? Perceptible dans la critique savante¹³, l'écart qui détermine aussi bien la réception que la composition de l'œuvre demeure, du reste, peu interrogé.

Point de départ : de roman à « récits »

Bien entendu, il ne s'agit pas d'apporter réponse à chacune de ces questions. L'écueil d'une explication unilatérale de *Cet été qui chantait* demande effectivement à être évité ; elle ne saurait faire surgir la complexité ontologique, sémantique ou thématique de l'œuvre, mais la réduirait plutôt à un sens univoque. Il est surtout fertile de chercher en quoi ces questions se rejoignent pour former une interrogation surplombante, qui, elle, permet d'« actualiser¹⁴ » la lecture de *Cet été qui chantait*. En ce sens, la facture générique de l'ouvrage constitue un point de départ à ces problèmes – du moins, à la façon de les désigner. Dans un corpus principalement romanesque, *Cet été qui chantait* est une œuvre dite de « récits »¹⁵. Ce n'est pas faute de partager des traits communs avec le genre romanesque, le plus dominant dans l'œuvre royenne, bien au contraire : les trois romans du « cycle manitobain¹⁶ », soit *Rue Deschambault* (1955), *La route d'Altamont* (1966) et *Ces enfants de ma vie* (1977), partagent cette narration au « je » ainsi qu'une triple unité (sens, lieu et

¹³ Une tendance se remarque dans la critique royenne, qui semble faire de *Cet été qui chantait* le mouton noir du corpus, en l'abordant rapidement pour peut-être mieux s'en départir par la suite. Sorte de prétérition inversée, où l'on mentionne pour dire que l'on n'en parlera plus. L'étude *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes* (2002) de Lori Saint-Martin illustre à merveille cette tendance : « Le personnage de Martine [du récit « Le jour où Martine descendit au fleuve »], écrit Saint-Martin dans la première page de l'ouvrage, incarne à lui seul les deux figures féminines opposées qui traversent de part en part l'œuvre royenne : la voyageuse et la prisonnière. » À la suite de quoi, il ne sera plus question (ou à peine) de *Cet été qui chantait* dans l'étude de plus de 350 pages, en dépit de la valeur représentative associée à la personnage d'entrée de jeu. L. Saint-Martin, *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, p. 9.

¹⁴ D'après la « lecture actualisante » chez Yves Citton. « Une lecture d'un texte passé peut être dite actualisante dès lors que (a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes ce texte, (b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, (c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais (d) en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques pour apporter un éclairage dépayant sur le présent. » Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, p. 540.

¹⁵ Chez Boréal, on trouve généralement, à côté de l'inscription de *Cet été qui chantait*, « récits » pour désigner son genre. Dans la section « Écrits de Gabrielle Roy » de *La Petite Poule d'Eau* (Boréal, « Boréal compact », 2012) où sont listées les différentes parutions de l'autrice, rien n'est indiqué concernant *Cet été qui chantait*, alors que pour les autres œuvres, la mention « roman », « nouvelles », « écrits divers », ou « autobiographie » suit le titre.

¹⁶ D'après Carol J. Harvey, *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy* (1993).

temps) qui résulte de l'enchaînement de quelques (ou plusieurs, c'est selon) récits. À ce sujet, l'autrice elle-même disait privilégier une pratique de ce genre qui s'éloigne de ses conventions : à la fin des années 70, elle révélait « trouve[r] [...] de plus en plus difficile de distinguer [...] le roman de forme usuelle [du] genre à Schéhérazade des *Mille et Une Nuits* où le récit appelle le récit qui appelle le récit qui appelle le récit¹⁷ ». Dans un article de 2010, Ricard, en y intégrant la totalité du corpus royen outre *Cet été qui chantait*, qu'il reconnaît tout de même être du « domaine du roman¹⁸ », donnait à ce « genre à Schéhérazade » l'appellation « roman composite », soit « le roman constitué d'une suite de morceaux en apparence distincts et autonomes, mais qui entrent ensemble dans la construction d'une œuvre fortement unifiée¹⁹ ». J'en arrive ainsi à la question suivante : pourquoi l'œuvre de 1972, qui correspond à la définition du roman pour l'autrice comme pour la critique, n'appartient-elle pas à ce genre littéraire ?

Ce qui apparaît initialement comme une question de dénomination n'en est cependant pas une. Dans son article « Anthologies et anthologisations » (2010), Jane Everett signale les problèmes que pose l'intégration de certains récits de *Cet été qui chantait* à des anthologies qui visent à exemplifier le genre de la nouvelle. Par la bande, Everett aborde l'enjeu relié au classement de l'œuvre, en le déplaçant toutefois de la facture générique vers son régime ontologique :

[D]ans les deux anthologies où figure « L'enfant morte » [de *Cet été qui chantait*], le récit est intégré sans ambiguïté à la section intitulée « La nouvelle ». D'entrée de jeu, « L'enfant morte » (et peut-être, par extension, les autres récits qui composent *Cet été qui chantait*) devient texte de fiction ; le caractère complexe de son rapport au réel, qui en faisait l'une de ses richesses, s'en trouve estompé, et une ambiguïté qui est peut-être centrale dans l'œuvre elle-même et certainement dans l'œuvre régienne dans son ensemble, disparaît²⁰.

¹⁷ G. Roy, « Gabrielle Roy, romancière de l'espoir et de la détresse », dans *Rencontres et entretiens avec Gabrielle Roy 1947-1979*, p. 252.

¹⁸ F. Ricard, « Gabrielle Roy romancière ou "la plus grande vérité humaine" », p. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ J. Everett, « Anthologies et anthologisations », p. 71.

Impliquant que l'appartenance de l'œuvre à la fiction ou à son envers, la référentialité, s'opère sur un mode conflictuel, le refus manifesté de l'étiquette romanesque se révèle, en creux, un fécond point de départ pour l'analyse. Voilà ce qui constitue le nœud du problème, celui-là même qui permet de résorber les différentes tensions, qu'elles soient internes ou externes à l'œuvre : le régime ontologique de *Cet été qui chantait*. En effet, l'indétermination ou l'ambiguïté de l'œuvre, qu'institue d'entrée de jeu sa dénomination de « récits », au contraire de « roman », sert les différents écarts, en évitant de les aplatir ou de les neutraliser. De deux choses l'une : ou bien il y a cohabitation, à même l'œuvre, d'éléments référentiels et d'éléments de fiction, ou bien un flou se dégage entre les deux²¹. Dans tous les cas, l'indication « récits » sur la couverture décrit une incertitude dans le régime auquel appartient l'œuvre, qui s'oppose au constat définitif que campe l'étiquette de « roman ». Comme celle de « nouvelle », elle la place hors de tout doute du côté de l'invention, d'après le canonique *Logiques des genres littéraires* de Käte Hamburger (1968) qui soulève le rapport métonymique²² entre la désignation d'une œuvre et sa nature ontologique.

Questions de recherche

Au constat initial d'une œuvre portée par de multiples divergences, de fil en aiguille, se superposent les quelques interrogations qui traversent ce mémoire. Elles se déclinent comme suit : de quelle(s) façon(s) se manifeste l'ambiguïté ontologique de *Cet été qui chantait* ? Quelles formes prend-elle ? Comment détermine-t-elle notre lecture de l'œuvre ?

Encore trop larges pour pouvoir correctement mener la réflexion, ces questions demandent à être restreintes. Elles sont tout de même suffisamment ciblées pour permettre une première

²¹ Ici sont *grosso modo* décrits les deux cas de figures de la frontière entre fiction et réalité envisagés par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*. L'approche ségrégationniste est partisane de l'étanchéité des mondes, alors que l'approche dite intégrationniste permet les échanges de l'un à l'autre et conçoit, de fait, la frontière comme étant plus fluide. Voir T. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 24.

²² Rapport de désignation latéral, si l'on peut dire, où l'un est *mis pour* l'autre, d'après la définition qu'en donne Northrop Frye dans *Le grand code. La Bible et la littérature* (1984).

plongée dans l'œuvre et sa critique, qui saura orienter avec précision, cette fois, l'analyse à venir. Pour ce faire, il convient d'abord de rappeler l'emplacement de *Cet été qui chantait* dans l'ensemble auquel il appartient. Publiée en 1972, écrite l'année d'avant, l'œuvre précède d'une dizaine d'années le début de la rédaction de *La détresse et l'enchantement*. Cette position est fondamentale à sa compréhension. Bien qu'incomplète du point de vue de l'autrice qui lui entrevoyait deux autres grandes parties, desquelles *Le temps qui m'a manqué* nous donne d'ailleurs un avant-goût, l'autobiographie est, pour la critique, décisive : se terminant au seuil de *Bonheur d'occasion*, elle contient l'entièreté de la production littéraire de l'autrice, et y réfère également. En reconduisant de la sorte sa vie dans son œuvre, Gabrielle Roy se trouve à remettre en question la nécessité d'une suite au récit, puisque son travail d'écrivaine décrit et résume déjà cette partie découverte de son existence²³. À la question « quelles formes prend l'ambiguïté ontologique de l'œuvre ? » nous trouvons donc l'élément de réponse suivant : l'ambiguïté entre fiction et référentialité de *Cet été qui chantait*, c'est celle, plus précisément, entre fiction et autobiographie. La seconde, comme le rappelle Julie LeBlanc, appartient à ces genres dits référentiels ou de non-fiction²⁴, d'une façon qui reste, cela dit, à expliciter dans ce mémoire. On peut ainsi reproblématiser les questions de recherche en ces termes définitifs : comment se manifeste l'écriture autobiographique dans *Cet été qui chantait* ? En quoi se distingue-t-elle d'une écriture entièrement autobiographique, comme celle de *La détresse et l'enchantement* ? Quel rôle vient jouer la fiction dans l'œuvre ? Comment sa lecture est-elle construite ?

²³ F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 514.

²⁴ J. LeBlanc, « Le statut du référent dans les récits autobiographiques : œuvres de "fiction" et de "non-fiction" », p. 147-150.

État de la question

À première vue, la critique de *Cet été qui chantait* ne nous fournit que peu de pistes pour amorcer un tel dialogue. Outre la citation d'Everett, qui d'ailleurs ne concerne pas directement l'ouvrage, on dénombre trois articles, autant de mémoires de maîtrise, quelques chapitres de monographie ici et là, qui font de *Cet été qui chantait* leur objet d'étude principal. Plusieurs sont sommaires ou quelque peu restreints, soit parce qu'ils le présentent dans ses grandes lignes²⁵, soit parce qu'ils l'abordent d'après un angle très, voire trop, précis théoriquement²⁶. Dans les recherches qui en font mention, on compte l'article de Mark Bell, « "Enrichir La Gelée" : Proustian Intertext in the Writings of Gabrielle Roy » (1991), la monographie de Paula Ruth Gilbert, *The Literary Vision of Gabrielle Roy* (1993), l'article de Yvon Le Bras et Anca Mitroi Sprenger, « Religion et sacrée dans l'œuvre de Gabrielle Roy » (2010), ainsi que les travaux récents de Nathalie Dolbec sur la description dans l'œuvre royenne, soit son article « Le métatexte du descriptif dans l'œuvre de Gabrielle Roy » (2012) et sa monographie *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy* (2013). Les analyses les plus précises et achevées proviennent des travaux de François Ricard et de Dominique Fortier, qui lui réservent respectivement un chapitre dans *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy* (1975) pour le premier, en plus des pages accordées à cette période de la vie de l'autrice dans *Gabrielle Roy, une vie* (1996), et *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy* (2002), sa thèse de doctorat, pour la seconde. On peut y grappiller quelques informations ici et là, qui nous informent de l'ambiguïté de la narration,

²⁵ C'est le cas des articles de Myrna Delson-Karan, « Ode à la terre et à la vie : *Cet été qui chantait* de Gabrielle Roy » (1998) et de Marie-Lyne Piccione, « Entre l'ici et l'au-delà. Les errements utopiques de Roy dans *Cet été qui chantait* » (2010), de même que du mémoire de maîtrise de Timothy J. Marks, *Cet été qui chantait : A Thematic Analysis* (1992). Le mémoire de maîtrise de Frances E. Morgan, *L'univers pastoral de Cet été qui chantait de Gabrielle Roy* (1979) est du nombre également. En raison de la pandémie de COVID-19, je n'ai pu le consulter puisqu'il existe seulement en microfiches.

²⁶ Je pense à l'article de René Juery, « Interprétation des quelques formes de discours de Gabrielle Roy » et au mémoire de maîtrise de Sarah-Geneviève Courchesne, *Étude génétique de « Jeannot-la-Corneille » de Gabrielle Roy*.

du cas quelque peu à part de l'œuvre, mais en soi, les formes que prend l'écriture autobiographique dans *Cet été qui chantait* restent majoritairement inexplorés.

Heureusement, les ouvrages théoriques *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (1975), *L'autobiographie* de Georges May (1979), *L'autobiographie* de Jacques Lecarme et Éveline Lecarme-Tabone (1997) ainsi qu'*Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* de Philippe Gasparini (2004), remédient à ces problèmes. Le travail de théorisation du genre autobiographique que réalisent ces auteurs et autrice s'enrichit d'une analyse critique qui fait surgir les caractéristiques thématiques et narratives des écritures de ce type. Conjointement à ces observations théoriques, du côté de la critique royenne, les études qui conçoivent l'œuvre de Gabrielle Roy d'après sa nature d'abord autobiographique prennent le relais, en ce qu'elles ciblent les particularités qui s'y manifestent. « Une question d'écriture » de Micheline Cadieux (1984), « Fonctions et significations du narrataire autobiographique chez Roy » de Cecilia Wiktorowicz (1992), « L'œuvre de Gabrielle Roy comme espace autobiographique » de François Ricard (1994), « Gabrielle Roy : entre réalité et fiction » de Christine Robinson (1995), « L'autobiographie comme conversion esthétique : les derniers écrits de Gabrielle Roy » de Ginette Michaud (1999) et « Correspondance, autobiographie et journal personnel chez Roy » de Sophie Marcotte (2001), sont tous des articles qui, s'ils ne s'attardent pas nécessairement à *Cet été qui chantait*, envisage l'œuvre royenne comme un continuum autobiographique, de *Bonheur d'occasion* à *La détresse et l'enchantement*. Ainsi, ils nous offrent une théorie sur le genre autobiographique propre à l'œuvre royenne, qui permet, à rebours, d'appréhender en tant qu'indices référentiels certaines marques d'ambiguïté, voire carrément de fiction, apparentes dans *Cet été qui chantait*, de les recontextualiser en fonction des formes identifiées de l'écriture autobiographique. Conjugué à certains passages de *La détresse et l'enchantement* et du *Temps qui m'a manqué*, cet alliage entre

théorie et critique constitue le riche appareillage nécessaire au débusquage des manifestations de l'écriture autobiographique dans *Cet été qui chantait*, sur lequel repose ce mémoire.

Méthodologie et structure

Parti d'un constat sur les nombreux décalages qu'exprime *Cet été qui chantait*, ce mémoire de maîtrise fait de ces écarts moins son sujet principal que la trame de fond qui détermine son véritable objet d'étude : la construction du genre autobiographique et la place qu'il occupe dans l'œuvre. Au contact des théories de l'autobiographie, de leur avènement chez Philippe Lejeune jusqu'à l'ouvrage de Philippe Gasparini portant sur ses formes « partielles », je propose une lecture en deux temps, qui a pour avantage d'illustrer les forces et faiblesses des différentes théories propres à ce genre littéraire. *Cet été qui chantait* est ainsi exploré en deux chapitres, qui sont autant de méthodes primordiales à la détermination théorique de l'autobiographie. D'abord, la théorie de Lejeune, qui postule son affichage dans la première section de l'œuvre et sa validité pour l'ensemble, est privilégiée pour amorcer l'analyse. Ensuite, celle de May et des Lecarme-Tabone, qui s'appuient sur une structure remémorative et la posture contemporaine d'énonciation lui étant inhérente, est employée pour soumettre à tous les récits les conclusions que la théorie du pacte autobiographique a permis d'esquisser au préalable.

Le premier chapitre se consacre au récit liminaire « Monsieur Toung ». Après avoir défini le concept de « pacte autobiographique » et les spécificités de la référentialité autobiographique, je montre comment l'identité de la narratrice-personnage se rapproche de celle de l'autrice, de façon à induire la triade autrice-narratrice-personnage qui dénote la présence d'un pacte autobiographique dans une œuvre. Cela dit, parce que Lejeune théorise l'autobiographie comme forme totale et ne fait donc peu ou pas cas des entre-deux du type de *Cet été qui chantait*, je construis mon analyse à partir des travaux de Philippe Gasparini sur le roman autobiographique,

plus précisément au moyen du concept de « lieu de sincérité ». Dans cette première grande partie de l'analyse, je décortique les paramètres narratifs, descriptifs et diégétiques de « Monsieur Toung » ainsi que leurs effets sur l'authenticité du « je ».

Le deuxième chapitre s'ouvre sur un retour théorique à la notion du pacte autobiographique, qui me porte à axer la suite de mon analyse sur les formes thématiques et structurantes de la remémoration dans *Cet été qui chantait*. Par l'entremise des composantes de la nature et des personnages, animaux et humains, qui en viennent à évoquer certaines particularités rétrospectives de *La détresse et l'enchantement*, j'explore l'importance accordée à la mémoire ainsi qu'à son rôle autobiographique dans l'œuvre. L'étude des récits « La Trotteuse » et « L'enfant morte », que j'opère dans la troisième partie de ce chapitre, permet de seconder le thème de la réminiscence d'un processus de remémoration qui, d'abord exposé dans deux récits, se révèle, à l'analyse, incarné à l'échelle de tous les autres.

Ce parcours de *Cet été qui chantait* m'amène à décortiquer le fonctionnement de l'écriture autobiographique dans l'œuvre et le rapport qu'elle entretient avec la fiction. Au terme de la démonstration, je conclus que les rares manifestations entièrement autobiographiques reposent sur la complémentarité du « rêve » et du « vécu », où les deux régimes se complètent et se nourrissent sans toutefois se mélanger.

Chapitre 1

« Monsieur Toung » et le pacte autobiographique

1.1 Le problème de l'autobiographie : définir la référentialité du genre

C'est chose convenue que *Le pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune a consolidé la classification du genre autobiographique dans la catégorie des genres de non-fiction, aussi dite référentielle¹. À l'instar de l'histoire – pour ne pas dire des sciences historiques –, le genre autobiographique se pense en fonction du vrai ou du faux ; c'est-à-dire qu'il peut être corrigé. Contrairement à la fiction, qui n'est jamais inexacte (on parlera plutôt de vraisemblance et de son envers) parce qu'elle fait ses propres règles, qu'elle est son propre « monde », l'autobiographie se construit au plus proche du réel, et se doit de l'être. Or, elle est invérifiable : si le récit de vie se rapporte à des événements véritables et avérés, la définition de l'identité et la construction de la personnalité, qui en sont son nœud central, transitent par l'auteur ou l'autrice uniquement, et relèvent d'une appropriation (donc déformation) de ces événements, que Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, dans *L'autobiographie* (1997), décrivent comme la « subjectivation radicale des faits² ». En préface des récits finaux de *Dear Life*, Alice Munro explicite on ne peut plus clairement le *modus operandi* des autobiographies dans le rapport qu'elles entretiennent au réel :

The final four works are not quite stories. They form a separate unit, one that is autobiographical in feeling, though not, sometimes, entirely so in fact. I believe they are the first and last – and the closest – things I have to say about my own life³.

¹ Au sujet de cette convention, voir J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, « 1.5. La définition inaugurale par Philippe Lejeune », dans *L'autobiographie*, p. 22-23.

² J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, p. 47.

³ A. Munro, *Dear Life*, p. 255. « Les quatre œuvres qui concluent ce livre ne sont pas des nouvelles à proprement parler. Elles forment une unité distincte, qui donne le sentiment d'être autobiographique, encore qu'il arrive, par moments, qu'elle ne le soit pas dans le détail des faits. Je crois qu'elles sont les premières et dernières choses – et aussi les plus proches – que j'aie à dire de ma propre vie. » Traduction de Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, dans A. Munro, *Rien que la vie : nouvelles*, p. 253. Je retiens de cette citation le « autobiographical in feeling, though not, sometimes, entirely so in fact », qui me semble pouvoir être traduit plus littéralement par « autobiographique dans

De ce fait, la construction du genre littéraire en question repose sur une forme de paradoxe pour Philippe Lejeune, comme rien ne le distingue *a priori* de la fiction : « Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités⁴ », écrit-il dans *L'autobiographie en France* (1971). Ainsi, la détermination théorique de l'autobiographie doit prendre en compte quelques problèmes, que l'on peut formuler au moyen de cette question : comment penser l'autobiographie comme genre référentiel, si elle relève moins des faits que de la construction de la personnalité ainsi que de la subjectivité de l'auteur ou de l'autrice ?

1.1.1 Le pacte autobiographique

Le concept de pacte autobiographique vient précisément apporter un élément de réponse à ce casse-tête théorique. Au paradoxe qu'il formulait en 1971, Lejeune reconnaît une exception à laquelle il se rapporte pour énoncer sa théorie : le nom propre. Dans son ouvrage de 1975, l'auteur donne cette définition de la notion en question :

Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité [auteur-narrateur-personnage], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature*. [...] Toutes les questions de *fidélité* (problème de la « ressemblance ») dépendent en dernier ressort de la question de *l'authenticité* (problème de l'identité), qui elle-même s'exprime autour du nom propre⁵.

Lejeune distingue ainsi deux « manières » de procéder à cette unification des identités de l'auteur, du narrateur et du personnage. La seconde de ces manières, dite « *patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur

le ressenti mais pas toujours dans les faits ». Or, la traduction déplace la perspective : « qui donne le sentiment d'être autobiographique » met l'accent sur la réception, ce qui, dès lors, nuance le pacte ci-exposé. Pour cette raison, la citation originale a été privilégiée à la traduction dans le texte.

⁴ P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, p. 16. Lejeune souligne. À moins que le contraire soit mentionné, la mise en italique provient de l'auteur ou l'autrice citée dans le texte.

⁵ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 26.

sur la couverture⁶ », est la plus conventionnelle et la moins ouverte à interprétation⁷, puisque l'union s'y trouve explicitement établie. Cette seconde manière est en opposition avec une première, qui fait davantage appel à la « coopération du lecteur » pour reprendre ce concept cher à Umberto Eco⁸, parce qu'elle n'affirme pas aussi univoquement l'union des trois identités. Ainsi, dans les termes de Lejeune, elle se déploie plutôt,

1. *Implicitement*, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du *pacte autobiographique* ; celui-ci peut prendre deux formes : a) l'emploi de *titres* ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (*Histoire de ma vie*, *Autobiographie*, etc.) ; b) *section initiale* du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte⁹.

Un peu plus loin dans son ouvrage, le théoricien élargit le concept en reconnaissant deux formes complémentaires à un tel pacte : romanesque et référentiel. Ceux-ci se comprennent comme une « attestation de *fictivité*¹⁰ », pour l'un, et une « définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend¹¹ » pour l'autre, qui inclut entre

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ « Interprétation » vue au sens de Tzvetan Todorov : l'interprétation est une « manipulation » à laquelle procède le lecteur ou la lectrice afin de rétablir une signification manquante. « Pour rendre compte de l'enclenchement du processus interprétatif, on doit poser au départ que la production et la réception des discours (des énoncés donc, et non des phrases) obéissent à un très général *principe de pertinence*, selon lequel si un discours existe, il doit bien y avoir une raison à cela. De telle sorte que, quand à première vue un discours particulier n'obéit pas à ce principe, la réaction spontanée du récepteur est de chercher si, par une manipulation particulière, ledit discours ne pourrait pas révéler sa pertinence. "Interprétation" (toujours au sens étroit) est le nom que nous donnons à cette manipulation. » T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, p. 26.

⁸ Les théories de la lecture sont dans l'air du temps au moment de la parution du *Pacte autobiographique*. En 1976, un an après la publication du *Pacte autobiographique*, paraît en allemand *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* de Wolfgang Iser ; en 1978, c'est au tour de *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss, et en 1979, paraît *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* de Umberto Eco, qui revient sur *L'œuvre ouverte*, de 1962. Lejeune y explique d'ailleurs partir de sa position de lecteur : « *Textuellement*, je pars de la position du lecteur : il ne s'agit ni de partir de l'intériorité d'un auteur qui justement fait problème, ni de dresser les canons d'un genre littéraire. En partant de la situation du lecteur (qui est la mienne, la seule que je connaisse bien), j'ai chance de saisir plus clairement le fonctionnement des textes (leurs différences de fonctionnement) puisqu'ils ont été écrits pour nous, lecteurs, et qu'en les lisant, c'est nous qui les faisons fonctionner. » P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 14.

⁹ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

autres le pacte autobiographique. Dans la mesure où le « pacte romanesque » n'est pas défini davantage, je m'en tiendrai aux observations de Lejeune sur les modes de fonctionnement du pacte autobiographique pour procéder à l'analyse de *Cet été qui chantait*.

1.1.2 Le cas de *Cet été qui chantait*

Afin de mieux orienter l'analyse du pacte autobiographique dans *Cet été qui chantait*, je procéderai par élimination de ses différentes formes circonscrites par Lejeune. De prime abord, la seconde manière n'est pas celle qui dicte l'attitude de lecture : comme le « je » narratrice-personnage reste anonyme, l'autrice ne lui est pas associée d'emblée, de sorte que l'on ne peut conclure à une forme patente du pacte autobiographique. En ce qui concerne la première de ces manières (implicite), elle se divise en deux sous-sections¹² : la première de celles-ci, qui repose sur la facture générique de l'œuvre, n'est pas très fertile en conclusions. En effet, l'étiquette « récits » sur la couverture du texte définitif chez Boréal (« compact » ou dans l'édition du centenaire) et l'absence d'étiquette sur les premières éditions de l'œuvre¹³ n'a pas l'intelligibilité de « roman » (*Bonheur d'occasion*, par exemple) ni celle de « autobiographie » (*La détresse et l'enchantement* et *Le temps qui m'a manqué*)¹⁴. Dans les deux premières éditions de l'ouvrage chez Les éditions françaises (1972-1973), une courte note signée Adrienne Choquette faisait office de préface et établissait une correspondance plutôt sommaire entre l'autrice et la narratrice : « Sûrement c'est dans son jardin, sous un arbre blanc, que l'auteur a écouté les confidences de la

¹² Je renvoie à la citation de la note 9.

¹³ Dans les deux premières éditions de *Cet été qui chantait* de 1972 et 1973 chez Les éditions françaises (la seconde étant davantage une réimpression qu'une réédition), il n'y a aucune indication générique, de même que dans la réédition suivante en 1981, chez Stanke, dans la collection « Québec 10/10 ». Voir, à ce sujet, la notice de l'édition du centenaire (Montréal, Boréal, 2012), p. 201-208.

¹⁴ Dans son article « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? » (2001), Marie-Laure Ryan à ce sujet écrit : « La fictionnalité du texte est établie une fois pour toutes quand l'auteur choisit son sous-titre générique : roman, biographie, chronique historique. Il est toutefois des textes dépourvus de sous-titre (Yourcenar, *Souvenirs pieux* ; Duras, *L'ami*), et des textes au sous-titre ambigu de "récit" : dans ce cas c'est au lecteur de décider quelle attitude adopter. » M-L. Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », p. 29.

nature pour nous en traduire ensuite le message¹⁵. » Absente du texte définitif, cette note reste une interprétation et appréciation sans grande autorité sur la référentialité de l'œuvre. Ainsi, le rapprochement entre autrice-narratrice dans *Cet été qui chantait* relèverait de la forme « 1.b) » du pacte autobiographique, soit d'une opération de lecture de la section initiale du texte, dans le cas présent du récit liminaire « Monsieur Toung »¹⁶. Notons à ce sujet que le pacte autobiographique dans *La détresse et l'enchantement*, tel qu'analysé par Cecilia Wiktorowicz, nécessite la même opération textuelle que je me propose d'effectuer :

Nulle part, dans le récit, on n'insiste sur la désignation « autobiographie » ; de plus, malgré la photographie d'une Gabrielle Roy captée dans la fleur de sa jeunesse, aucune indication générique ne figure sur la page de couverture. [...] Que *La détresse et l'enchantement* échappe de ce fait aux normes préétablies du « contrat », l'omission de ce signal conventionnel n'empêche pas pour autant que l'autobiographie soit lue avec la force illocutoire qui convient au genre¹⁷.

L'explicitation du nom propre étant « transposée dans des stratégies langagières qui dévoilent la présence d'un pacte "diffus"¹⁸ » dans l'autobiographie, il semble qu'une œuvre antérieure, *a fortiori* une œuvre ambigüe comme *Cet été qui chantait*, doive reproduire dans une moindre mesure ce fonctionnement tacite du contrat.

1.1.3 Cadre conceptuel

Or, les éléments paratextuels ne permettant pas de classer *Cet été qui chantait* comme une autobiographie, et Philippe Lejeune ne reconnaissant pas, outre le nom propre, de procédés propres au genre autobiographique, il est difficile de se rapporter à ses propos pour organiser l'analyse. Dans *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (2004), Philippe Gasparini, prolongeant

¹⁵ G. Roy, *Cet été qui chantait*, Québec, Les éditions françaises, 1972 [réimpression de 1973], p. 5.

¹⁶ Du reste, Nathalie Dolbec, dans son ouvrage *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, reconnaît l'importance de l'incipit dans l'œuvre de l'autrice franco-manitobaine : « Le descripteur royen inscrit volontiers un savoir dans les débuts de texte » écrit-elle. N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 46.

¹⁷ C. Wiktorowicz, « Fonctions et significations du narrataire autobiographique chez Gabrielle Roy », p. 78.

¹⁸ *Idem*.

et précisant le travail de Lejeune, propose une analyse de plusieurs œuvres « partiellement autobiographiques¹⁹ », de façon à faire surgir les « stratégies de l'ambiguïté²⁰ » qui, parsemant les romans à l'étude, fondent le flou référentiel de la narration. À l'instar de Lejeune, c'est d'après sa position de lecteur que Gasparini pose les rouages du genre, dans la mesure où la reconnaissance des traces autobiographiques est indispensable à son fonctionnement :

Le roman autobiographique va se définir par sa politique ambiguë d'identification du héros avec l'auteur : le texte suggère de les confondre, soutient la vraisemblance de ce parallèle, mais il distribue également des indices de fictionnalité. L'attribution à un roman d'une dimension autobiographique est donc le fruit d'une hypothèse herméneutique, le résultat d'un acte de lecture. Les éléments dont dispose le lecteur pour avancer cette hypothèse ne se situent pas seulement dans le texte, mais aussi dans le péri-texte, qui entoure le texte, et dans l'épi-texte, c'est-à-dire les informations glanées par ailleurs²¹.

Gasparini s'éloigne des considérations de l'auteur du *Pacte autobiographique* en déléguant à d'autres instances la référentialité de l'œuvre. Comme il le fait valoir, les romans autobiographiques expriment, via des marques textuelles d'ordre thématique ou narratif, un « pacte référentiel », encore qu'il ne soit pas total comme celui des autobiographies. L'auteur d'*Est-il je ?* légitime ainsi une approche autobiographique par l'entremise de procédés textuels, et ce, sans que l'attestation d'authenticité ne soit sign(al)ée dans sa forme absolue²².

Conformément aux observations de Gasparini, je cherche à montrer, par l'analyse du récit liminaire de *Cet été qui chantait*, les effets autobiographiques résultant de certaines stratégies langagières, dans la mesure où elles en viennent à favoriser l'union implicite des instances personnage-narrative et auctoriale de l'œuvre. Le premier chapitre de ce mémoire vise ainsi à

¹⁹ Voir l'incipit d'*Est-il je ? Romans autobiographiques et autofiction* de Philippe Gasparini : « Les textes dont il sera question ici se présentent à la fois comme des romans et comme des fragments d'autobiographie. » P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 9. Partiellement autobiographique, parce qu'autobiographique en partie(s), en fragments.

²⁰ *Idem*.

²¹ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 32.

²² « L'usage de la langue française veut que le champ sémantique du substantif "autobiographie" soit relativement étroit, alors que celui de l'adjectif "autobiographique" est aussi vaste que vague. » J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, p. 22. Par « forme absolue », j'entends donc l'autobiographie.

proposer une lecture rapprochée²³ du récit liminaire, qui permet de débusquer les stratégies langagières opérant une alliance entre l'autrice et la narratrice-personnage. Mon objectif est de mettre en évidence les procédés stylistiques dans « Monsieur Toung » qui ont pour effet de faire coïncider les trois cellules identitaires. L'instance et le temps de la narration (première section de l'analyse) ainsi que le concept de « lieu de sincérité » (deuxième section) ont été retenus pour opérer cette démonstration. Comme nous le verrons, les procédés analysés se rapportent à la narration et à la description, d'abord, puis à la diégèse, dans sa construction, son enchaînement et ses péripéties, ensuite. En plus de certains concepts empruntés à Gasparini pour cibler les procédés autobiographiques à l'œuvre, j'ai recours à la terminologie narratologique de Gérard Genette, telle qu'élaborée dans *Figures III* (1972) et *Palimpsestes* (1982).

1.2 Instance et temps de la narration

L'inspiration autobiographique des textes de fiction²⁴ de Gabrielle Roy est chose convenue – pressentie depuis *La Petite Poule d'Eau* (1950)²⁵, et confirmée par *La détresse et l'enchantement*, qui, comme l'écrit François Ricard, a eu l'effet d'une révélation, d'ordre autant autobiographique que littéraire²⁶. L'œuvre « finale » ayant exalté les « possibilités de l'imagination et du langage²⁷ », la lecture des œuvres précédentes s'est retrouvée actualisée en fonction de l'« espace autobiographique » désormais en branle. La critique, suivant (ou

²³ Dans le sens de *close reading*.

²⁴ En termes de classement non-fiction/fiction, l'œuvre canonique de Gabrielle Roy oppose *Fragiles lumières de la terre* (recueil de reportages et de textes essayistiques) et *La détresse et l'enchantement* suivie du *Temps qui m'a manqué* (autobiographie) à *Bonheur d'occasion*, *La Petite Poule d'Eau*, *Alexandre Chenevert*, *Rue Deschambault*, *La montagne secrète*, *La route d'Altamont*, *La rivière sans repos*, *Cet été qui chantait*, *Un jardin au bout du monde*, *Ces enfants de ma vie* et *De quoi t'ennuies-tu Éveline ?* (romans/récits/nouvelles).

²⁵ Dans une préface tardive à la *Petite Poule d'Eau*, elle écrit : « Quelques lecteurs ont bien voulu me reconnaître en mademoiselle Côté. En un sens, je fus elle, ou elle fut moi, surtout par la sensation d'extrême dépaysement que je ressentis ce jour-là. » G. Roy, « Mémoire et création. Préface de *La Petite Poule d'Eau* », dans *Fragiles lumières de la terre*, p. 240.

²⁶ F. Ricard, « L'œuvre de Gabrielle Roy comme "espace autobiographique" », p. 23.

²⁷ *Idem*.

confirmant) cette tendance, a fourni un discours riche et fertile sur le fonctionnement de la référentialité royenne dans l'autobiographie comme dans les fictions d'inspiration autobiographique, tels que *Rue Deschambault* (1955) et *La route d'Altamont* (1966)²⁸. Associés à une écriture du moi, ces deux romans (auxquels viendra s'ajouter *Ces enfants de ma vie* en 1977) ont rendu plausible une telle équivalence, pourrait-on dire, pour les lecteurs et lectrices de 1972, entre l'instance narrative autodiégétique²⁹ et la personnage³⁰ de Christine. Or, des différences notoires sont perceptibles entre les œuvres, distinguant *Cet été qui chantait* des trois romans qui composent ce que Carol J. Harvey appelle le « cycle manitobain »³¹. Voyons de quoi ces divergences sont faites.

1.2.1 Instance narrative : de « je » à « Gabrielle »

Contrairement à la Christine de *Rue Deschambault* et de *La route d'Altamont*, la narratrice autodiégétique de l'œuvre de 1972 demeure anonyme. Plusieurs procédés à même le texte viennent cependant moduler cet anonymat, le faisant pencher en faveur d'une narratrice implicitement nommée Gabrielle. Ainsi, dès la première page, le « je » de *Cet été qui chantait* est mis en commun avec Berthe, qui concorde onomastiquement avec la Berthe de la dédicace³² : « Il n'y a pour ainsi dire que Berthe et moi à prendre [des fleurs]. Mais nous sommes toujours raisonnables, Berthe et moi. » (11) La juxtaposition de la narratrice à son amie, énoncée à deux reprises, de surcroît, provoque un effet de pollinisation de la référentialité, qui se diffuse au « moi »/« je », parce que

²⁸ Notons entre autres l'article de Christine Robinson, « Gabrielle Roy : entre réalité et fiction » (1995).

²⁹ D'après Genette : « Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique [narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte] deux variétés : l'une où le narrateur est héros de son récit, et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin. [...] Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique*. » G. Genette, *Figures III*, p. 253.

³⁰ Personnage est épïcène dans ce mémoire, n'en déplaise à l'Académie.

³¹ Voir C. J. Harvey, *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1993.

³² « À Berthe, à mes voisins de Grande-Pointe, en Charlevoix, aux enfants de toutes saisons à qui je souhaite de ne jamais se lasser d'entendre raconter leur planète Terre. » G. Roy, *Cet été qui chantait*, p. 7.

mis en commun avec un élément paratextuel³³ : « La dédicace peut devenir une clef si le dédicataire est identifiable à un personnage du récit³⁴ », écrit Gasparini. Le constat va plus loin : au-delà de cette première identification onomastique, le « À Berthe » sous-tend aussi (surtout) une relation *réelle* qui unit Gabrielle Roy, l'autrice, à son amie, Berthe Simard³⁵. Cette relation, en se retrouvant répliquée dans le texte au moyen de procédés textuels, provoque une *référentialisation* du « je » qui ne relève plus d'un simple nom identifiable et identifié, mais de tout un processus narratif se déployant autour de lui.

C'est à partir de l'usage du « nous » dans le récit qu'une telle opération semble être effectuée. Si la narration autodiégétique a quelques manifestations ici et là, elle demeure minoritaire, voire marginale, autant en nombre qu'en importance narrative. Le « nous » pèse davantage dans la diégèse³⁶, en témoignent les phrases liminaires des sections deux et trois du récit : « L'été suivant, nous nous hâtons, par un soir calme et frais » (17), « Une fois encore nous sommes retournées par un soir de temps calme » (21), et celle qui clôt le récit : « Mais pour nous c'était maintenant un peu comme si ce coin du monde s'était dépeuplé. » (21) Parce qu'elle lance et ferme l'histoire, la première personne du pluriel est chargée d'un pouvoir d'agir (agentivité), qui rompt avec le rôle, certainement plus passif, de descripteur du « je » : « Nulle part au monde je n'ai connu chemin de fer plus tranquille. Tout contre, c'est le fleuve qui, lui, ne manque pas de place pour étaler sur vingt-deux milles de largeur son grand corps sans cesse agité par les forces

³³ Selon Genette, le paratexte correspond aux « titres, sous-titres, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prières 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 [...]. » G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 10.

³⁴ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 75.

³⁵ F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 384-387.

³⁶ Dominique Fortier abonde en ce sens. Elle fait effectivement valoir que les récits « Monsieur Toung », « De retour à la mare de Monsieur Toung », « Le jour où Martine descendit au fleuve » et « La Grande Minoune maigre » « sont livrés presque entièrement au "nous", un nous" qui unit la narratrice à son amie Berthe. » D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 242 (note 12).

de la marée. » (11, je souligne) Cet extrait, qui introduit aussi le premier « je » dans le récit, révèle la fonction de la narration autodiégétique dans « Monsieur Toung » : elle *place* la diégèse plus qu'elle ne l'alimente. En effet, hors dialogue, les occurrences du « je » aboutissent invariablement à une description : « Je pris une pierre. Je la lançai avec force au milieu de la mare. L'eau rejaillit. Les cercles à la surface allèrent grandissant. Au même moment, d'une touffe de broussaille au pied de la montagne, s'éleva un oiseau à longues pattes qui disparut derrière le roc. » (22) Sans minimiser le rôle narratif de ce passage (il permet à Berthe d'inculper l'oiseau de la mort de Monsieur Toung), de même que celui de la description en général³⁷, notons qu'il se situe tout de même en deçà du « nous », véritable catalyseur du récit. On le remarque entre autres lorsque la narratrice est « individualisée » : immanquablement, ce n'est que pour mieux revenir à ce « nous » commun, au moyen d'un constat général, parfois aphoristique, qui nécessite, semble-t-il, cette harmonie entre les deux femmes pour être énoncé.

Ainsi, alors que les personnes (première, troisième) du singulier dans la narration posent les différents éléments, c'est le « nous » qui en performe la synthèse. Par exemple, après un échange avec le ouaouaron, le constat final est livré d'après le point de vue commun, comme si les interventions de l'une n'avaient de poids qu'au contact de l'autre : « *Nous* avons enfin compris pourquoi il ne faut pas chercher à entretenir de longues conversations avec un être comme monsieur Toung à qui elles imposent une fatigue énorme. » (19, je souligne) En ce sens, le « nous » des deux femmes serait moins la somme d'un « je » et d'un « elle » qu'un produit, au sens mathématique du terme. Non pas contenu par les deux personnes individuellement, l'effet

³⁷ Les théories de la description, telles que les présentent Nathalie Dolbec, s'opposent à une bipartition entre la narration et la description, où la narration ferait avancer le récit, alors que la description le mettrait nécessairement sur pause. Philippe Hamon reconnaît à tout moment un potentiel narratif à ces moments textuels d'apparence plus contemplative : « Il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement ». N. Dolbec citant P. Hamon, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 17.

final des échanges avec le ouaouaron résulte d'une communion entre les deux personnages, qui évoque la relation réelle entre les deux femmes, posée par la dédicace. En fonction de quoi, la narration se retrouve à déborder de l'espace diégétique, assumé comme fictif, puisque la préséance du « nous » sur le « je » justifie intrinsèquement l'élément paratextuel, référentiel par définition. Si la Berthe de « Monsieur Toung » équivaut à la Berthe de la dédicace, si la relation entre la narratrice et Berthe équivaut à celle entre la narratrice et Berthe, la narratrice n'est donc plus qu'à un pas de se confondre avec l'autrice.

1.2.2 Temps verbaux : un effet de continuité

Je me garderai de tirer des conclusions trop hâtives de cette concordance entre la narratrice et l'autrice, par l'entremise de Berthe et de la relation que Gabrielle Roy entretient avec elle – qui n'a rien d'un secret. Par ailleurs, le genre de l'autofiction restreint l'analyse référentielle sur une base onomastique³⁸. Imaginons la présence de « Gabrielle » dans le texte³⁹ : aurait-elle résolument changé la donne ? La question se pose. Voyons cette dédicace, et l'analyse en découlant, comme un premier indice référentiel, qui s'enrichit rapidement des usages des différents temps grammaticaux. Pour Gasparini qui y consacre un chapitre, il ne fait aucun doute que le temps de verbe participe activement de l'ambiguïté autobiographique d'une œuvre : « Un récit mémoriel se développe normalement selon deux axes : un axe de régression-progression qui est le temps remémoré, le temps du récit au passé : et un axe, ou un point, un moment, dans lequel s'exerce l'activité d'énonciation⁴⁰. » Certains des romans d'inspiration autobiographique de Gabrielle Roy ont d'ailleurs été étudiés en ce sens. Ainsi, comme le fait remarquer Christine Robinson dans son

³⁸ J'y reviendrai dans le second chapitre.

³⁹ Dans son article « Anthologies et anthologisations », Jane Everett entend que la narratrice de *Cet été qui chantait* s'appelle Gabrielle. Cette erreur, qu'elle reconnaît volontiers, révèle la proximité entre narratrice-personnage et autrice dans l'œuvre – et l'efficacité de différentes stratégies textuelles sur le lectorat, à plus forte raison sur le lectorat savant de l'œuvre. J. Everett, « Anthologies et anthologisations », p. 71.

⁴⁰ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 185.

article « Gabrielle Roy : entre réalité et fiction », le « je » est double dans *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont* :

On peut noter ici l'apparition du double « je » dans la fiction régionale. En effet, dans *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*, un "je" adulte pose un regard sur un "je" enfant, adolescente puis jeune femme. Le même dédoublement est présent dans *Ces enfants de ma vie*. Dans ce récit, le "je narré" est celui d'une jeune institutrice et le "je narrant", celui de la même femme plus âgée. Celle-ci évoque son passé et juge parfois la jeune femme inexpérimentée – tant sur le plan professionnel que sentimental – qu'elle a été⁴¹.

Pour Ricard, ce dédoublement narratif participe de l'ambiguïté autobiographique de *Rue Deschambault*, en ceci qu'il rappelle la narration des *Confessions* de Rousseau⁴². Le biographe aborde, à ce sujet, quelques lignes plus loin, l'enjeu de l'écriture autobiographique dans l'œuvre :

Dire de ce livre que c'est une autobiographie demande donc qu'on précise le sens de ce mot. Si on entend par là un ouvrage qui relate les circonstances de la jeunesse de Gabrielle Roy, alors *Rue Deschambault* ne l'est qu'en partie [...]. Toutefois, si on considère le sens profond de ces récits plutôt que leur aspect strictement événementiel, alors sans doute est-on justifié de parler d'autobiographie⁴³.

Un autre exemple provient du mémoire de maîtrise de Carmen Huet, qui consacre son analyse à ce dédoublement, lequel témoigne, pour elle, d'un devenir autobiographique⁴⁴. Mais cette pluralité du « je », et l'ambiguïté autobiographique concomitante, ne se fait pas d'elle-même. Elle est rendue possible par l'usage du passé simple qui, tel qu'en rend compte Gasparini, retournant à Benveniste et Weinrich, « introduit une césure nette entre le moment où l'on parle et le moment relaté⁴⁵ ».

Or, « Monsieur Toung » ne procède pas du même fonctionnement. En fait, le récit empêche une rétrospective sur la base du dédoublement, ou plutôt incorpore la rétrospective à son

⁴¹ C. Robinson, « Gabrielle Roy : entre réalité et fiction », p. 100.

⁴² F. Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 106.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁴ C. Huet, *De la fiction autobiographique à l'autobiographie et sa fiction : deux aspects du « je » chez Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Département d'études littéraires, Université du Québec à Trois-Rivières, 1994.

⁴⁵ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 188.

déroulement, dans la mesure où la distinction entre présent et passé ne se fait pas sur le mode de la rupture mais sur celui de la continuité. Divisé en trois sections articulées autour des rencontres de Berthe et de la narratrice avec le ouaouaron, le récit liminaire se déploie, à première vue, en autant de temps. Toutefois, bien que le présent, l'imparfait, le passé simple aient chacun leurs usages, leurs spécificités finissent par se confondre, avalées par l'imparfait qui établit un effet de continuité entre les temps. Cet effet, notons-le, n'est pas étranger, pour Gasparini, à l'ambiguïté autobiographique d'une œuvre :

Quand [l'imparfait] exprime la durée d'une action située dans le passé, il forme indifféremment système avec les aspects ponctuels du passé simple ou du passé composé. Mais il s'impose aussi pour spécifier que l'action s'est répétée de façon habituelle. Cette valeur itérative s'inscrira volontiers dans une démarche autobiographique⁴⁶.

C'est donc sur la base de ce système relatif à l'imparfait que se conçoivent le présent de l'indicatif et le passé simple dans « Monsieur Toung ». On le remarque notamment dans les phrases suivantes, où les trois temps de verbe s'enchaînent les uns à la suite des autres, formant dans l'usage une chronologie inversée : « Berthe qui *a* l'œil vif *avait reconnu* un petit héron. Toute pensive, elle *constata* : — Ça pourrait être le héron qui a eu monsieur Toung! » (22, je souligne) Le mouvement inverse a également ses occurrences : « Il *gonfla, gonfla, gonfla* sa gorge. La peau flasque *se tendait* comme celle d'une outre que l'on *remplit* d'eau. Les gros yeux *saillaient* sous l'effort. La poche de ses joues *paraissait* prête à crever. Nous *avons vu* ce qu'il *en coûte* de peine au musicien pour émettre un seul son de guitare. » (19, je souligne) Résultat : l'usage du passé simple semble davantage épisodique que structurant. L'effet de distanciation ou de rupture temporelle qu'on lui connaît dans des œuvres telles que *Rue Deschambault* tend à être aboli au profit de ce système qui fait corps avec l'imparfait.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 189.

Concrètement, ce mouvement chronologique, qu'il soit inversé ou non, témoigne surtout d'une indétermination du temps. Le présent et le passé simple fonctionnent ici comme quelques îlots d'un archipel plus vaste, parce qu'ils sont reliés par l'imparfait qui neutralise leurs temporalités spécifiques (simultanéité pour l'un, rupture pour l'autre) : « Nous venions donc par la voie ferrée, Berthe et moi, ce soir-là, causant gaiement, car nous nous sentons toujours libérées et joyeuses quand nous quittons gens et maisons pour prendre du côté de la nature sauvage. » (12)

Cet enchaînement de l'imparfait au présent, de la fluidité à l'a-temporalité de la forme aphoristique, participe d'une neutralisation des ancrages temporels, au profit des propriétés généralisées ou généralisantes de ces temps verbaux. D'après cet extrait, l'effet temporel de l'imparfait peut être conçu deux façons. D'abord, le « nous venions donc par la voie ferrée » devient en lui-même une temporalité distincte, indépendante et suffisante, parce qu'il est manifesté en tant que jalon d'un événement, comme porté par un implicite « lorsque » : « Nous venions donc par la voie ferrée [*lorsque*]. » L'usage de l'imparfait déplace le temps à l'espace, fait du parcours de l'espace un temps, ce qui a pour résultat de substituer au temps une variable qui lui équivaut mais ne le résout pas. Son emploi laisse donc la structure temporelle du récit vacante, remplacée par une mesure autre de la durée, traduite dans l'espace et dans l'action : la marche sur la voie ferrée⁴⁷. Ensuite, le « nous venions » peut également se comprendre d'après l'itérativité propre à l'imparfait, comme la traduction d'une action maintes fois répétée, qui relève pour ainsi dire de l'habitude. De ce fait, l'aphorisme qui suit le premier segment de la phrase prend-il les traits d'une forme d'aboutissement ou de finalité de cette itération (pour qu'un aphorisme advienne, il faut logiquement que l'action en cause soit appuyée d'une certaine tradition de véracité qui lui a valu son aspect final) ? Quoi qu'il en soit, l'intemporalité de la maxime témoigne autrement de

⁴⁷ Je remercie Michel Biron qui m'a proposé d'analyser ce premier effet de deux dans l'usage de l'imparfait, de même que pour sa proposition, un peu plus haut, de réunir les îlots en un archipel.

l'*inefficacité* du temps dans le récit, parce qu'elle vient ici réunir toutes les époques. On remarque un autre exemple de cette dynamique entre présent et imparfait, à la suite d'une description des fleurs, qui débouche sur un adage bien connu de Nietzsche :

Partout, comme des connaissances, nous retrouvions nos petites fleurs de l'été précédent : l'onagre au délicat visage qui ne s'ouvre que vers la fin du jour; les clochettes puisant dans le sol avare de quoi fleurir en un bleu très vif; puis les molènes aux longs cierges de Pâques; la gesse aussi, cette vieille compagne des chemins de fer presque désertés; enfin la rose sauvage. *Apparemment ce qui ne meurt pas de la dureté de sa vie atteint mieux que dans la douceur robustesse et santé.* (18, je souligne)

Pour Dolbec, cette tendance à l'aphorisme se rapporte à la fonction mathésique (ou didactique) de la description qui amène souvent à une morale, voire à une « rhétorique du vrai et du faux⁴⁸ ». En ce sens, comme le fait valoir Dominique Fortier, le présent de l'indicatif ne sert pas à « relater une action contemporaine à la narration ou [à] susciter un sentiment d'instantanéité⁴⁹ ». Non : « il a plutôt pour effet de soustraire les événements racontés à la chronologie pour les situer dans [...] un temps en dehors du temps⁵⁰ ». Toutefois, ces usages et effets ciblés ne sont perceptibles qu'à un œil aiguisé : dans son ensemble, le système des temps verbaux du récit laisse surtout voir un mouvement constant d'aller-retour entre le temps de l'écriture (présent) et le temps de la remémoration (passé simple), au moyen d'un troisième temps, celui de l'inachevé.

On retient de cette première partie de l'analyse que le « je » de *Cet été qui chantait*, bien qu'anonyme, se rapproche d'une identification autobiographique par son contact avec la dédicace, que vient entériner diégétiquement le pouvoir du « nous ». Si l'on peut tirer une première conclusion positive de cette étude de la narration en lien avec le paratexte, fruit d'une alliance entre Berthe et « je », force est de constater que l'autrice met aussi en déroute certains procédés typiques au corpus royen d'inspiration autobiographique associés à l'auctorialité de la narration –

⁴⁸ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 45.

⁴⁹ D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 226.

⁵⁰ *Idem.*

cela n'a rien d'étonnant, quand on sait que le descripteur royen affiche « des attitudes descriptives diamétralement opposées [...], mais mutuellement compensatoires : d'une part, souci de clarté, d'autre part, volonté de brouillage, parfois prononcée⁵¹ ». Souvent affilié à la description, l'emploi de l'imparfait dans le récit liminaire pourrait ainsi être interprété comme un indice de fictionnalité : « met[tant] d'abord en jeu la fonction poétique du langage⁵² », il convoque la littérarité de l'œuvre qui relève plus du récit ou de l'histoire (fiction) que du discours (non-fiction), selon la terminologie de Benveniste, citée par Gasparini⁵³. Or, toujours selon Gasparini, « la représentation fictionnelle [peut devenir] un support de communication et un vecteur de connaissance, de soi et d'autrui⁵⁴ » : le brouillage des traces autobiographiques dans l'usage de l'imparfait, appréhendé en commun avec la description du paysage, pourrait-il se lire en ce sens ?

1.3 De la sincérité des lieux au lieu de sincérité

C'est à partir de ce qu'il appelle les « lieux de sincérité », soit des procédés textuels qui « inspirent la confiance⁵⁵ » du lectorat et qui, de la sorte, performent un rapprochement similaire à celui du pacte autobiographique entre l'autrice, la narratrice et la personnage, que Gasparini théorise cette « instrumentalisation » de la fiction à des fins rhétoriques : « Comment ne pas demander, en effet, s'agissant de "romans" autobiographiques, quelle est l'adéquation entre forme fictionnelle et discours de soi ? À cette question, de nombreux auteurs répondent que la fiction,

⁵¹ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 167.

⁵² « Le romancier ne se fixe pas pour priorité de raconter sa vie mais de ciseler ("ouvrer") un texte artistique, dont sa biographie n'est que le prétexte, la "matière première" contingente. Il met d'abord en jeu la fonction poétique du langage, alors que l'autobiographe mobilise essentiellement sa fonction référentielle, informative. On attend donc d'un roman qu'il privilégie le récit sur le discours. S'il délivre un message, une démonstration, qu'il l'assure par des moyens narratifs : descriptions, récits d'actions, dialogues, transcriptions de pensées. » P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 239.

⁵³ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 255.

paradoxalement garantit la sincérité⁵⁶ », écrit-il. Car la construction du discours référentiel de type autobiographique s'effectue toujours sur le mode de la séduction, de sorte que l'auteur ou l'autrice d'une œuvre peut avoir recours à la fiction pour corroborer la véracité de ses propos :

[L]'écriture du moi, qui replace avec force l'auteur au cœur du texte, impose, sur ce point, un retour à l'approche rhétorique traditionnelle. En effet, elle partage avec l'art oratoire la nécessité de faire croire à la sincérité de l'énonciation. Et le jugement porté sur l'authenticité du témoignage autobiographique va être déterminé par l'opinion du lecteur sur le « caractère moral » de l'auteur, sur son « ethos »⁵⁷.

Le concept de « lieu de sincérité » répond donc à la nécessité d'être cru.e, pour l'auteur ou l'autrice d'un texte dont la nature autobiographique est ambiguë. Selon Yvon Le Bras et Anca Mitroi Sprenger, dans leur article « Religion et sacré dans l'œuvre de Gabrielle Roy », la manipulation de la fiction à de telles fins est d'ailleurs courante chez l'autrice franco-manitobaine⁵⁸. Il faut toutefois, chez Gasparini, comprendre le terme « lieu » dans un sens qui s'éloigne de l'« espace », au profit de la « métaphore spatiale⁵⁹ » :

Se référant à la théorie jungienne des archétypes, Curtius a donné [au] terme [lieu], par extension, le sens de « configuration [de motif] stable, qui revient souvent dans la littérature » et « appartient aux plus anciennes images de l'inconscient collectif ». J'emploierai ici le mot « lieu » dans cette double acception, oratoire et culturelle, de poncif argumentaire et de paradigme thématique-narratif⁶⁰.

Les « lieux de sincérité » identifiés dans *Est-il je ?* sont au nombre de trois : les aveux, les combats et l'héroïsme. Malgré les différences qu'ils affichent dans leurs fonctionnements respectifs, ils partagent le même objectif : « accrédite[r] l'identité du protagoniste avec l'auteur⁶¹ ». Dans le cas de « Monsieur Toung », comme nous le verrons, l'aveu autobiographique s'incarne par allusions,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁸ Y. Le Bras et A. M. Sprenger, « Religion et sacré dans l'œuvre de Gabrielle Roy », p. 261.

⁵⁹ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 232.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 244.

au moyen d'une ambiance de la confidence qui surgit de la description des espaces du récit⁶², puis de la problématisation de la parole qui se comprend entre autres au travers de l'échange avec le ouaouaron. Toutefois, pour arriver à une interprétation de l'œuvre qui concorde un tant soit peu avec les observations de Gasparini, il faut d'abord approcher le « lieu de sincérité » dans son sens littéral. Effectivement, la mare du ouaouaron telle que décrite joue un rôle déterminant dans le rapport qu'elle entretient avec la narration. Indissociable de l'authenticité de l'être, l'espace où se déroule le récit participe étroitement à la crédibilité du « je ».

L'approche du « lieu de sincérité » se déroule ainsi en deux temps dans cette tierce section du chapitre : d'abord, partant des conclusions précédentes sur le fonctionnement de l'imparfait, dans la dénotation du terme, ensuite, conformément à la définition de Gasparini, dans sa connotation. Ultimement, ces deux lectures visent à montrer que le rapprochement entre l'identité de la narratrice-personnage et celle de l'autrice s'opère également, dans le premier récit de l'œuvre, au moyen de l'espace-temps diégétique et des péripéties s'y déroulant.

1.3.1 De l'intime au sacré : une opération transformationnelle du « je »

La critique royenne est riche en analyses sur le rapport qu'entretiennent les êtres, fictifs ou non, de l'œuvre avec l'endroit qu'ils occupent. Pour Michel Biron, « le personnage romanesque, chez Gabrielle Roy, est celui qui a ce pouvoir de faire retour sur lui-même et qui a l'air d'un étranger dans son propre monde à force de vouloir s'en retirer⁶³ » ; pour Mathieu Bélisle, « l'immensité qui entoure Sam Lee Wong et, plus encore, Martha Yaramko est telle qu'elle devient pour ainsi dire la matière même de leur vie⁶⁴ ». Les personnages, qu'ils et elles s'opposent à leur environnement ou qu'ils et elles se confondent avec lui, sont cré.e.s à l'image de lui : il suffit,

⁶² « Espace diégétique », « milieu », « environnement », sont tous employés comme des synonymes du « lieu » physique de « Monsieur Toung », dans un souci stylistique d'éviter la répétition.

⁶³ M. Biron, « Le désir d'une île déserte », p. 105.

⁶⁴ M. Bélisle, « Une présence dans l'étendue : la définition du personnage dans *Un jardin au bout du monde* », p. 91.

pour cela, de penser à l'autoportrait au panache de Pierre Cadrai qui clôt la *Montagne secrète* (1961), unissant de fait l'homme à la nature qu'il a toujours habitée. Conformément à cette analyse, il semble que l'on puisse interpréter la narratrice dans un rapport de fidélité à son environnement, d'autant plus que sa nature autodiégétique confère un caractère particulièrement construit, voire manipulé, aux espaces de la diégèse. La sincérité des lieux (et de la narratrice) s'opère ainsi de deux façons dans le premier récit : d'abord dans l'équivalence entre les êtres et les choses qui surgit de leur intimité, ensuite dans l'élévation de l'âme qui s'attache, quant à elle, à leur sacralité.

En regardant de près l'incipit du récit (et de l'œuvre), on remarque que la non-temporalisation (ou détemporalisation) contenue par les temps de verbe est relayée par les lieux du récit, aussi placés sous le sceau de l'indétermination :

Ce ouaouaron vivait à l'extrémité du monde habité. On atteignait la fin du village, lui-même déjà reculé. Il n'y avait plus de place entre la montagne boisée et la grève sauvage que pour le chemin de fer. Lui seul pouvait trouver à se faufiler entre d'un côté les éboulis, de l'autre les empilements de roc éboulé. (11)

La description de la voie ferrée, dans sa comparaison à un pétrolier aux invisibles sillons sur le fleuve, porte à un constat similaire, celui d'un lieu autre, pour ne pas dire externe ou parallèle : « Au loin, sur l'eau moirée du chenal, sans y laisser de sillage, passait un vieux pétrolier noir, tout aussi solitaire que la voie ferrée et qui ne semblait pas non plus avoir de destination. » (17) Cette extrême réclusion de l'environnement constitue une caractéristique primaire de l'intime ou du privé, souvent conçus comme étant à part. Dans son article « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », Jacques Brault le caractérise ainsi : « Il ne se révèle qu'avec lenteur et par chuchotement, dans une espèce de pénombre laiteuse, on ne sait plus si c'est nuit claire ou bien jour de lourds nuages, on mesure mal où commence le moi, où s'achève l'autre⁶⁵. » La

⁶⁵ J. Brault, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », p. 387.

confusion entre le moi et l'autre, ci-haut étudiée via le « nous » de la narration, se voit appuyée du paysage, décrit comme un espace-temps microcosmique, en symbiose avec lui-même :

Tout contre, c'est le fleuve qui, lui, ne manque pas de place pour étaler sur vingt-deux milles de largeur son grand corps sans cesse agité par les forces de la marée. Au flux, les vagues clapotent contre le remblai; on les entend parfois résonner très haut parmi les rochers, comme si c'était dans la pierre qu'elles déferlaient. Sur le sommet veillent de vieux pins rarement silencieux. (12)

Les spécificités de la nature se perdent au profit d'une homogénéité grandissante. Les fleurs sauvages, en « abond[a]nt » le long du chemin de fer, éclipsent les rails ; le soleil « a tôt fait de tourner derrière [la montagne] » (12) : ces descriptions rendent bien compte d'un débordement des corps les uns sur les autres. De même, les êtres qui peuplent ce monde, qu'ils soient floraux ou animaux, sont posés autour d'un commun caractère, d'une commune intention :

Peut-être, comme les fleurs du chemin de fer, les onagres, les ancolies, les clochettes bleues, ou même comme le grand pin isolé de la falaise, avait-il fini [le ouaouaron], pesant le pour et le contre de la solitude, par y découvrir plus d'attraits que d'inconvénients, mais il n'en était pas pour cela devenu morose. (12, je souligne)

« Dans ce lieu désert, [où] l'ombre du soir s'avan[ce] vivement » (13), les frontières se troublent, les contours perdent leurs délimitations, au profit d'une ambiance *laiteuse*, parce qu'un peu liquide, semi-opaque, pour ne pas dire osmotique. De cet effacement des limites surgit une première équivalence entre les êtres et leur milieu, de laquelle témoigne un peu plus loin Monsieur Toung, énigmatique⁶⁶ comme sa mare à « l'eau noire, sans vie, sans une ride à la surface » (13). Mais l'homogénéité de cet espace est aussi le fait d'une équivalence préalable, à la fois commune et individuelle : pour que les êtres se confondent entre eux, permettent une telle symbiose ou communion, ils doivent nécessairement être *égaux à eux-mêmes* de prime abord. La narratrice, intégrée à cette intimité, cette équivalence, qu'elle ne veut déranger, et encore moins briser (« Nous

⁶⁶ J'y reviendrai un peu plus loin.

veillons à ne pas arracher les racines et jamais ne prenons plus de fleurs que pour en faire à chacune un bouquet » (11)), se doit de lui correspondre également.

L'ethos de la narratrice dans sa relation avec les lieux du récit liminaire ne se limite toutefois pas à l'intimité qui se dégage de ceux-ci. Pour Brault, « l'écriture [intimiste] remodelise la relation du moi et du monde⁶⁷ ». L'avènement du caractère sacré de l'étang peut se lire comme une manifestation de ce remodelage que mentionne Brault. Les éboulis de part et d'autre du chemin de fer ne rappellent-ils pas les Symplégades ? Aussi homogène ou osmotique qu'il soit, « Monsieur Toung » correspond au temps et à l'espace du mythe, qui, d'après Paul Veyne se référant à la mythologie grecque, sont « hétérogènes aux nôtres [...], de l'autre côté de cet horizon de temps, dans un autre monde⁶⁸ ». La mare, doublant sa nature intime d'une ascendance mythique ou sacrée⁶⁹, procède de la sorte à la consécration de l'« ethos » de la narratrice. En s'inscrivant dans un monde de l'ordre du divin, le « je » fait miroiter son auctorialité, comme nous l'apprend la grand-mère toute-puissante de *La route d'Altamont*, dont la dextérité et l'ingéniosité qu'elle démontre par la confection d'une poupée, amènent la narratrice Christine à la substituer à « Dieu le Père »⁷⁰ :

Dans mon rêve, Dieu le Père, à la grande barbe et à l'air courroucé, céda la place à grand-maman aux yeux fins, rusés et clairvoyants. C'était elle qui assise dans les nuages, dès lors prenait soin du monde, éditait de sages et justes lois. [...] Longtemps il me resta dans l'idée que ce ne pouvait être un homme sûrement qui eût fait le monde. Mais, peut-être, une vieille femme aux mains extrêmement habiles. (RA, 21)

⁶⁷ J. Brault, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », p. 389.

⁶⁸ P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* p. 29.

⁶⁹ Bien que le sacré et le mythe ne s'équivalent pas d'un point de vue épistémologique, ils sont apparentés l'un à l'autre : les grands récits mythiques trouvent écho dans les pratiques religieuses et dans le culte du divin.

⁷⁰ Si, dans son chapitre « Portraits de l'artiste en femme » de son ouvrage *La voyageuse et la prisonnière*, Lori Saint-Martin peut conclure que « [d]e *Rue Deschambault* ressort donc surtout une critique féministe des travaux d'aiguille, symbole [...] de l'asservissement des femmes », dans « Ma grand-mère toute-puissante », au contraire, « la hiérarchie entre art et artisanat disparaît entièrement ici, puisque le geste créateur de la grand-mère, tout comme son état d'esprit, révèlent en elle une artiste authentique. » L. Saint-Martin, *La voyageuse et la prisonnière*, p. 276-283. La grand-mère est bien créatrice (autrice) de la poupée.

Mais cette divinité de l'étang, encore faut-il la démontrer.

On trouve les arguments nécessaires à cette opération interprétative du côté de la critique. L'étude de certains écrits mettant en scène la religion et le sacré dans le corpus royen montre que plusieurs conditions préalables à leur émergence apparaissent dans « Monsieur Toung ». Dans *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, Nathalie Dolbec relève une corrélation entre le bout du monde et la représentation de la foi chrétienne, qui permet de faire le lien entre la réclusion de la mare et sa sacralité. Par le biais de la nouvelle éponyme d'*Un jardin au bout du monde*, elle présente l'association entre les deux, qui trouve là son paroxysme aussi bien que son affirmation⁷¹ :

Dans un éloignement encore plus incompréhensible, toute seule au fond des champs, il y a aussi une minuscule maison de prière, chapelle bizarre. C'est à peine si sept ou huit personnes y tiendraient à l'aise ensemble. Pourtant on l'a construite comme une église. Tout y est : un semblant de portique précédé de trois marches, un peu de vitre colorée dans des fentes étroites qui servent de fenêtres, et jusqu'à un petit clocher bulbeux. Et rien n'est si étrange à apercevoir dans la plate étendue du pays sans habitation que ce rappel de la foi orthodoxe. (*JBM*, 127, aussi cité par Dolbec)

Les lieux de « Monsieur Toung » ne cachent peut-être pas de « chapelle bizarre », ni de « maison de prière », mais ils sont tout aussi isolés du reste du monde que Volhyn. Par ailleurs, la « surdétermination du vain⁷² », dans les termes de Dolbec, qui alimente leur formation textuelle⁷³, laisse présager une effervescence contraire à leur isolement⁷⁴, lorsqu'on se rapporte à l'analyse qu'elle propose :

[L]e scénario « du plus proche au plus lointain » suggère avant tout une avancée, souvent laborieuse, compulsive en tout cas, *vers un but pas toujours défini mais toujours situé « au-delà »*. En d'autres termes, les organisateurs esquissent, dès l'entrée en matière, une rhétorique inhérente à l'univers royen, inséparable du fait canadien, et

⁷¹ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 25.

⁷² *Ibid.*, p. 52-53.

⁷³ Dans « Monsieur Toung », cette surdétermination se fait voir, dans les premiers paragraphes du récit, par les syntagmes : « À l'extrémité du monde habité », « nulle part au monde je n'ai connu de chemin de fer plus tranquille », « au bout de quinze minutes de marche loin de toute habitation », « un lieu très délaissé ».

⁷⁴ À ce sujet, Le Bras et Sprenger illustrent : « Dans le même ouvrage, l'auteur de "La gatte de monsieur Émile", passée maître dans l'art de se jouer des contraires, laisse le lecteur tout aussi étonné en créant un véritable jardin d'Éden dans "un vilain bout de terrain spongieux, bosselé, toujours mouillé [qui] faisait pitié à côté des champs si bien tenus" (CEC, 24). » Le Bras et Mitroi Sprenger, « Religion et sacrée dans l'œuvre de Gabrielle Roy », p. 260.

que l'on pourrait résumer en trois mots : « toujours plus loin ». [C]ette rhétorique se confond naturellement avec la devise du pionnier, c'est-à-dire de celui qui défie les distances et les épreuves qu'elles entraînent pour trouver, s'approprier et *faire fructifier le territoire de ses rêves*⁷⁵.

Le texte « La Camargue » de *Fragiles lumières de la terre*, dont les organisateurs textuels et autres « indices de vacuité » « programment *a contrario* l'irruption soudaine, dans ce bout du monde, d'une foule grouillante et bigarrée, celle des grands *pèlerinages* gitans des Saintes-Maries-de-la-Mer⁷⁶ », insinue que l'« au-delà » et le « toujours plus loin » n'apparaissent pas uniquement dans un sens physique (des distances) ; ils sont également de l'ordre du « plus haut », c'est-à-dire dans un sens céleste (du sacré). Comme en témoignent les *pèlerinages* gitans, le processus de fructification peut se rapporter à la dualité profane/sacré. Ainsi, le caractère religieux des lieux chez Gabrielle Roy ne cadrerait pas avec une conception essentialiste et unilatérale du sacré, inhérente à un univers. Au contraire : il pourrait surgir à tout moment. D'après les conclusions de Le Bras et Sprenger, les lieux de piété dans l'œuvre royenne n'ont d'ailleurs pas à se manifester sous une forme commune pour que leur sacralité soit effective :

[P]our Martha comme pour bien d'autres personnages royens, si Dieu n'est plus à chercher dans les églises, il ne disparaît jamais totalement, car il se manifeste ailleurs et autrement. [...] Le sacré, évacué de son espace traditionnel, se retrouve ainsi dans d'autres lieux et se voit consacré par des gestes rituels qui en attestent l'efficacité⁷⁷.

Certains paramètres descriptifs, narratifs ou diégétiques de « Monsieur Toung » cacheraient-ils quelque référent religieux ? À l'image des éléments qui précèdent l'apparition des pèlerins des Saintes-Maries-de-la-Mer et de la chapelle de Volhyn, l'isolement de l'espace physique est signifié à outrance dans ce récit, de même qu'il s'enrichit d'une communion entre les êtres et la nature rappelant l'esprit du christianisme.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 52. Je souligne.

⁷⁶ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 54. Je souligne.

⁷⁷ Y. Le Bras et A. M. Sprenger, « Religion et sacrée dans l'œuvre de Gabrielle Roy », p. 258.

Notons que la « fructification » du vide est d'abord esquissée par le « pin solitaire » qui « transform[e] en une douce plainte un peu d'air lui venant du lointain » (21). De son « poste d'avant-garde », il annonce à l'entrée de la mare une opération subliminale, qui se produit une fois le seuil franchi, à l'instar de celle qu'il réalise avec le vent. Cette permutation se trouve confirmée un peu plus loin par la mise en abyme d'un processus élévatoire, qui se manifeste dans le déroulement textuel de la diégèse. Une fois la destination atteinte par les deux femmes, la mare de Monsieur Toung est montrée dans et par un aller-retour du bas vers le haut, puis du haut vers le bas :

Au bout de quinze ou vingt minutes de marche loin de toute habitation, après un tournant abrupt où tout menace de se renverser dans le fleuve, on arrive à un lieu très délaissé. À l'ombre d'un pan de rocher droit comme une cheminée et tassée contre le chemin de fer, dort une mare d'eau parfaitement noire. Peut-être, au soleil levant, est-elle gaie et scintillante, mais cela ne doit guère durer, car l'espace est restreint, la montagne, haute, et le soleil a tôt fait de tourner derrière elle. Cette cheminée de roc est de toute évidence condamnée à vivre la majeure partie de sa vie dans l'ombre, et encore plus la mare à ses pieds. (12)

Un processus de sublimation ne se trouve-t-il pas ainsi mimé ou reproduit ? La description de la mare, organisée autour de la cheminée, à l'image de sa réelle fonction de corridor pour la fumée, permet d'en tirer une ascension de l'être, de l'âme, pour qui s'y introduit. Le pan de rocher *droit comme une cheminée*, le soleil *levant*, la montagne *haute*, la cheminée de nouveau, la mare *à ses pieds* : c'est de façon verticale que l'étang et ce qui l'entoure sont détaillés. Cette verticalité qui transite par les yeux de la narratrice, s'appréhende aussi et surtout comme l'aboutissement de la marche : ce que nous révèle *textuellement* cet extrait, dans l'enchaînement de la narration à la description, de la marche à la présentation de la mare, c'est qu'une fois la destination atteinte, une transition a lieu, de l'ordre de l'élévation, pour celles qui rejoignent le lieu reculé. La caractérisation de l'étang du ouaouaron et du chemin en un lieu indéterminé et difficile d'accès, se trouve ainsi garante d'un travail ascensionnel, voire transcendantal.

Cette opération, en se prolongeant aux personnages et à la narratrice, permet de tirer une conclusion positive sur leur sincérité. À trois reprises, les deux femmes progressent vers la mare⁷⁸ pour converser avec Monsieur Toung, ce qui confère à leurs déplacements une valeur rituelle. La fréquence, l'habitude, le moment – toujours le même, le soir venu – qui lui sont reliés lui assurent un caractère cérémonial, parce que l'usuel de la démarche s'enrichit d'une disposition particulière de l'être, un « tour d'esprit » comme l'indique la narratrice :

Une fois encore nous sommes retournées par un soir de temps calme à la mare secrète et noire au bas du roc droit comme une cheminée. Nous avons encore une fois pour nous et la marée haute et la fraîcheur de l'heure qui chasse les insectes, et, je suppose, un tour d'esprit qui nous disposait à goûter toutes ces choses. (21)

En ce sens également, elle reconnaît les vertus libératrices du trajet vers l'étang, d'abord dans ce passage qu'il convient de citer de nouveau :

Nous venions donc par la voie ferrée, Berthe et moi, ce soir-là, causant gaiement, car nous nous sentons toujours *libérées et joyeuses* quand nous quittons gens et maisons pour prendre du côté de la nature sauvage; comme, du reste, nous nous sentons heureuses aussi, au retour, de revenir vers gens et maisons. (12, je souligne)

Ensuite, au début de la deuxième section du récit, lorsqu'elle le place sous l'enseigne du sacrifice : « [L]a marche devient donc vite fatigante, mais n'importe ; un mal qu'on s'impose pour le plaisir, c'est bonheur en fin de compte. » (17) Il semble qu'on puisse interpréter la marche comme un pèlerinage, tel qu'il est par ailleurs manifesté de façon foncièrement autobiographique plus loin dans l'œuvre, dans le récit « Le jour où Martine descendit au fleuve »⁷⁹. Par définition, le pèlerin progresse vers deux destinations, l'une physique et l'autre spirituelle, car le lieu de piété s'enrichit d'un cheminement personnel, intérieur, qu'on peut *grosso modo* comprendre comme une

⁷⁸ Voire quatre, si l'on tient compte du récit clausulaire « De retour à la mare de Monsieur Toung ». La traduction anglaise du titre de ce récit, « Once More to the Pool of Monsieur Toong » met encore plus l'accent sur le caractère régulier de cette marche. G. Roy, *Enchanted Summer*, traduit de l'anglais par Joyce Marshall, p. 123.

⁷⁹ Dans ce récit, la narratrice compare la vieille femme qui évalue l'entièreté de sa vie « à ces pèlerins du Gange, à Bénarès, que l'on voit, le pagne retroussé, maigres à faire peur, mais le visage illuminé de ferveur » (131).

sublimation de l'être, une arrivée à soi⁸⁰. Comme le rappelle Catherine Vincent, « le pèlerin, le *peregrinus*, au sens de "voyageur", d'"étranger à un lieu", pouvait alors (comme il continue de le faire ensuite) désigner métaphoriquement l'homme exilé sur terre, dans l'attente du séjour céleste⁸¹ ». Le séjour céleste, à prendre aussi métaphoriquement, implique une ascension : le caractère sacré des lieux, la verticalité de l'espace, se comprennent comme un cheminement de l'âme qu'accomplit la narratrice. Ainsi, non seulement la mare de Monsieur Toung correspond à un lieu de piété, mais la marche qui l'y mène est, pour la narratrice et son amie, associée à un dépouillement de l'être, à une arrivée à soi. Du déploiement sacré des lieux se dégage une épuration ou une ascendance, qui, dans son rayonnement, traduit une disposition particulière des êtres, tournés vers une réalité personnelle et subjective. Si le lien entre la sacralité de la mare et l'auctorialité de la narratrice n'est pas des plus intuitifs de prime abord, l'élévation de l'âme qui se trouve de la sorte impliquée dans le schéma des lieux, s'appréhende comme une opération transformationnelle qui peut tout aussi bien témoigner du passage d'un état à un autre, d'un régime à un autre.

Enfin, j'en arrive au fait que la détemporalisation qui transparaît d'abord de l'usage de l'imparfait et la délocalisation (non pas dans le sens de déplacement) des lieux dans le premier récit de l'ouvrage, servent ici la cause autobiographique, dans la mesure où elles participent à la composition d'une ambiance intime qui vient baliser, définir, voire déterminer, les relations entre les êtres et l'espace qu'ils occupent. Que ce soit par le biais de leur intimité ou de leur sacralité, la mare et son chemin témoignent d'abord d'une équivalence, ensuite d'une opération transformationnelle qui débouche sur une purification de l'être, une ascension de l'âme et, ultimement, une arrivée à soi. Intégrée à un tel réseau de sens, la narratrice apparaît à l'image de

⁸⁰ D'après l'entrée « Pèlerin » du *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant, p. 853.

⁸¹ C. Vincent, « Quelques réflexions introductives », p. 8.

ce milieu qui participe à la formation de son identité textuelle. En dépit du brouillage autobiographique perçu dans l'usage de l'imparfait, l'espace diégétique me semble pouvoir être appréhendé comme l'une de ces stratégies qui rapprochent la narratrice de l'autrice, moins dans le rapport au réel, qu'en ce qu'il fonde l'« ethos » du « je » narrant. À l'aune des dix-huit autres récits qui composent *Cet été qui chantait*, cette relation établie entre le « je » et l'espace qu'il occupe est déterminante pour celui ou celle qui reçoit l'œuvre : parce qu'elle s'y incarne et y participe étroitement, la narratrice est perçue à l'image de ce décor dans lequel elle évolue, et qui la fait tout autant évoluer.

1.3.2 « Monsieur Toung » et l'aveu

Revenons maintenant au concept de « lieu de sincérité ». Comme précédemment illustré, les « poncifs argumentaires et paradigme thématique-narratifs » que circonscrit Gasparini dans *Est-il je ?* (les aveux, le combat, l'héroïsme) performant un rapprochement entre l'identité de la narratrice et l'identité de l'autrice, dans la mesure où ils « jouent sur l'affect, la transaction, les émotions inconscientes⁸² » du lectorat. La fiction devient ainsi un instrument employé par l'auteur ou l'autrice d'une œuvre pour mieux illustrer la sincérité de ses propos. Dans le cas du récit liminaire de *Cet été qui chantait*, la sincérité n'est pas abordée de front, mais la mise en scène d'une opération transformationnelle du « je » via l'intimité puis la sacralité de la mare, nous en dit autant sinon plus, puisque la narratrice affirme de la sorte un changement d'état dans son rapport à soi, fondamental et essentiel au genre autobiographique. Cela établi, je poursuivrai l'analyse de façon désormais conforme aux observations de Gasparini. L'un des trois « lieux » est effectivement central à l'autobiographie royenne, ce qui légitime sa sélection parmi les deux autres : au sujet de *La détresse et l'enchantement*, François Ricard écrit que son « propos premier

⁸² P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 217.

n'est pas l'invention, mais l'aveu⁸³ ». C'est entre autres sur ce processus textuel que se fonde le régime ontologique de l'autobiographie royenne : l'aveu, comme l'écrit Michel Foucault, visant à la « production de vérité⁸⁴ », il incarne le discours en fonction du réel, c'est-à-dire non pas dans un axe de vraisemblance ou d'invraisemblance (fiction), mais dans un axe du vrai ou du faux (non-fiction). On ne peut, bien entendu, s'attendre à un déploiement de l'aveu dans « Monsieur Toung », à plus forte raison dans *Cet été qui chantait*, similaire à celui de l'autobiographie entièrement orientée dans ce sens. Cependant, « le romancier ne reproduit jamais le rituel [de l'aveu] avec exactitude : il le mime, il le narrativise, il le dramatise de façon à l'adapter à son dessein⁸⁵ », écrit Gasparini. Se pourrait-il que le récit liminaire affiche une procédure similaire, par le biais de l'exposition de « signaux démarcatifs⁸⁶ » qui miment le surgissement de l'aveu autobiographique ? Le mettent en place sans cependant le faire voir dans toute son amplitude ?

Avec cela en tête, et dans le but d'asseoir théoriquement quelque potentiel signal démarcatif de l'aveu, examinons la définition qu'en donne Lejeune dans *Le pacte autobiographique* :

L'aveu n'est pas [...] l'expression au-dehors d'une chose déjà connue et formulée au-dedans : [...] à peine le « pénitent » a-t-il avoué ce qu'il croit être son péché, ce qu'il s'imaginait cacher aux autres, qu'il s'aperçoit qu'il y a *autre chose*, et que la difficulté s'est simplement déplacée : ce qui l'empêchait de parler l'empêche encore de *comprendre*. Retrouver la parole, quand elle a été perdue, ce n'est pas émettre des sons : c'est retrouver le sens caché d'un discours crypté.⁸⁷

⁸³ F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 505.

⁸⁴ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, p. 92.

⁸⁵ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 255

⁸⁶ J'emprunte l'expression à Nathalie Dolbec qui, dans *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, analyse les indices textuels qui précèdent (signal externe), ouvrent (interne), ferment (interne) ou suivent (externe) une séquence descriptive. Par exemple, la mention d'une fenêtre, sans toutefois garantir la présence d'un de ces fragments textuels plus contemplatifs que narratifs, les précède souvent : « Selon Hamon, la seule mention d'une fenêtre constitue un "signal introductif stéréotypé de description [...]". Je répondrai [...] que l'approche d'une fenêtre par un personnage ne conduit pas nécessairement à une description de ce sur quoi elle ouvre, fût-ce un paysage intérieur. [...] Le personnage peut vouloir rafraîchir son front contre la vitre ou promener un doigt sur la buée des carreaux pour écrire son nom. » N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 79.

⁸⁷ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 76. Notons que c'est Foucault, dans *Histoire de la sexualité*, mieux que Lejeune, qui évoque les rouages de l'aveu et son interrelation avec le mode d'expression. Lorsqu'il parle de la

Ces observations permettent de mieux percevoir le sens du commentaire de Ricard sur *La détresse et l'enchantement* et, ce faisant, de l'adapter à une lecture autobiographique de *Cet été qui chantait*. En effet, interpréter le principe moteur de l'autobiographie tel qu'il le réalise implique, selon cette définition de Lejeune, que le récit fonctionne à partir d'une interrogation (cryptage) constante et réitérée de l'expression (au sens de « s'exprimer »). Un point commun se manifeste donc ici, puisqu'il est entendu que l'œuvre autobiographique royenne témoigne d'une problématisation du langage, plus précisément de l'écriture. Micheline Cadieux et Ginette Michaud dans leurs articles respectifs « Une question d'écriture » (1989) et « L'autobiographie comme conversion esthétique : les derniers écrits de Gabrielle Roy » (1999) exemplifient la transversalité de l'interrogation scripturale propre à l'autobiographie : « *La Détresse et l'enchantement* livre des réflexions de trois ordres sur l'écriture ; elles concernent l'organisation narrative de l'autobiographie, les autres ouvrages de l'auteur et, de manière générale, l'ensemble du processus d'écriture⁸⁸ », écrit la première, alors que la seconde postule :

Il ne s'agit pas seulement pour [Gabrielle Roy] dans l'écriture autobiographique de la reconstitution des souvenirs, anecdotes ou événements qui ont formé le cours de sa vie et influé sur son « destin » d'écrivain, il ne s'agit pas d'une simple reprise à des fins d'idéalisation de soi (bien que cette dimension édifiante n'est pas complètement absente de *La Détresse...*), mais bien d'une forme d'autoengendrement d'elle-même comme sujet écrivain, bref une phase particulièrement féconde de sa démarche par laquelle elle s'engage dans une œuvre elle-même de part en part création, au sens le plus élevé du terme⁸⁹.

littérature moderne comme d'une « littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même, entre les mots, un vérité que la forme même de l'aveu fait miroiter comme l'inaccessible », puis demande « si l'obligation de cacher [le sujet de l'aveu] n'était qu'un autre aspect du devoir de l'avouer (le celer d'autant mieux et avec d'autant plus de soin que l'aveu en est plus important, exige un rituel plus strict et promet des effets plus décisifs) ? », il illustre la codification de l'aveu en tant que système qui fait corps avec lui, le compose et le déborde. Il n'y a pas, d'un côté la matière enfouie, de l'autre son énonciation libérée : « le fragment de nuit que chacun de nous porte en soi » est ainsi caractérisé parce qu'il appelle un mode d'énonciation similaire. M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, p. 80-94.

⁸⁸ M. Cadieux, « Une question d'écriture », p. 115.

⁸⁹ G. Michaud, « L'autobiographie comme conversion esthétique : les derniers écrits de Gabrielle Roy », p. 97.

Dans un même ordre d'idée, pour Dolbec qui analyse, dans son article « Le métatexte du descriptif chez Gabrielle Roy » (2012), le « long apprentissage du regard », un aboutissement est atteint dans *La détresse et l'enchantement*, au moment où la désormais autrice-narratrice énonce sa « poétique du descriptif », jusque-là en jachère dans les publications précédentes⁹⁰. L'autobiographie, donc, œuvre d'aveu, est aussi foncièrement métatextuelle, c'est-à-dire, selon Genette, qu'une « relation critique » entre l'autrice et l'œuvre, de l'autrice à l'œuvre, s'y trouve exposée⁹¹. En connaissance de ce lien qui unit l'aveu et le métatexte, celui d'une interrogation du code de l'expression⁹², pourrait-on concevoir ce premier comme le catalyseur du second ? Cela ne veut pas dire que toute manifestation métatextuelle, se rattache à l'aveu ; cependant, l'orientation principale de l'œuvre autobiographique convoquant un tel questionnement linguistique, qu'il soit textuel ou scriptural, on peut, de fil en aiguille, présumer que l'émergence du métadiscours est ainsi globalement favorisée. Autrement dit, dans son énonciation cryptique, l'aveu appelle une interrogation linguistique, qui s'incarnerait entre autres par le biais de commentaires d'ordre métatextuel à même l'œuvre.

Si l'aveu est reproduit de façon détournée et fragmentaire en contexte d'ambiguïté autobiographique, la présence dans le récit d'une problématisation du langage, annexée à une ambiance propice aux confidences, devient pour ainsi dire le signal démarcatif d'un discours qui s'apparente à l'aveu. Et qui, ultimement, performe un rapprochement entre la narratrice et l'autrice parce qu'il rappelle le fonctionnement référentiel de ce lieu de sincérité. L'analyse des dispositions langagières dans « Monsieur Toung », sur laquelle se clôt ce chapitre, met en lumière la discussion

⁹⁰ N. Dolbec, « Le métatexte du descriptif dans l'œuvre de Gabrielle Roy », p. 36-37.

⁹¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 11.

⁹² Le métatexte genettien se rapporte en fait à la fonction métalinguistique du langage, développée par Roman Jakobson dans *Essais de linguistique générale*, lorsque le message de l'énoncé se rapporte à son code : « Chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le code : il remplit une fonction métalinguistique (ou de glose). » R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 218.

avec le ouaouaron dans le rapport qu'elle entretient avec l'écriture autobiographique et les stratégies de rapprochement entre autrice et narratrice. Sans aplatir, amoindrir ou expliquer unilatéralement cette évidente fiction qui constitue le fil directeur du récit liminaire – et de l'œuvre, lorsque l'on se fie au récit clausulaire « De retour à la mare de Monsieur Toung » –, je propose de l'intégrer à un contexte plus général, qui, en dénotant un codage de l'expression, révèle par la bande l'auctorialité de « Monsieur Toung », le récit autant que le batracien.

Nous avons vu que la composition des lieux physiques du récit liminaire relève de l'intime et du sacré : deux caractéristiques que reconnaît Gasparini comme étant corollaires au développement de l'aveu⁹³. Sans en faire une condition *sine qua none* de toute confession⁹⁴, on peut quand même poser qu'une ambiance propice aux échanges secrets se dégage de l'espace reclus de l'étang où les choses débordent et empiètent les unes sur les autres, dans une sorte d'équivalence ou d'homogénéité générale. Bien que l'on puisse reconnaître à l'espace physique de la diégèse une valeur théoriquement assimilable à l'aveu, force est de constater que, chez Gabrielle Roy, il est moins associé à un environnement précis qu'à une période, un temps : « vers la fin du jour, [...] quand la lumière faiblissait, que le contour des choses se défaisait⁹⁵ ». Qu'à cela ne tienne, ce moment précis est l'objet d'une sur-énonciation dans « Monsieur Toung » : « la pénombre du crépuscule, à cette heure pleine d'attention au monde » (12), « l'ombre du soir » (13), « l'obscurité venant » (14), « il faisait presque nuit » (14), « dans l'ombre perpétuelle » (16), « par un soir calme et frais » (17), « tout en nous hâtant pour devancer la nuit » (19), « aux dernières lueurs du crépuscule » (21), sont autant de remarques instituant la brunante en tant que

⁹³ *Ibid.*, p. 238.

⁹⁴ Ici employé comme synonyme d'« aveu ».

⁹⁵ G. Roy, *La détresse et l'enchantement*, p. 41. Les scènes d'aveu ont en commun de se passer à la tombée du jour. Par exemple, dans *Le temps qui m'a manqué*, c'est à la fin du jour que la narratrice, en pleurs, raconte pour la première fois à deux jeunes femmes dans le train les circonstances du décès de sa mère.

leitmotiv dans le récit, qui vient rythmer et déterminer les rencontres avec le ouaouaron. Dans un même ordre d'idée, l'opacité de la mare est telle qu'on ne peut sonder sa surface ; dans la dernière section, la narratrice la compare à « l'eau ténébreuse et sans fond sous la trappe d'une oubliette » (21). Que l'étang auquel s'adresse la narratrice bascule dans une sorte de cryptage énigmatique n'est, dès lors, plus que l'inexorable finalité de la sur-énonciation d'un temps forcément mystérieux. À même la citation qui introduit le dialogue avec Monsieur Toug, ce peut être perçu par l'emploi des termes « inattendue » et « surprise » : « Dans ce lieu désert, l'ombre du soir s'avancant vivement, l'amène salutation était si inattendue que, de surprise, nous ne savions vraiment que dire. » (13) Un champ lexical de l'énigmatique se profile effectivement dans le récit : au cours de la lecture, on croise « insolite » (12), « curiosité » (12), « invisible » (14) et « mystifier » (18) qui témoignent d'un univers intrigant et peut-être aussi intriqué. Un certain mystère émane de la mare, comme si elle dissimulait là quelque chose qui ne demandait qu'à être révélé – le ouaouaron, certes, mais peut-être plus, aussi, peut-être surtout l'échange avec lui.

Tout comme l'« ethos » du « je » narrant se développe au contact de son environnement, le discours des personnages se forme dans le contexte inhérent à son énonciation et, de la sorte, en vient à relever de l'intime, du sacré et de l'énigme. Conjointement à l'ambiance cryptique et mystérieuse de l'espace diégétique qui voit naître l'échange central à la diégèse, les représentations de la parole dans le récit rappellent les différentes caractéristiques de l'aveu tel qu'il apparaît dans *La détresse et l'enchantement*. Axée d'abord autour de la mare, l'intrigue du récit est l'objet d'un *déplacement* vers la communication entre le batracien et les deux femmes, où elle atteint son apogée. Or, avant même la rencontre avec le ouaouaron que j'étudierai un peu plus loin, la parole, dans ses apparitions, témoigne d'un certain empêchement et d'une certaine complexité. Suivant le chemin de fer, l'entrée de l'habitat de Monsieur Toug est annoncée à trois reprises par les

lamentations du pin, dont le ton plaintif et douloureux, mais aussi libéré, rappelle celui de l'aveu : « Seul au bord de l'escarpement, [le pin] se lamente avec une singulière insistance juste avant la tombée du jour. » (11) Par le fait même, il semble aussi exposer le lien qui s'établit entre l'aveu (la plainte) et le métadiscours, dans la mesure où la transformation de l'air à la plainte, ici, prend la forme d'une exemplification du processus créateur dans son modèle typiquement aristotélicien. Comme nous l'avons déjà vu, l'arbre, en « transforma[nt] en une douce plainte un peu d'air lui venant du lointain » (21), plus tard dans le récit, indique qu'une *métamorphose* du sens est à l'œuvre dans « Monsieur Toung ». La matière brute (l'air) est remaniée par le pin (la douce plainte), qui lui donne un ordre nouveau et artistique : le chant. La deuxième section de « Monsieur Toung » nous offre de cela la description la plus détaillée :

D'une bonne distance, nous avons entendu le pin affligé. Au sommet du rocher, il se plaignait doucement. Il n'y avait pourtant presque pas d'air en mouvement ce soir-là. Où donc le pin en trouvait-il pour en faire sa chanson dolente ? Peut-être des forêts profondes qui s'étendent au-delà des rochers dont il s'était un jour détaché pour venir vivre seul dans ce poste d'avant-garde. (17)

Dans cette partie du récit qui montre la discussion avec le ouaouaron dans toute son ampleur, la voix du pin, désormais, est autonome. Sa chanson dolente n'est plus le fruit de la transsubstantiation du vent par les feuilles : elle est présentée comme indépendante, parce qu'entièrement produite par l'arbre. Le dévoilement de l'auctorialité du pin lui assure toutefois un caractère fictif, d'après Dominique Fortier :

On pourrait ne voir là qu'une figure de style indiquant que les branches du vieux pin bruissent au vent, mais la suite du récit reprend des motifs analogues [...], et le reste de l'ouvrage laisse deviner que l'affirmation doit être prise au premier degré : l'arbre, comme le ouaouaron, les chats, les chiens, les vaches et les oiseaux qui peuplent *Cet été qui chantait*, est bel et bien doué de parole⁹⁶.

⁹⁶ D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 228.

Or, comme on l'a vu, la fiction, dans une certaine mesure, n'est pas nécessairement un rempart parfaitement étanche à la part autobiographique d'une œuvre – elle peut même y participer. Ultimement, cette alliance qui prend forme entre la nature affligée de la parole du pin et l'évocation du processus artistique dans la métamorphose de l'air au chant, s'apparente en bien des choses au fonctionnement de l'aveu : le contexte de son énonciation (avant la nuit), sa forme plaintive et douloureuse, ainsi que le métatexte (la conversion esthétique) qui se trouve exprimé par son entremise, débouchent sur une évocation de ce processus langagier qui vise à la « production de vérité ». Autant fictive qu'apparaisse la parole du pin, il est possible de déduire de son établissement en « avant-garde » la signification de son importance (en germe) dans le récit. Mais ne vient-elle pas aussi présager la conversation avec Monsieur Toung ?

C'est donc ici que la discussion avec le batracien prend le relais de l'espace-temps diégétique qui, de façon générale, vise surtout à l'introduire. Car ni le temps ni l'espace ne fonctionnent en vase clos dans le récit : ils cèdent le pas en importance aux échanges avec le ouaouaron, péripéties centrales de « Monsieur Toung ». Il s'en faut de peu pour que la longue description du croassement coïncide avec l'aveu, parce qu'elle rend compte d'une même difficulté et rareté du discours, qui concorde avec la définition de Lejeune. Dans cet extrait qu'il convient de citer de nouveau, la parole du ouaouaron est cathartique, semble-t-il, dans la mesure où elle est assimilée à une purgation des passions pour ce « musicien facétieux qui pinçait sa guitare immergée » (13) :

Il gonfla, gonfla, gonfla sa gorge. La peau flasque se tendait comme celle d'une outre que l'on remplit d'eau. Les gros yeux saillaient sous l'effort. La poche de ses joues paraissait prête à crever. Nous avons vu ce qu'il en coûte de peine au musicien pour émettre un seul son de guitare. Enfin il lâcha l'air qui le rendait tout semblable à un ballon, et l'on entendit le son incomparable :
— Toung! (19)

Le batracien ne fait pas qu'émettre un « Toung » : il s'en libère. Il se décharge d'un fardeau qui lui est manifestement lourd à porter et qui le fait souffrir : « [Les longues conversations] lui imposent une fatigue énorme » (19), dit la narratrice. Or, cette parole, une fois énoncée, n'est pas pour autant rendue claire : la difficulté se situe dans le *comprendre*, comme l'écrit Lejeune. La signification du « Toung » reste effectivement ignorée de la narratrice et son amie, tel qu'elles en rendent compte par les multiples questions posées : « Avions-nous affaire à un farceur? Ou à un pauvre ermite si content d'avoir quelqu'un à qui parler qu'il ne savait plus trop ce qu'il disait? [...] Était-ce la manière de converser des ouaouarons? Ou celui-ci était-il simple d'esprit? La chose était difficile à tirer au clair. » (13) La « conversation animée » (14) avec le ouaouaron est marquée d'une tentative de compréhension renouvelée mais pas nécessairement ni indubitablement fructueuse : « Notre ami n'allait pas au-delà de quatre "toung", après quoi, invariablement, il en revenait à deux. Il y avait là de quoi mystifier, et le ouaouaron semblait s'y complaire. » (18) Tout est affaire de suppositions et de traduction pour la narratrice et Berthe, qui doivent se résoudre à en déduire approximativement le sens : « Quelques "toung" plaisants, étirés, nous accompagnèrent, peut-être un peu tristes comme si, de l'eau sombre, on nous disait : — Revenez. Ne laissez pas passer trop de temps... La vie est courte... (19) » Certes, c'est ce qu'impose la vraisemblance à laquelle doit minimalement se souscrire l'œuvre, mais il y a bien une superposition d'indices, une sur-signification de la parole, de l'échange énigmatique que cherche à déchiffrer la narratrice, *comme si* les signes ne contenaient pas seuls leur signification, qu'ils devaient être interrogés, retournés, « press[és], comme des citrons, [...] pour [en] obtenir la

substance⁹⁷ ». Aussi bien dire qu'ils nécessitent un décodage de la part de la narratrice et de son amie Berthe.

De là à conclure à l'auctorialité assumée de la narratrice, un pas ne sera pas franchi. Jamais l'ambiguïté autobiographique de *Cet été qui chantait* ne s'éclaircit au point de conduire à la révélation hors de tout doute d'une identité narrative référentielle. D'ailleurs, ces deux manifestations forcément voilées de l'aveu concernent moins la narratrice elle-même que l'univers qu'elle vient explorer avec son amie Berthe. Un brouillage des traces et indices, de quelque façon, est toujours à l'œuvre. Cela dit, la construction de l'espace diégétique et de ses occupants qu'opère le « je » s'enrichit d'un travail de remaniement de l'univers diégétique, qui équivaut à une problématisation de la parole. Le « je » vient ainsi appuyer ses rôles narratifs et descriptifs d'une réflexion sur le langage, qui effleure son auctorialité.

On remarque que la narratrice, avant même de se poser en tant qu'interlocutrice du ouaouaron, produit une constante permutation du monde qui l'entoure. Par le biais de figures de type analogique (comparaison, métaphore) qui s'échelonnent sur l'ensemble du récit, elle témoigne d'un détournement du langage qui équivaut pour ainsi dire à son cryptage ou à sa problématisation : « comme du fond des mers, nous atteignit un faible son engourdi, étiré » (14), « [le ruisseau] mène un grand bruit de bouteilles que l'on vide » (14), « comme des connaissances, nous retrouvions nos petites fleurs de l'été précédent » (18), « [notre mare] *faisait penser* à l'eau ténébreuse » (21, je souligne). Par définition, le procédé stylistique de la comparaison consiste à recourir à un « univers sémantique » parallèle à l'objet comparé, parallèle établi sur la base d'un point commun aux deux éléments⁹⁸. Lorsque l'on se réfère à la définition de la comparaison

⁹⁷ Dans « Le pays de *Bonheur d'occasion* », Gabrielle Roy écrit : « (Il faut presser, comme des citrons, le sens de bien des rencontres humaines les plus éloignées l'une de l'autre pour obtenir la substance d'un personnage fictif.) » G. Roy, « Le pays de *Bonheur d'occasion* », p. 94.

⁹⁸ N. Fortin, *La rhétorique mode d'emploi*, p. 132.

figurative du *Gradus*, les *procédés littéraires* de Bernard Dupriez, il apparaît que son emploi, *a fortiori* son emploi régulier, peut témoigner d'un rapport pour le moins complexe à l'expression : « La plupart des comparaisons visent à dégager quelque aspect du sens, à pallier l'absence de terminologie établie, à nuancer des concepts, à communiquer⁹⁹ ». La fonction de « pallier l'absence de terminologie établie » démontre une incapacité, pour la narratrice, à exposer le monde tel qu'il apparaît par et pour lui-même. L'abondance de ce procédé dans le récit liminaire, qui peut bien s'expliquer par le côté pédagogue du descripteur royen¹⁰⁰, selon Dolbec, autant que par le rôle d'institutrice de Gabrielle Roy et sa reconduction dans l'œuvre littéraire (où le premier est symptomatique du second), comme l'ont noté Robert Vigneault, Tiphaine Samoyault, Marie Francoeur et quelques autres¹⁰¹, procède d'un second effet diamétralement opposé à cette fonction d'explication du savoir : celui d'une insuffisance du langage et de son détournement pour la contrecarrer.

Deux éléments textuels du récit incarnent cette spécificité. Dans la deuxième section, la marche des amies qui les mène à l'étang, rythmée par le chant de la marée, se comprend selon un code duquel rend compte la narratrice : « [P]ar la voie ferrée, [notre pas] ne peut être qu'inégal de dormant en dormant, un court, deux longs, deux courts, un long, *comme en langage morse traduit pour les pieds*. » (17, je souligne). Mais plutôt que de conférer à l'espace qui l'entoure une valeur intrinsèquement communicationnelle, le « je » la rapporte à son regard, son interprétation ; c'est ce que nous révèle la comparaison que produit la narratrice. D'ordre métatextuel, ce procédé se démarque des autres parce qu'il fait valoir la modélisation de l'univers d'après un schéma de la

⁹⁹ B. Dupriez, *Gradus, les procédés stylistiques*, p. 123.

¹⁰⁰ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 167 et suivantes.

¹⁰¹ Voir M. Francoeur, « Portrait de l'artiste en pédagogue dans *Ces enfants de ma vie* » (1984) ; R. Vigneault, « Régimes de narration dans les nouvelles de Gabrielle Roy : entre le récit et l'essai » (1996) ; T. Samoyault, « Transmettre sans œuvre : Gabrielle Roy enseignante » (2010).

communication cryptée (le langage morse), qui réplique les conditions de la parole du ouaouaron. À la fin du récit, la narratrice produit une seconde remarque d'ordre similaire : « Puis elle avait doublé le cap, et le silence qui nous entourait était pareil à celui qui se fait, une fois l'histoire racontée, le dénouement connu, *le mot fin apposé au bas d'une page*. » (22, je souligne) Unissant le texte à la diégèse, cette comparaison révèle le rôle auctorial de la narratrice, qui inscrit dans le paysage la mise en récit des événements. Deux questions surgissent : Pourrait-on concevoir ces deux exemples de la comparaison comme l'achèvement de ses nombreuses autres occurrences ? L'abondance du procédé se situe-t-elle davantage du côté de cette « conversion esthétique » que mentionne Michaud, propre à l'écriture autobiographique royenne, plutôt que du côté pédagogue de la narratrice-descriptrice royenne ? Notons-le, ces citations s'enrichissent d'un appel au lectorat, qui fait surgir l'auctorialité du « je » narrateur : « Pourtant, c'est ici qu'habitait le ouaouaron, dans cette eau froide et triste. Au reste, *vous allez voir* bientôt, à la manière dont nous avons fait connaissance avec lui, que ce n'était pas par misanthropie qu'il vivait si loin de tous. » (12, je souligne) En plus d'établir un lien avec le lecteur ou la lectrice, lien que l'on sait être, d'après Wiktorowicz, le *modus operandi* référentiel de *La détresse et l'enchantement*¹⁰², ce « vous allez voir » induit un engagement d'ordre auctorial, pour la narratrice : celui de raconter.

En fin de compte, Monsieur Toung, intégré à ce réseau de détournement et de redirection du langage, ne vient-il pas signifier *autre chose* que lui-même ? Est-il, comme le pin, une sorte d'allégorie de l'expression artistique, une figure auctoriale ? Hisse-t-il du fond du texte, comme son « T-O-U-N-G ! » (14) hisse « du lointain d'un profond sommeil, comme du fond des mers [...] un faible son engourdi, étiré, amical » (14), un bruissement du sens qui, bien que distant, se

¹⁰² C. Wiktorowicz, « Fonctions et significations du narrataire autobiographique chez Gabrielle Roy », p. 80-81.

révèle familier¹⁰³ ? Après tout, la grenouille n'est pas libre de signification dans l'œuvre royenne, loin de là. Il faut, à mon sens, rappeler à notre mémoire le récit « La voix des étangs » de *Rue Deschambault*, qui, pour Marie-Lyne Piccione « déroge [au] parti-pris fictionnel en misant sur une stratégie plurielle qui de dramatisation en confidences, d'ellipses en solennisation, vise à convaincre le narrataire de la "réalité" de l'épisode¹⁰⁴ ». Christine, la narratrice autodiégétique de l'œuvre, y est mise en scène dans la découverte de sa vocation d'écrivaine, laquelle lui est révélée par le chant des grenouilles dans la plaine :

Les grenouilles avaient enflé leurs voix jusqu'à en faire, ce soir-là, un cri de détresse, un cri triomphal aussi... comme s'il annonçait un départ. J'ai vu alors, non pas ce que je deviendrais plus tard, mais qu'il me fallait me mettre en route pour le devenir. Il me semblait que j'étais à la fois dans le grenier et, tout au loin, dans la solitude de l'avenir; et que, de là-bas, si loin engagée, je me montrais à moi-même le chemin, je m'appelais et me disais: « Oui, viens, c'est par ici qu'il faut passer... » Ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire. (RD, 228)

« Œuvre d'écriture sur l'écriture », « art poétique sans jargon » pour Laurent Mailhot, cette « phrase unique »¹⁰⁵ qu'est « La voix des étangs » trouve-t-elle son aboutissement dans le récit liminaire de *Cet été qui chantait* ? La narratrice de l'œuvre de 1972 est-elle cette voix anciennement pressentie qui montre désormais le chemin ? Pensons-y : la voix des étangs, ou plutôt de l'étang, c'est aussi celle du ouaouaron. La grenouille, qui symbolise la venue à l'écriture dans l'œuvre royenne, et, ce faisant, l'auctorialité de la narration, apparaît dans *Cet été qui chantait* par le biais de Monsieur Toung, être musical dont le « cri triomphal » peut aussi être à ses heures un « cri de détresse » (RD, 227).

¹⁰³ Notons que dans « Le pays de *Bonheur d'occasion* », l'auteur rapproche le fond des mers et du sommeil du genre romanesque et du sens « caché » d'une œuvre : « Car il arrive parfois qu'un roman puisse faire songer à un iceberg dont on dit qu'un huitième seulement de la hauteur totale émerge de l'eau. C'est sa partie immergée, sur laquelle tout repose, et qui cependant n'a pas été dite, c'est ce vieux fond de rêve mi-obscur qui lui assure, s'il doit y parvenir, de flotter quelque temps... » G. Roy, « Le pays de *Bonheur d'occasion* », p. 100.

¹⁰⁴ M-L. Piccione, « Quand les grenouilles vaticinent. L'origine de la création littéraire chez Gabrielle Roy », p. 348.

¹⁰⁵ L. Mailhot, *Plaisirs de la prose*, p. 67. Les trois citations entre guillemets proviennent de cette même page.

Cette mise en commun des deux récits trouve plusieurs antécédents dans la critique, qui ne va toutefois jamais jusqu'à affirmer la correspondance entre eux. En effet, en plus de René Juery qui relève l'adéquation entre les récits « Alicia » de *Rue Deschambault* et « La Trotteuse » de *Cet été qui chantait*¹⁰⁶, Dolbec, dans la première partie des *Rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, entérine par la bande cette filiation, en appelant à l'intratextualité¹⁰⁷ du ouaouaron :

[I]l arrive que le descripteur-personnage refuse carrément de s'expliquer, obligeant le lecteur à consulter d'autres sources. L'exemple le plus saisissant est la première phrase de « Monsieur Toung » : « Ce ouaouaron vivait à l'extrémité du monde habité » (Roy, 1993: 11). Créature exceptionnelle s'il en est – *et pourtant le texte commence par le déterminant démonstratif « ce », qui a habituellement une « valeur anaphorique de rappel » et implique une « présupposition d'existence »* (Fromilhague et Sancier, 1991 : 22)¹⁰⁸.

Elle réitère d'ailleurs dans la conclusion de l'ouvrage l'importance du « ce » qui ouvre le récit :

Ailleurs, tel terme-clé, en attente d'élucidation, oblige le lecteur à deviner le sens ou à consulter un dictionnaire – l'exemple le plus flagrant étant le ouaouaron qui, de façon désinvolte, pour ne pas dire espiègle, ouvre le texte « Monsieur Toung » (*Cet été qui chantait*), affublé d'emblée d'un marqueur de rappel (le démonstratif [« ce »]) *comme si le lecteur savait forcément à quoi il a affaire*¹⁰⁹.

Les similarités sont nombreuses entre les deux récits. En effet, la réponse du batracien, « Revenez. Ne laissez pas passer trop de temps... La vie est courte... » (19), pour laquelle la narratrice se pose en interprète, n'est pas sans rappeler la remarque de Christine qui clôt le récit de *Rue Deschambault* dont il est ici question :

Mais j'espérais encore que je pourrais tout avoir : et la vie chaude et vraie comme un abri – intolérable aussi parfois de vérité dure – et aussi le temps de capter son

¹⁰⁶ R. Juery, « Interprétation de quelques formes des discours de Gabrielle Roy », p. 299.

¹⁰⁷ « Lorsque la relation [entre deux textes] est entièrement locale, une partie d'un texte renvoyant à une autre partie de ce texte, il y a **intratextualité**. » L. Hébert et L. Guillemette, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, p. 73. Dans le cadre de l'analyse, la « relation entièrement locale », c'est l'œuvre de Gabrielle Roy, tandis que les deux textes, bien évidemment, sont « Monsieur Toung » de *Cet été qui chantait* et « La voix des étangs » de *Rue Deschambault*. On notera également que l'intratextualité du récit semble être inscrite dans sa dernière phrase : « Mais pour nous c'était maintenant un peu comme si ce coin du monde s'était dépeuplé. » (22) Si elle rappelle le célèbre vers de « L'isolement » d'Alphonse de Lamartine, « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé », elle semble également référer à *La route d'Altamont*, où l'on retrouve, dans « Le vieillard et l'enfant », la phrase suivante : « [U]ne seule personne venant à nous manquer, la terre peut paraître un désert. » (RA, 78)

¹⁰⁸ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 43. Je souligne.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 172. Je souligne.

retentissement au fond de l'âme ; le temps de marcher et le temps de m'arrêter pour comprendre ; le temps de m'isoler un peu sur la route et puis de rattraper les autres, de les rejoindre et de crier joyeusement : « Me voici, et voici ce que j'ai trouvé en route pour vous !... M'avez-vous attendue ?... Ne m'attendez-vous pas ?... Oh ! attendez-moi donc !... » (RD, 230)

Le ouaouaron, dont la taille fait bien « quatre fois [celle d']une grenouille ordinaire » et qui « parl[e] en musique » (19), critique d'ailleurs les paroles des deux femmes, selon la narratrice, qui dote sa réponse d'une signification d'ordre stylistique : « C'était comme si notre interlocuteur, sans perdre son bon caractère, eût cherché à nous faire entendre: "Il faut parler bref. Vos phrases humaines à la fin deviennent trop longues." » (13) On le présume, cette référence devient par le fait même une clef de lecture qui détermine le regard sur l'œuvre et sa réception. Admettre la concordance de « La voix des étangs » et de « Monsieur Toung », c'est conférer à l'œuvre un antécédent littéraire de nature autobiographique. C'est placer en début d'œuvre une référence (majeure) à l'écriture. Car dès lors que l'on procède à cette substitution, l'échange entre la narratrice et le ouaouaron n'est plus seulement une construction fictive qui vient communiquer quelque entente ou harmonie du monde, mais l'allégorie d'un processus spécifiquement autobiographique, celui-là même de la rencontre entre narration et écriture, condition typique du genre et de sa référentialité, si l'on se fie à Lejeune, May, Gasparini ou aux Lecarme-Tabone.

Que l'on adopte ou pas cette proposition finale, une chose est sûre : le « je » narrant de *Cet été qui chantait*, tel qu'introduit dans « Monsieur Toung », n'est pas (que) fictionnel. Nombre d'éléments, qu'ils soient de l'ordre de la présentation des lieux et des êtres de la diégèse, parsèment ce récit d'une dizaine de pages, tout au plus, et résonnent bien au-delà de leur apport à la configuration de cet univers. La réclusion des lieux, c'est aussi leur intimité et leur sacralité ; leur sacralité, c'est aussi le pèlerinage de la narratrice et la mise en scène d'une arrivée à soi ; la plainte de l'arbre et la discussion avec le ouaouaron, c'est aussi l'aveu ; l'aveu, c'est aussi le métatexte ; et le métatexte, c'est l'auctorialité de la narratrice. C'est donc au bas d'une longue liste de procédés

qui viennent effectivement modeler la voix narrative sur le mode de l'autobiographie, qu'apparaît la conversation avec le ouaouaron. De la dédicace aux contours de l'aveu, « Monsieur Toung » procède à la construction d'une narratrice au pendant auctorial, qui, sans réduire ou rationaliser plus qu'il ne le faut la fiction à l'œuvre, inscrit dans le texte sa sincérité.

1.4 Conclusion

Cette analyse de « Monsieur Toung » permet de traduire la présence d'un pacte autobiographique sur le mode de l'implicite dans *Cet été qui chantait*. Par l'accumulation de différents procédés textuels relatifs à la narration et aux temps de verbe en usage, la configuration de l'espace physique de la diégèse, puis la discussion avec le ouaouaron au prisme du concept du « lieu de sincérité », une lecture référentielle en parallèle à une lecture fictionnelle apparaît dans le récit liminaire. L'effet de la dédicace et de l'usage du « nous » sur l'identité du « je », l'intimité et la sacralité qui se dégagent de l'espace physique et les signaux démarcatifs de l'aveu, rapprochent l'identité de la narratrice anonyme de celle de l'autrice. Au regard des théories de l'autobiographie, on pourrait ainsi dire que certains paramètres de « Monsieur Toung », qu'ils relèvent de la narration, de la description ou de la diégèse, témoignent d'une instrumentalisation de la fiction à des fins rhétoriques, puisqu'ils servent la sincérité du « je », c'est-à-dire l'authenticité de son discours. Sans faire fi des particularités des dix-huit autres récits, il semble que les procédés exposés dans « Monsieur Toung » soient tout de même assez nombreux et importants pour nous donner une vue d'ensemble : *Cet été qui chantait* expose un pacte de lecture de type autobiographique qui côtoie un pacte romanesque, parce qu'y est proposé, dans sa section initiale, un rapprochement entre l'identité narrative et l'identité auctoriale, au moyen de procédés textuels qui associent l'une à l'autre. S'il ne fait aucun doute que ces deux identités se ressemblent jusqu'à se confondre dans *La détresse et l'enchantement*, les moyens de cette union dans l'œuvre

de 1972 restaient, quant à eux, largement méconnus. L'étude du thème de la mémoire et du processus de la remémoration dans le second chapitre saura préciser les formes qu'adoptent les procédés autobiographiques, à l'échelle du récit liminaire et des 18 suivants qui forment *Cet été qui chantait*.

Chapitre 2

Mémoire et remémoration dans *Cet été qui chantait*

2.1 L'autobiographie comme processus mémoriel

Ce deuxième chapitre s'articule en trois sections. La première, conceptuelle, est préalable à l'analyse subséquente des récits. Je propose de revenir sur la notion de pacte autobiographique, à la lumière de la théorie contemporaine qui le pense aujourd'hui comme un des jalons de l'autobiographie plutôt que comme son exigence principale. L'autobiographie est un processus d'écriture dont la référentialité n'est jamais totalement acquise, et qui, concomitamment, doit être corroborée périodiquement par des rappels et retours à son régime ontologique – ce que Georges May appelle « les auxiliaires de la mémoire¹ ». L'analyse des formes et moteurs de la remémoration dans *Cet été qui chantait*, à laquelle se consacrent les sections deux (formes intradiégétiques) et trois (formes structurantes) du chapitre, dérive pour ainsi dire de l'exposition théorique proposée de prime abord.

2.1.1 Retour au pacte autobiographique

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le récit liminaire de *Cet été qui chantait* construit une lecture autobiographique de l'œuvre, par l'entremise de procédés narratifs et descriptifs qui, bien que pouvant relever de la fiction, se rattachent ultimement à certaines caractéristiques phares du genre autobiographique. Aussi l'anonymat de la narratrice s'est-il révélé la pointe de l'iceberg de tout un système textuel qui joue avec les différents codes de l'écriture autobiographique. Dans les tentatives de brouillage les plus prononcées, se cachaient, pourrait-on dire, les mécanismes de la référentialité de l'œuvre.

¹ G. May, *L'autobiographie*, p. 79.

Il convient maintenant de se demander quel poids possède le contrat de lecture érigé dans le récit initial, au contact des 18 autres qui le suivent – et du tout qui se forme. D'après Philippe Lejeune, une lecture du livre I des *Confessions* de Rousseau est suffisante à l'entérinement de la nature autobiographique de l'œuvre dans son entièreté, pour trois raisons principales :

1. *Le livre I peut être considéré comme un tout, comme une unité fermée et autonome.*
- [...] 2. *La structure de ce tout est fatalement une structure complexe.* [...] 3. *La structure du livre I doit être rapportée, en tant que microcosme, non seulement aux Confessions dans leur ensemble, mais à l'anthropologie de Rousseau en général*².

Apposons ces critères au récit liminaire, et il appert qu'il se prévaut également de ce fonctionnement : 1. La forme de l'œuvre fait de ses récits des îlots indépendants les uns des autres. Par ailleurs, « Monsieur Toung » se clôt par la mort du personnage auquel il doit son nom ; concrètement, il ne peut donc avoir de suite³. 2. Avec ses trois sections, le récit liminaire de *Cet été qui chantait* possède l'une des structures les plus élaborées de l'œuvre. Les procédés textuels y sont complexes et détaillés : comme il a été démontré, les différents usages des temps de verbe, l'anonymat du « je », l'incarnation de la dédicace par le biais de Berthe, portent en déroute une certaine simplicité qu'on pourrait lui associer de prime abord. 3. C'est chose convenue que le corpus canonique royen, de *Bonheur d'occasion* à *La détresse et l'enchantement*, est « anthropologique » au sens de celui de Rousseau, c'est-à-dire qu'il témoigne d'une vision du monde « dans tous les aspects de l'énonciation⁴ ». En faisant de l'œuvre royenne un « espace autobiographique⁵ », Ricard reconnaît à l'ensemble de ses parties une valeur représentative. De

² P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 87-88.

³ Dolbec, à ce sujet, écrit : « L'alinéa clausulaire de "Monsieur Toung", "Mais pour nous c'était maintenant un peu comme si ce coin du monde s'était dépeuplé", ne peut que signifier la fin du récit puisque l'histoire raconte les visites de Berthe et du narrateur-personnage au repaire du ouaouaron, alors que celui-ci vient de disparaître. D'autre part, la conjonction "mais" ajoute à l'effet de finitude en articulant une antithèse entre présence sonore et résiduelle (le vieux pin qui "chantonne encore faiblement", par "bribes", l'eau qui "clapote toujours allègrement", le "joyeux ivrogne [...] buvant à même le goulot") et absence, celle de la grenouille dont le coassement s'est éteint. » N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 69.

⁴ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 88.

⁵ Voir F. Ricard, « L'œuvre de Gabrielle Roy comme "espace autobiographique" » (1994).

même, lorsqu'il étudie la forme du « roman composite », il admet l'interdépendance entre les différents « aspects de l'énonciation » : « La forme, chez Gabrielle Roy comme chez tout romancier véritable, n'est jamais arbitraire, et surtout elle n'est jamais seconde par rapport au contenu, c'est-à-dire au thème entendu au sens le plus large, dont elle constitue au contraire la face visible⁶ », écrit-il. En ce qui concerne *Cet été qui chantait* dans son ensemble, il se ferme sur le récit « De retour à la mare de Monsieur Toung », qui peut s'interpréter comme une invitation à relire le récit initial – impliquant que l'œuvre entière s'y rapporte.

Au terme de ce parcours, l'on pourrait poser que les mécanismes de la lecture autobiographique exposés dans le récit liminaire correspondent effectivement à ceux de l'œuvre dans son entièreté. « Monsieur Toung » apparaît ainsi comme l'un des récits les plus significatifs de l'ouvrage. Approché selon la notion de pacte autobiographique, il se distingue des autres récits en tant que lieu de consolidation initiale de différents paramètres, qu'ils relèvent de la diégèse ou du régime ontologique de l'œuvre. Or, il serait réducteur de circonscrire l'analyse des procédés autobiographiques de *Cet été qui chantait* à son premier récit uniquement. D'abord, les 18 suivants présentent des spécificités qui viennent nuancer et préciser ce qui se dégage du premier. Ensuite, la notion de pacte autobiographique ne fait pas, ou plus, l'unanimité. Dans *L'autobiographie* (1997), Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, en contextualisant la notion d'individu⁷, ébranlent les fondations du nom propre comme irréfutable gage d'authenticité. Ainsi vecteur d'un

⁶ F. Ricard, « Gabrielle Roy romancière ou "la plus grande vérité humaine" », dans *Gabrielle Roy et l'art du roman*, p. 24-25.

⁷ C'est par le biais de concepts aussi larges et divers que l'héritage judéo-chrétien de la société occidentale, les théories psychanalytiques sur l'évolution de la personnalité, ou le statut socio-historique des femmes, que Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone construisent leur argument qui remet en cause la prétendue neutralité du nom propre d'après le contexte inhérent à son énonciation. Pour plus de détails, je renvoie aux chapitres « Autobiographie et religion : personne et communauté », « Autobiographie et psychanalyse : la formation de la personnalité » et « L'autobiographie des femmes. La recherche de l'identité », dans J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, p. 41, 54 et 95.

système normatif qui lui est à la fois fondateur et préalable, le patronyme se retrouve à témoigner de tout un contexte qui le définit, à l'instar du « je » énonciatif selon Judith Butler :

Nous ne pouvons pas conclure que le « je » est simplement l'effet ou l'instrument d'un certain *ethos* préalable ou d'un certain champ de normes contradictoires ou discontinues. Quand le « je » cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres normes ; en effet, lorsque le « je » cherche à donner une définition de lui-même, une définition qui doive inclure les conditions de sa propre émergence, il doit nécessairement se faire sociologue⁸.

Autant dire que le nom propre n'est pas une variable neutre qui permet l'identification hors de tout doute ; au contraire, c'est un jalon évocateur d'un contexte socio-historique donné, et qui, de la sorte, déborde de la stricte détermination d'une personnalité unique et singulière⁹.

2.1.2 Théories contemporaines de l'autobiographie : la remémoration

Si le pacte autobiographique n'est pas le paramètre décisif du genre autobiographique, sur quoi repose-t-il ? Dans son article « Correspondance, autobiographie et journal personnel chez Gabrielle Roy » (2001), Sophie Marcotte soutient que les approches et théories contemporaines de l'autobiographie font du processus de remémoration le vecteur de l'identité autobiographique, et, conséquemment, de ce genre littéraire¹⁰. Par exemple, on trouve chez Gasparini, dans *Est-il je ?* (2004), cette définition de l'autobiographie en tant que récit rétrospectif :

Le lecteur ne croit pas nécessairement que Rousseau dit toujours la vérité. Mais il le crédite d'un effort mémoriel pour retracer son passé. Ce « pacte autobiographique » a pour corollaire le mode d'énonciation qui caractérise le genre : puisque héros et narrateur ne font qu'un, le récit est, en principe, raconté à la première personne ;

⁸ J. Butler, *Le récit de soi*, p. 7.

⁹ À titre d'exemple, le récit *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Édouard Louis (2014) témoigne de l'écart qui peut se manifester entre le nom propre et l'identité auctoriale. Dans ce récit, l'auteur-narrateur fuit son milieu, son identité « de naissance » qui s'incarne dans son patronyme : pour naître à lui, il doit abandonner le nom « Eddy Bellegueule ». La distance entre « Édouard Louis » sur la couverture et « Eddy Bellegueule » dans le livre n'affecte pas la facture autobiographique, bien au contraire : l'exergue « Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas », empruntée au *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, introduit ce rejet opéré, décisif vis-à-vis de l'identité autobiographique du narrateur-auteur.

¹⁰ S. Marcotte, « Correspondance, autobiographie et journal personnel chez Roy », p. 84.

puisque l'auteur se tourne vers son passé, son récit est, en principe, régi par une structure rétrospective¹¹.

Similairement, dans *L'autobiographie* (1997), les Lecarme-Tabone font de la rétrospection la clef du genre :

[L]a marche arrière reste la seule vitesse que puisse utiliser le conducteur d'autobiographie, et le passé, pour ce qui concerne l'histoire, est la seule dimension temporelle du genre. [...] [P]our commencer la rétrospective de la mémoire, pour inverser le mouvement de l'anamnèse première, le narrateur s'ingéniera souvent à retrouver la dynamique prospective d'une existence [...]. Montrée avec ostentation, ou gommée jusqu'à l'extrême ellipse, la remémoration (qui tend à la rémanence) est bien l'acte essentiel à l'autobiographie¹².

Un dernier exemple provient de *L'autobiographie* (1979) de Georges May, lequel, en exposant le dilemme de l'ordre des événements racontés, arrive à ce qu'il décrit comme « la condition même de l'autobiographie » :

Dans la conscience de l'autobiographe en train d'écrire, les souvenirs s'appellent l'un l'autre au mépris de toute chronologie. Les noter tels quels serait donc commettre une infidélité à l'ordre dans lequel la vie s'est réellement déroulée ; mais les reclasser selon leur chronologie d'autrefois résulterait de l'intervention d'un artifice également infidèle à la vérité, ou, plus exactement, infidèle à une autre vérité. [...] Le vrai [ordre] semble être que la condition même de l'autobiographie est de faire face à un dilemme insoluble : ou bien imposer au foisonnement capricieux des souvenirs un ordre quelconque et manquer ce faisant à la véracité ; ou bien renoncer à la recherche d'un ordre qui n'existe pas dans l'expérience vécue et manquer ainsi à l'intelligibilité¹³.

Critique du concept de Lejeune, qu'il conçoit comme une « différence entre autobiographie et roman » plutôt qu'une mesure absolue de la véracité de ce qui est raconté, May envisage le pacte autobiographique d'après une posture d'énonciation forcément contemporaine à l'écriture, puisqu'elle adhère à la même origine¹⁴. Ainsi, il se trouve à rapprocher l'autobiographie de l'autofiction, genre « inventé » par Serge Doubrovsky en 1977 (mais dont les précédents sont

¹¹ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 19.

¹² J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, p. 27-28.

¹³ G. May, *L'autobiographie*, p. 76-77.

¹⁴ « Donc même si l'autobiographe vient à violer, volontairement ou à son insu, sa promesse de sincérité et de véracité, il ne peut pas échapper à l'identité qui existe entre l'auteur et le personnage, identité qu'il a posée lui-même et sur laquelle repose tout son ouvrage. » *Ibid.*, p. 181.

nombreux¹⁵), en réponse à la contrainte du nom propre¹⁶. « Case aveugle » de Lejeune, qui écarte la possibilité d'un auteur-narrateur-personnage érigeant dans le discours une fiction de lui¹⁷, l'autofiction annexe une narration fictive à une instance énonciatrice référentielle, de sorte que le nom propre perd de sa spécificité autobiographique en devenant un procédé que le roman peut tout aussi bien imiter¹⁸ – et qui l'a fait.

Somme toute, à la pragmatique du relais texte et hors-texte par l'entremise du nom propre, les théoricien.ne.s juxtaposent la chronologie des événements narrés et la position contemporaine de l'énonciation. S'ils et elles reconnaissent l'importance de l'une comme de l'autre, c'est la remémoration qui, par sa persistance et sa transversalité, se démarque à la lecture : une fois l'identité initialement posée, la réminiscence devient l'instigatrice la plus apparente du processus autobiographique puisqu'elle continue de dicter le récit, alors que le nom, et le contrat qui lui est inhérent, se manifeste de façon beaucoup plus épisodique. Ne tranchons pas plus qu'il ne le faut en faveur de la seule remémoration : il n'est pas de paramètre décisif à l'autobiographie, mais quelques paramètres, qui lorsque réunis, semblent former la spécificité ontologique du genre. Le pacte autobiographique, auquel s'est consacré le précédent chapitre, en est un. La remémoration, auquel se consacre ce deuxième chapitre, en est un autre. Voyons maintenant quelles formes elle prend dans *Cet été qui chantait*.

¹⁵ Voir V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004).

¹⁶ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 23.

¹⁷ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 28.

¹⁸ En référence à « Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités », de P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, p. 16.

2.2 Manifestations intradiégétiques de la mémoire

Le thème de la mémoire, à côté de celui de la mort, est assurément l'un des plus probants dans *Cet été qui chantait*. Comme pour bien des publications de Gabrielle Roy¹⁹, la genèse et l'inspiration de l'œuvre la rattachent à un événement en particulier, en ce cas celui des quelques semaines de l'été 1965 que l'autrice aura partagées à Petite-Rivière-Saint-François avec ses sœurs Bernadette et Clémence²⁰. Dans la correspondance entre Gabrielle et cette première, qui s'achève sur un long monologue écrit de la benjamine, puisque l'aînée, alitée et mourante, n'est plus en mesure de répondre, sont esquissées les grandes lignes de l'œuvre :

Si j'avais à refaire ce conte [de l'arrivée de Dédette au paradis], je décrirais, au lieu d'un couvent pour recevoir Dédette, une prairie inondée de soleil, parsemée des plus jolies fleurs qui soient, sentant bon le vent frais, l'herbe odorante, et tout égayée par le murmure d'un ruisseau vif. Au bout de la prairie il y aurait une rangée de délicats bouleaux aux feuilles frémissantes, et plus loin, leurs pères, de vieux bouleaux dont tu pourrais arracher l'écorce sans dommage pour les arbres, afin d'en faire des jolis calendriers qui marqueraient d'ailleurs toujours le même jour glorieux²¹.

Dans une entrevue, quelques années après la parution du livre, l'autrice élargit le rayon que couvrent les récits, mais en les gardant toujours sous l'enseigne de la mémoire : ils procéderaient plutôt à « la synthèse des saisons passées ici [Petite-Rivière-Saint-François]²² ». Confirmant cette genèse sur fond de deuil et de souvenirs, la notice de l'édition du centenaire de *Cet été qui chantait* reconnaît que la rédaction des récits « a dû se faire [...] dans le prolongement du deuil et de

¹⁹ Notons entre autres l'épisode de l'« illumination de Chartres » précédant la rédaction de *La Petite Poule d'Eau*, tel qu'exposé dans le texte au nom évocateur « Mémoire et création. Préface de *La Petite Poule d'Eau* » : « En 1947, avec mon mari, je retournai en France pour un long séjour. Un jour d'été, nous roulions avec un groupe d'amis dans la plaine de Beauce pour aller revoir la cathédrale de Chartres. Mes amis, dans le fond de la voiture, parlait d'art gothique, d'œuvres admirables que nous ont laissées les civilisations. J'étais songeuse, comme en suspens entre le réel et quelque appel de l'imagination, du souvenir. Et c'est alors, brusquement, que le pays de la Petite-Poule-d'Eau se réveilla sans bruit au fond de ma mémoire. Et tout d'abord, ce fut en moi comme une sorte de douce et poétique nostalgie de cette île où je m'étais si fortement ennuyée. » G. Roy, « Mémoire et création. Préface de *La Petite Poule d'Eau* », *Fragiles lumières de la terre*, p. 243-244.

²⁰ F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 418.

²¹ G. Roy, « Ma chère petite sœur ». *Lettres à Bernadette 1943-1970*, p. 204-205.

²² G. Roy, « Gabrielle Roy, romancière de l'espoir et de la détresse », dans *Rencontres et entretiens avec Gabrielle Roy 1947-1979*, p. 223.

l'espèce de conversation intérieure qu'a vécus Gabrielle Roy après la mort de Bernadette²³ ». Sans établir une corrélation directe entre la vie et l'œuvre, nous gagnons tout de même à y voir un indice d'interprétation, une porte d'entrée pour l'analyse. « Personne n'écrit son autobiographie s'il n'avait pas découvert concrètement son caractère mortel : la mort d'un père, d'une mère, d'un frère peut provoquer un portrait du disparu, qui tournera à l'autoportrait²⁴ », posent à cet effet Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. J'illustrerai quelques-unes des manifestations de la mémoire dans l'œuvre, d'ordre intradiégétique, d'abord, avant de m'attarder à celles qui régissent la structure du texte. Dans l'intention d'organiser ses aspects – multiples et débordants –, deux catégories ont été retenues : la mémoire originelle et la capacité mémorielle. Ces catégories sont aussi celles, respectivement, de la nature et des personnages, que ces derniers soient humains ou animaux.

2.2.1 La mémoire originelle

Dans « Ma petite rue qui m'a menée autour du monde », texte inédit de la fin des années 70, Gabrielle Roy dit de *Cet été qui chantait* qu'il remonte à « la création du monde elle-même²⁵ ». Plus précisément, ce retour à la source des choses semble s'attacher à une manifestation de la mémoire collective et originelle, voire mythique, au travers des yeux de la narratrice qui commente son environnement ou s'interroge sur les prémices de ce qui l'entoure. À trois reprises dans l'œuvre, une alliance est proposée entre le souvenir et la genèse du monde. C'est dans « Jeannot-la-Corneille » qu'on trouve l'affirmation la plus concrète de cette équivalence entre l'origine des choses et la mémoire :

Tout d'un coup, le vent a franchi la route et donne le signal à mes pins. Rien n'est plus soyeux que leur masse de fines aiguilles dans lesquelles le vent creuse remous après remous. Au fond de ces remous naît le son le plus curieux à naître jamais d'un arbre ; c'est, perdu dans leur profondeur, comme le passage d'un petit train de campagne, très

²³ « Notice » dans *Cet été qui chantait suivi de deux contes pour enfants*, édition du centenaire, p. 202.

²⁴ J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, p. 129.

²⁵ G. Roy, « Ma petite rue qui m'a menée autour du monde (1978) », dans *Le pays de Bonheur d'occasion et autres récits autobiographiques épars et inédits*, p. 59.

au loin, peut-être seulement dans le souvenir. [...] Alors, la rivière dans les saules, le train au loin dans les pins, le ruisseau vif à la lisière du ravin, chacun raconte une mystérieuse et secrète entente. (42)

À cette explicitation de l'interrelation entre le souvenir et la genèse s'ajoute la comparaison avec le train, qui, en elle-même, opère une accumulation de référents à la mémoire : le train, en plus d'être un symbole de la réminiscence important dans l'œuvre royenne²⁶, est reconnu par Philippe Gasparini, dans *Est-il je ?*, pour sa valeur métaphorique en contexte d'ambiguïté autobiographique, à travers le « procédé de "spatialisation"²⁷ ». Provoquant une concordance analogue, un peu plus loin dans l'ouvrage, cette fois dans le récit « Grande-Minoune-Maigre », le « murmure de l'eau, le plus ancien chant de la Terre » (79), est montré dans un double mouvement qui pourrait bien évoquer le dilemme de l'ordre des événements racontés, entre le retour à l'origine, d'une part, et l'inexorable avancée du temps, de l'autre : « Elle n'émettait qu'un faible bruit, à peine plus que

²⁶ Dans *Le temps qui m'a manqué*, par exemple, un extrait en particulier unit le train à la mémoire : « Un long coup de sifflet du train retentit comme jusqu'au plus profond de ma vie. Le convoi, en ralentissant à peine, traversa une petite ville fortement éclairée, puis de nouveau nous enserra la noire forêt. Avait-il seulement existé le temps où, le visage collé à la vitre du train en marche, je ne perdais rien de ce qui s'offrait à ma vue, vite emporté, vite disparu, pourtant à jamais inscrit dans ma mémoire et qui me semblait lié à l'imprévu même de la vie par lequel elle m'avait si fortement captivée ? Maintenant est-ce que je voyagerais encore jamais sans entendre monter en moi la plainte, toujours la même, que maman m'était à jamais enlevée ? » G. Roy, *Le temps qui m'a manqué*, p. 24. On pourrait s'étendre sur la mémoire dans cette citation et dans le passage en entier qui relate l'annonce du décès de Mélina. En plus d'expliciter le lien entre la mémoire et le train, l'œuvre adopte une structure proustienne par l'entremise de la « métaphore ordinale » telle que la définit Jean Ricardou : au contraire de la « métaphore représentative » qui évoque ou exprime, la métaphore ordinale, elle, est « productrice de l'ordre narratif ». Ricardou renvoie à l'irrégularité des pavés chez Proust, instigateur de cette forme. Il y a « télescopage » d'une scène à l'autre, nous dit-il, lorsque le narrateur trébuche sur les dalles, et se retrouve, par le fait même, dans un autre lieu de ses souvenirs : « "Et je reculais assez pour buter contre les pavés aussi mal équarris que ceux du baptistère de Saint-Marc de Venise." Ce qui tend à se produire, alors, on le voit, c'est une véritable agression. Une cellule de la fiction, le lieu dont on parlait, la cour de l'hôtel de Guermantes, se trouve attaqué par un lieu tout autre, la basilique de Saint-Marc à Venise, dont il n'était jusqu'ici pas question. En un instant, la lecture passe de Paris à Venise. » La métaphore ordinale – ce que Genette appelle la métonymie – est précisément ce télescopage d'un lieu à l'autre. J. Ricardou, « Pour une lecture rétrospective », p. 59-60. Dans *Le temps qui m'a manqué*, la mort de la mère est l'objet d'un tel traitement : la première phrase de l'extrait, « Un long coup de sifflet du train retentit comme jusqu'au plus profond de ma vie », nous informe de la démultiplication autant narrative que spatiale de cet événement. Au fil des premières pages, un aller-retour s'installe entre le train et les différents lieux et moments, résultant en une stratification de niveaux narratifs, coordonnées autour de la mort de la mère. Par l'entremise du train, la mémoire se manifeste donc jusque dans la structure même du texte.

²⁷ P. Gasparini, *Est-il je ?*, p. 201. En cela, il rappelle le « Nous venions par la voie ferrée », plus tôt analysé dans le premier chapitre de ce mémoire, où il a été démontré que le temps est remplacé par l'espace, plus précisément par cette marche sur le chemin de fer.

celui d'une petite aiguille de montre qui marque le temps. Elle était douce, énigmatique, mystérieuse comme au début de sa vie. » (78) Cette eau, qui est celle d'une petite *source*, est l'objet d'un rapprochement similaire à celui exposé dans « Jeannot-la-Corneille » en ce qu'elle rappelle à Berthe un souvenir de son enfance : « — Quand j'étais enfant, me raconta Berthe, ma mère m'envoyait porter ici, pour les garder frais, à la source dans ce bois, le beurre, le lait et la crème. Maintenant, on a le réfrigérateur. C'est mille fois plus commode, mais on a perdu le plaisir de la source. » (78) Dans cet extrait, la juxtaposition du temps (l'aiguille de montre) et de l'origine du monde (le plus ancien chant de la terre, le début de la vie, la source) se concrétise dans la diégèse même par le souvenir de Berthe, qui vient d'une certaine façon colmater l'union entre les deux. Ce n'est donc pas qu'une question de représentation métaphorique : « l'édifice immense du souvenir²⁸ », pour reprendre les termes de Proust, apparaît dans ce récit comme le produit de deux éléments : le temps et l'origine.

Non pas une exception dans l'œuvre, la mise en commun du souvenir et de la genèse propose qu'une substitution de l'une à l'autre pourrait être en vigueur. On peut donc réviser en fonction d'une souvenance partielle et implicite plusieurs mentions qui rendent compte d'un retour à la source. Que ce soit par une sorte de récit de naissance ou quête de la provenance qui se dégage des questions de la narratrice, ou par la particularisation des éléments qui sont détaillés en fonction de leur origine, la mémoire dans *Cet été qui chantait* prend la forme d'un retour aux prémices de l'humanité et à ses mythes fondateurs. C'est comme si l'« essence » des choses transitait par cette remontée, ce cheminement à la source. Tel que cité dans le chapitre précédent, la narratrice de « Monsieur Toung » se demande au sujet de l'arbre qui marque l'entrée de la mare : « Où donc le pin en trouvait-il pour en faire sa chanson dolente ? Peut-être des forêts profondes qui s'étendent

²⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 46.

au-delà des rochers dont il s'était un jour détaché pour venir vivre seul dans ce poste d'avant-garde. » (17) Si, dans le cadre de l'analyse exposée dans le premier chapitre, cet extrait a été approché pour sa valeur simultanément auctoriale et fictive, il manifeste aussi le thème de la mémoire : le détachement du pin évoqué par la narratrice renvoie à son origine, qui reste toutefois inconnue. Dans « La gatte de Monsieur Émile », une réflexion semblable est formulée : « Mais d'où venait la gracieuse fleur ? [...] Y fut-elle amenée par le vent ? Ou par des oiseaux amis ? » (26) Et dans « La Trotteuse », l'origine du vent détermine sa composition : « [Le vent] parvient de si loin qu'on a l'impression que c'est d'un autre temps, d'un autre monde. » (51) Le retour opéré au passé, aussi vague et incertain soit-il, convoque un imaginaire mémoriel, parce qu'il pose la genèse du monde dans des termes propres (et propices) à la réminiscence, qui ne se voit cependant pas concrétisée.

Disséminées sur l'ensemble de l'œuvre, ces manifestations de l'origine, projetées à différents constituants de la nature, témoignent de leur personnification, mais d'une personnification exécutée par le biais d'un questionnement sur leur filiation, qui est inséparable d'une conscience autobiographique. Cette forme de la mémoire prend d'une certaine manière les traits d'une annonce de la traversée généalogique et remontée à l'origine que les Lecarme-Tabone documentent dans *L'autobiographie*, et conçoivent comme une « condition nécessaire et non suffisante » aux écrits de ce type²⁹. Lorsque comparé à *La détresse et l'enchantement*, ce motif acquiert une tout autre signification : non seulement Gabrielle Roy expose, dans son autobiographie, la « tragédie » originelle « transmis[e] de génération en génération », des « lointains ancêtres » acadiens déportés de leurs terres (DE, 26), mais elle fait de ce moment, pour

²⁹ J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, p. 28. À titre d'exemples, pensons aux autobiographies de George Sand, *Histoire de ma vie* et à la trilogie de Marguerite Yourcenar, *Le labyrinthe du monde*, composée de *Souvenirs pieux*, *Archives du nord* et *Quoi ? L'éternité*.

Dominique Fortier et Cecilia Wiktorowicz, le lieu de détermination de l'identité autobiographique de son œuvre³⁰.

Enfin, un dernier exemple concernant la forme originelle de la mémoire provient de « La messe aux hirondelles », récit que Yvon Le Bras et Anca Mitroi Sprenger décrivent comme « un tableau vivant de la création en parfaite communion avec le Créateur³¹ ». Au-delà de cette représentation biblique, il semble que la recreation des scènes du déluge, de l'eucharistie, voire de la résurrection du Christ, via le cheval Prince qui s'efface dans la brume avant de revenir pour « une minute » (116), puissent manifester cette forme originelle de la mémoire :

Et soudain l'orage est sur nous. On dirait la pluie appliquée à enfoncer des clous dans le faible toit qui nous protège. Elle bouscule la cloche dans son menu clocheton. La chapelle en entier menace d'être emportée au vent. Les collines sont noyées. Du vaste horizon d'il y a quelques instants, rien ne subsiste qu'une vague couleur blême. Les hirondelles ont trouvé abri. [...] Un moment, je crois deviner derrière leur groupe, qui tente de voir aussi dans la chapelle, Prince au grand œil triste. Puis il s'éloigne. Ou c'est la brume qui l'absorbe. « La nuit même où il fut livré, raconte le prêtre, il prit le pain, en te rendant grâce, il le bénit, il le rompit et le donna à ses disciples en disant : "Prenez et mangez-en tous : Ceci est mon corps livré pour vous." » (115)

Parce qu'elle traduit une même « mystérieuse et secrète entente » préalablement affiliée au souvenir, la mise en scène de l'histoire judéo-chrétienne de l'humanité dans ce récit dépasse la

³⁰ À ce sujet, Dominique Fortier écrit : « Il semble ainsi que cette prise de conscience première que la narratrice n'arrive pas à se rappeler précisément appartienne plutôt aux souvenirs de ceux qui l'entourent et de ceux qui l'ont précédée — sa mère, son peuple, ses ancêtres ». D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 322. Par ailleurs, Amélie Desruisseaux-Talbot, dans son mémoire de maîtrise, expose les spécificités de l'ordre chronologique dans l'autobiographie royenne : « Si, comme le prétend Philippe Lejeune, "sur dix autobiographies, neuf commenc[ent] fatalement au récit de naissance, et suiv[ent] ensuite ce qu'on appelle l'ordre chronologique", *La détresse et l'enchantement* se démarque d'emblée de la structure autobiographique traditionnelle, puisque la narratrice tente de situer un événement fondateur survenu vers la fin de son enfance, voire le début de son adolescence. » A. Desruisseaux-Talbot, *Le dernier souffle autobiographique. Jean-Jacques Rousseau et Gabrielle Roy*, p. 23. Or, ce moment fondateur dont elle parle est en corrélation directe avec l'exposition de la tragédie des ancêtres acadiens. Si, comme le fait valoir Desruisseaux-Talbot, *La détresse et l'enchantement* échappe à la norme autobiographique du récit de naissance en remontant à une source autre, dans l'adolescence de l'autrice, l'autobiographie royenne ne semble pas pour autant l'évacuer complètement : à ce récit de naissance dont parle Lejeune, qui est pour ainsi dire un récit de naissance *du corps*, l'autrice privilégierait en fait un récit de naissance *de l'identité*, qui lui est bien antérieure.

³¹ Y. Le Bras et A. M. Sprenger, « Religion et sacré dans l'œuvre de Gabrielle Roy », p. 259.

simple recreation d'un épisode vétéro-testamentaire³² : la chapelle, se mutant en l'arche de Noé (Genèse, 7 : 1-12), évoque une forme collective de la mémoire des origines, où partage et communion règnent entre humains et animaux³³. La référence à la mémoire y est d'autant plus forte que le tintement de la clochette dans le même extrait avait déjà été relié au souvenir³⁴. Par l'interrelation des récits et le système référentiel construit de l'un à l'autre au fil de la lecture, une stratification de la mémoire s'opère, dans la mesure où elle est évoquée au moyen de symboles qui, lui ayant été préalablement annexés, ne se détachent pas de leur signification antérieure lorsqu'ils refont surface. Autant dire que la mémoire est l'objet d'une double apparition : en relevant d'un système qui lui réfère implicitement, elle active une seconde mémoire très réelle, cette fois : celle du lectorat³⁵.

³² À ce sujet, soulignons que, dans la correspondance entre Gabrielle et Bernadette, la religion, qui occupe une place prédominante dans l'échange, est en quelque sorte métonymique, car elle vient à désigner, par une « relation nécessaire », quelque chose d'autre qu'elle-même : l'écriture, ou l'art, en général. Rapidement, le pacte de prière convenu entre les deux femmes devient un pacte d'écriture pour l'autrice, qui fréquente de moins en moins assidûment l'église, mais se consacre quotidiennement à la rédaction de lettres. Ce glissement dans l'œuvre évoque-t-il cet autre glissement, celui-là bien réel ?

³³ C'est peut-être en pensant à ce récit qui cumule les références à la mythologie judéo-chrétienne, que Ricard parle de *Cet été qui chantait* comme d'un « monde racheté », c'est-à-dire d'un monde qui a su revenir à son harmonie initiale, à ce mythe de l'Éden du temps d'Adam et d'Ève. Mentionnons, à ce sujet, l'inédit de 1948 « La première femme », qui confirme ce leitmotiv du récit originel dans l'œuvre royenne : « En cet automne 1948, [Gabrielle Roy] se lance dans un projet plus ou moins bizarre, dont il reste aujourd'hui trois manuscrits de nouvelles à la fois autonomes et liées les unes aux autres : "Le déluge", "La première femme" et "Dieu". 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 le biographe, ces textes n'ont d'intérêt que celui d'illustrer « le désarroi esthétique » de l'autrice après *Bonheur d'occasion*, ou encore celui d'exprimer « une vision extrêmement pessimiste de la condition féminine et du rapport entre les sexes ». F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 324. Ce dernier élément de « La première femme » est d'ailleurs amplement étudié par Marie-Pierre Andron, dans *L'imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy* (2002), et par Lori Saint-Martin, dans *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes* (2002). Dans le cadre de ce chapitre, l'existence de ce manuscrit met surtout de l'avant la conscience qu'a l'autrice de ce mythe de l'origine, et du retour qu'elle cherche à lui opérer.

³⁴ Dans le récit « La Trotteuse », la clochette rappelle à la narratrice un souvenir de son enfance au Manitoba. Je reviendrai plus loin à ce récit.

³⁵ C'est d'ailleurs explicité dans l'œuvre : « Car, vous vous souvenez, la gatte se trouve au bout du pays, tout au pied de la montagne. » (28) ; « Ce qui avait été, vous vous en souvenez, un gentil semblant de lac, de figure à peu près ovale, devint un infranchissable banc de neige où le vent, à chaque nouvelle tempête, en rejetait encore de fraîchement tombée. » (62)

On tire ainsi de ces premières manifestations de la mémoire dans *Cet été qui chantait* deux conclusions : 1. La mémoire fonctionne en strates référentielles, pourrait-on dire, qui, agissent sur plusieurs niveaux du texte, autrement dit, à même sa structure ; 2. La mémoire, dans *Cet été qui chantait*, se pense en fonction d'un retour à l'origine qui s'apparente à celui, fondateur, de *La détresse et l'enchantement*.

2.2.2 La capacité mémorielle

La deuxième forme des représentations intradiégétiques de la mémoire concerne le souvenir et son envers, l'oubli. Le plus souvent, elle implique les personnages et participe des attributs dominants qui les caractérisent. En fait, la capacité des personnages-animaux à se souvenir occupe une place déterminante dans leur singularisation. Plus les animaux ont de la mémoire, plus ils ont de l'importance : Monsieur Toung, Jeannot-la-Corneille et la Grande-Minoune-Maigre, les trois personnages-animaux qui donnent leur nom à un récit, témoignent d'une conscience du temps, de même qu'ils opèrent un retour au passé. Monsieur Toung reconnaît à plusieurs reprises les deux amies en promenade ; Jeannot, de son perchoir, « voyage [...] sur la même vague du temps » (43) que la narratrice. Quant à la Grande-Minoune-Maigre, tout comme la cousine Martine quelques récits plus loin, elle descend, vieillissante, au fleuve, pour y faire une sorte d'introspection totalisante et finale :

Mais la Grande-Minoune-Maigre, elle, paraissait heureuse de nous entendre parler des difficultés de vivre avec soi-même et avec les autres. Elle reposait sur le flanc, haletant encore un peu, et de temps en temps elle entrouvrait les yeux et nous lançait un beau regard doré qui commençait à s'apaiser.

— C'est ça, avait-elle l'air de dire, parlez de la vie qui est dure à comprendre, dure à vivre. (79)

On pourrait voir la Trotteuse, l'une des trois vaches d'Aimé, comme une exception à cette règle, car un récit lui est consacré, bien qu'elle soit dotée d'une piètre mémoire, à l'instar de ses comparses : « C'est comme si [les vaches] manquaient de mémoire plutôt que de bon sens » (31),

dit la narratrice, sans faire de distinction entre les trois bêtes. Or, cette amnésique Trotteuse a ceci de particulier qu'elle se retrouve de près associée au souvenir, grâce à la clochette qu'elle porte à son cou. Vraisemblablement, son privilège nominal se pense en corrélation avec le souvenir, par le biais du tintement de l'objet métallique qui rappelle à la narratrice quelque souvenir d'enfance. En résulte une humanisation de l'animal, comme l'entend d'ailleurs René Juery : « Mais l'intuition qui manque à Aimé se retrouve chez le NT [Narrateur-témoin] qui reconnaît implicitement à l'animal trois qualités éminemment humaines : la motivation, la répression des tendances, la conscience des efforts inutiles.³⁶ » Et cette Trotteuse, bien qu'ayant la mémoire courte, se rapproche ainsi des Monsieur Toung, Jeannot-la-Corneille et la Grande-Minoune-Maigre.

En anthropomorphisant les personnages-animaux qui sont dotés d'une bonne capacité mémorielle, la narratrice de *Cet été qui chantait* insinue-t-elle par-là que la mémoire est le propre de l'être humain ? Le narrateur autobiographe, qui fonde la structure de son œuvre sur sa capacité à se souvenir, apparaît-il par le fait même dans l'œuvre ? Car l'agentivité n'est pas seule en cause dans cette distinction tracée en fonction du souvenir : les personnages-animaux qui affichent une étonnante capacité mémorielle se rapprochent de la narratrice, dans leur caractérisation, tandis que ceux qui accusent une tendance à l'oubli sont constamment ramenés à leur nature animale. De sorte qu'on peut *grosso modo* les séparer en deux catégories, selon qu'ils soient anthropomorphisés ou non. Dans « Les frères-arbres », il est dit que les corneilles, desquelles Jeannot est l'étendard, « ont [de la mémoire] à revendre » (89). Par ailleurs, la « grosse grenouille vert émeraude » de « Âmes en peine », qui rappelle bien entendu Monsieur Toung, « vieillit doucement en très peu de temps, sans perdre le moins du monde son caractère porté à voir le bon côté des choses » (60). Sa capacité mémorielle n'est peut-être pas directement abordée, mais l'amphibien s'inscrit dans le

³⁶ R. Juery, « Interprétation de quelques formes des discours de Gabrielle Roy », p. 298.

temps et c'est tout comme, dans la mesure où il s'oppose de la sorte aux deux pluviers, et épouse l'incompréhension de la narratrice vis-à-vis des cris incessants des oiseaux³⁷. En contraste avec la grenouille, ces mêmes pluviers, nommés d'après leur propre espèce (Monsieur et Madame Pluvier), impressionnent par la rapidité qu'ils mettent à oublier : « N'importe, avec leurs petites oreilles fines, les Pluvier m'avaient entendue venir. Ils s'élevaient d'une courte touffe d'aulnes pour voler par-ci par-là, affolés comme si c'était la première fois qu'ils voyaient des gens. » (59) Un peu plus loin, la narratrice prête aux oiseaux des aptitudes mémorielles : « En tout cas, c'est bien fini, me disais-je. Jamais nous ne reverrons monsieur et madame Pluvier qui ont eu trop de misère ici pour ne pas s'en souvenir³⁸ » (62), mais les pluviers, infirmant ainsi les suppositions de la narratrice, sont de retour l'été suivant. Enfin, dans « La paire », le cheval, dont la nature animale ne cesse de poindre dans le récit³⁹, est déterminé par son passé autant que par le souvenir qu'il en a : « Longtemps le cheval fut un animal sauvage et peut-être s'en souvient-il. » (102) Le récit, reprenant ce motif, se clôt sur des lignes similaires : « Et dans leur grand œil est presque disparue l'ombre, la tristesse, la mémoire peut-être. » (103)

On pourrait appuyer ces exemples par de nombreux autres, mais ceux soulevés d'emblée semblent suffisants à établir une règle ou une tendance, celle d'un tri qui s'opère entre les animaux en fonction de leur capacité mémorielle. Le récit « Le jour où Martine descendit au fleuve » apporte un éclairage encore plus convaincant à cette particularité de la mémoire. Une transition de

³⁷ « La grosse grenouille vert émeraude finit par en avoir assez de ces allées, venues et plaintes perpétuelles. De nature joyeuse, elle comprenait mal qu'on pût passer sa vie à craindre le pire et à voir partout des ennemis. Avec quarante de ses enfants assez avancés en âge pour suivre en sautant par-dessus les mottes d'un trou à un autre, elle émigra dans une mare beaucoup moins attirante, plutôt sombre, mais qui offrait l'avantage d'être pénétrée de silence. » (60)

³⁸ Comme pour accentuer cette corrélation induite entre l'humain et le souvenir, la mémoire du lecteur est conviée quelques lignes après la conjecture de la narratrice sur le retour des pluviers : « Ce qui avait été, vous vous en souvenez, un gentil semblant de lac, de figure à peu près ovale, devint un infranchissable banc de neige. » (62)

³⁹ Quelques citations en guise d'exemples : « Les animaux eurent encore, ça et là, quelques jours de détente. » (102) ; « Ils n'avaient pourtant rien en commun sinon que d'être chevaux. » (103) À l'instar des pluviers que la narratrice peine à comprendre, elle marque son incompréhension devant la plainte de l'animal : « Il les appelait, hennissait ou appelait son maître pour être délivré, comment savoir ! » (101)

l'animal à l'humain est opérée, qui vaut non seulement pour la seconde partie du récit, mais aussi pour tout le reste de l'œuvre, puisque la narratrice, à sa suite, ne revient pas, ou sinon que très sommairement, aux animaux. Dans la première section de ce récit, le personnage de la chienne Tontine est employé par la narratrice pour établir un lien avec Martine, la protagoniste :

Borgne, la hanche ankylosée, le cou raide, [Tontine] parvint à témoigner de la joie qui l'avait habitée au cours de ses jeunes années. Car, tout comme pour un être humain, le bonheur de sa vieillesse lui vient du souvenir d'avoir été jeune et pleine de vitalité. Elle me fait penser à la vieille cousine Martine revenue au pays après cinquante années d'exil dans un logement sans air ni horizon pour revoir, avant de mourir, la mer. (122)

À partir de quoi, la narratrice se focalise sur la cousine Martine et manifeste par son entremise l'acte autobiographique. Le parachèvement de la capacité mémorielle affichée de part et d'autre dans l'œuvre au moyen des animaux et de la nature est illustré dans ce récit, où apparaît en tous points la définition du « mobile nostalgique » de l'autobiographie selon Georges May, qui voit dans l'objectif de « triompher du temps et de la mort⁴⁰ » le moteur d'œuvres du genre. Au seuil de la mort, la vieille cousine Martine descend au bord de la mer (le fleuve)⁴¹ pour procéder à son évaluation finale, sous les traits d'une « conclusion rassurante⁴² » qu'elle ébauche :

Elle se tenait au seuil de l'immensité, avec le regret de ses enfants morts et le souvenir des peines endurées, avec ses deuils et ses chagrins, avec la mémoire de l'attente sans fin de ce retour au fleuve. Et tout était pesé dans une mystérieuse balance: l'attente cruelle et cet instant radieux d'aujourd'hui. Et qui sait si ce n'était pas l'instant qui l'emportait! (131)

⁴⁰ G. May, *L'autobiographie*, p. 52.

⁴¹ Il est curieux de noter que *Cet été qui chantait* ne fait aucun cas de la figure maternelle, que l'on sait pourtant centrale à l'œuvre roynenne, et encore plus aux récits autobiographiques. Apparaît-elle dans ce récit par le biais de la mer, comme elle le fait dans *Le temps qui m'a manqué* d'après Ginette Michaud ? « Même si la narratrice n'explicite pas le transfert qui se produit ici de la figure de sa mère à ce paysage marin auquel elle s'identifie si profondément, l'expérience de déjà-vu qu'elle dit éprouver en le voyant — "Je reconnaissais le pays jamais vu auparavant, tel que je m'en étais languie pourtant et l'avais souhaité du fond de mon cœur" (TM, 81) — permet d'esquisser une telle hypothèse : le corps glorieux de la nature se substitue — transfiguré — tout du long ici à celui de la mère. Ce lieu physique avec ses bruits et ses odeurs, le cri des mouettes et le récitatif du vent, et surtout la présence de la mer sur fond d'infini a déjà tout pour mettre en scène une nature hantée par la question des origines. » G. Michaud, « L'autobiographie comme conversion esthétique : les derniers écrits de Gabrielle Roy », p. 109.

⁴² G. May, *L'autobiographie*, p. 56.

Ce segment correspond à l'analyse de May sur les autobiographes, qui, en fin de vie, cherchent à se convaincre qu'« en dépit des accidents de parcours, contradictions, démentis, retours en arrière, zigzags et volte-face, on est bien demeuré soi-même et que la précieuse identité du moi [est] demeur[é]e intacte⁴³ ». Martine dresse effectivement un bilan similaire. En quelque sorte intemporelle, la cousine « devenue soudain toute présente à l'invisible, comme si derrière cette journée attendue toute sa vie elle en percevait une autre infiniment plus radieuse encore » (131), se révèle à l'image de l'horizon qui unit l'eau et le ciel dans leur bleu déploiement⁴⁴. Les corneilles, discutant de Martine, confirment qu'il s'agit toujours là de ce même « moi » :

— Ça serait-y pas, revenue au pays, la petite Martine d'autrefois qui n'aimait rien tant que de barboter dans l'eau ?

— Pas possible, pas possible! croassa une autre très vieille corneille qui passait aussi pour bien se rappeler les temps anciens. La petite Martine aurait aujourd'hui soixante-dix-huit... soixante-dix-neuf ans... Ce ne serait donc plus du tout la petite Martine.

— C'est encore la petite Martine. Regardez : elle barbote toujours dans l'eau. (131)

Martine a tout d'une autobiographe. Jeune et vieille à la fois, elle procède à la réunification des différentes versions d'elle-même en un tout circulaire. La mort cède le pas à la vie, dans un renversement final, une réconciliation de celle-ci sur la fatalité : « Martine, à peine de retour dans l'étroit logis sans horizon et sans lumière, prit son envol. Elle s'en alla vers les espaces ouverts que toute sa vie elle avait désirés. » (132) Textuellement, Martine ne meurt pas, mais continue plutôt à exaucer les souhaits de son existence dans l'au-delà, qui prend dès lors moins les traits d'une fin que d'une continuité. Le « visage illuminé de ferveur », la cousine triomphe : elle « [a] touché au but mystérieux » (132) et s'en trouve libérée. La victoire est totale – l'irréversible passage du temps est aboli ; c'est l'« instant radieux d'aujourd'hui » qui l'emporte.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ « Dans le déploiement d'eau et de ciel, elle faisait une tache guère plus importante que celle d'un oiseau noir battant des ailes sur la grève. » (131)

On observe ainsi une gradation dans les manifestations intradiégétiques de la mémoire, de l'animal à l'animal anthropomorphisé, puis de celui-ci à l'humain ; d'un questionnement sur l'origine à une capacité à se souvenir, puis de cette même capacité au « mobile nostalgique » de l'autobiographie. Conjointement à la nature qui témoigne d'une interrogation identitaire et d'une recherche de l'origine, les personnages sont le moyen d'une incarnation de la mémoire dans une forme rétrospective. La causalité entre l'anthropomorphisation et le souvenir qui surgit de ces exemples procède de la consécration de la mémoire, et laisse donc envisager son rôle sur le plan de la structure, en un processus décisionnel *de l'autrice* qui s'inscrit dans l'acte même d'écriture, de composition du texte. Or, un problème persiste : la mémoire, aussi autobiographique qu'elle puisse apparaître, est davantage illustrée, dans ces récits, qu'intégrée à la structure du texte. C'est-à-dire que l'on ne peut établir qu'elle équivaut en tout et pour tout au processus de remémoration observé en contexte autobiographique. Un détour via les particularités de la narration royenne est nécessaire pour établir un tel rapprochement, dans la mesure où ces manifestations de la mémoire attribuées à la nature et aux personnages, animaux ou êtres humains, se lisent comme une projection de la narratrice, qui leur accorderait ses propres réflexions.

2.2.3 Du thème à la structure

Du côté de la critique, il est entendu que les limites de la narration, de même que la focalisation, chez Gabrielle Roy, sont souvent floues ou instables. « La mobilité de la narration procède non pas d'un mouvement de dissémination ou de fractionnement, mais au contraire d'un mouvement rassembleur⁴⁵ », écrit Sonia S. Théberge dans son article « Du déséquilibre et de la variété : narration et art romanesque dans *La Petite Poule d'Eau* », après avoir qualifié le travail narratif royen d'« hétérogène et variable ». Vincent L. Schonberger abonde également en ce sens,

⁴⁵ S. Théberge, « Du déséquilibre et de la variété : narration et art romanesque dans *La Petite Poule d'Eau* », p. 63.

dans son article « Flottement de l'instance narrative et focalisation multiple dans les récits homo-autodiégétiques de Gabrielle Roy », lorsqu'il mentionne une des fonctions du narratif dans *Alexandre Chenevert* : « Gabrielle Roy n'admet l'existence du discours d'autrui que dans la mesure où elle le fait sien, que dans le but d'y ajouter un sens nouveau⁴⁶ ». Il enchaînera un peu plus loin, dans un énoncé cette fois plus général : « Prenant en charge la pensée ou la parole du personnage, le narrateur devient un organe de transmission qui peut insidieusement mêler ses propres commentaires au récit, dont les frontières restent floues et mouvantes⁴⁷. » Ces observations critiques permettent d'esquisser une première approche des propriétés de la narration royenne, qui pourrait ainsi être qualifiée de « phagocytaire », puisqu'elle absorbe en englobant, fait sien, ce qui lui est étranger.

Dans *Cet été qui chantait*, maints exemples de cette particularité narrative peuvent être cités. Dans « Les visiteurs de la journée », par exemple, la narratrice quitte son point de vue pour adopter celui du merle, s'appropriant par le fait même sa réflexion, ou, inversement, révélant le travail de construction à l'œuvre :

Mais le soir [le merle] n'est jamais qu'un petit piéton, comme vous et moi. Et commence son manège. J'avance de quatre pas dansants. Au cinquième, m'arrête. Bombe la poitrine. T'épie, toi, dans la balançoire, du coin de l'œil. Et recommence : quatre pas dansants; poitrine relevée, vif regard de côté. (139)

Dans « Les vaches d'Aimé », les phrases deviennent courtes et saccadées, comme si elles provenaient soudainement des vaches et non plus de la narratrice : « Ai repassé deux fois aujourd'hui par les champs à une heure d'intervalle. La deuxième comme la première fois les vaches ont cessé de brouter. M'ont longuement examinée. Dévisagée pour ainsi dire. Ont manifesté la même curiosité que deux heures auparavant. Que la veille. » (32) Même chose dans

⁴⁶ V. L. Schonberger, « Flottement de l'instance narrative et focalisation multiple dans les récits homo-autodiégétiques de Gabrielle Roy », p. 266.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 277.

« Un mobile », via la petite chatte Mouffette : « [Mouffette], une patte en l'air, s'amuse follement. [...] Je mets cette marguerite en branle; dix-neuf autres marguerites vibrent. Je tâche d'arrêter le brelan; tout repart de plus belle. » (67) Quant au récit « Le jour où Martine descendit au fleuve », l'acte autobiographique n'appartient pas à la narratrice, mais elle se fait l'instigatrice de son fonctionnement. Le récit est un cas typique d'enchâssement : l'histoire de Martine est racontée au passé simple et prend place après l'exposition d'une situation initiale, bien ancrée dans le contemporain de la narration par la référence à la guerre au Vietnam et par l'emploi du présent de l'indicatif : « Tontine arrive à ses vieux, vieux jours. Au long des veillées dans la cuisine chez Aimé elle somnole. Elle est sans intérêt pour nos conversations sur l'enchérissement des denrées, l'inflation, la guerre au Vietnam — ne finira-t-elle donc pas un jour ! » (121) La mémoire est donc le fait d'une duplication dans ce récit : sujet principal du récit enchâssé de Martine, elle régit également le fonctionnement de cet enchâssement, provoqué par un souvenir de la narratrice : « [Tontine] *me fait penser* à la vieille cousine Martine » (je souligne). De ce lien établi par la mémoire résulte une structure spéculaire, dans la mesure où le récit enchâssé prend la forme d'une « enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient⁴⁸ », d'après la définition de Lucien Dällenbach. Que la mémoire soit le trait d'union entre les deux niveaux narratifs suggère ainsi l'importance qu'elle peut prendre dans la structure du texte.

En somme, le résultat est le même qu'on l'appréhende d'après un angle d'appropriation ou de révélation des fils narratifs : ce processus de remémoration peut être vu comme un travail de la mémoire qui appartient à la narratrice, et à la narratrice uniquement. La propriété phagocytaire de la narration royenne, de laquelle *La Petite Poule d'Eau* nous offre d'ailleurs un exemple des plus

⁴⁸ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, p. 18.

autobiographiques⁴⁹, fait des manifestations de la mémoire dans *Cet été qui chantait* le propre de la narratrice qui accorde à ce qu'elle côtoie ses propres pensées et réflexions sur le processus mémoriel. Le retour à l'origine inscrit dans la nature ainsi que la mise en scène de l'acte autobiographique via la capacité mémorielle des personnages (en gradation, de la nature à l'animal, à l'être humain) et la rétrospection finale de la vieille cousine Martine semblent inscrire une conscience autobiographique dans le texte, peut-être moins comme sujet principal de l'œuvre que comme un mobile quelque peu latent, qui n'en est cependant pas moins omniprésent.

2.3 Formes structurantes : la mémoire comme processus

La mémoire dans *Cet été qui chantait* ne se restreint toutefois pas à une projection de la narratrice à son entourage. Deux récits prennent le relais de ses manifestations intradiégétiques, soit « La Trotteuse » et « L'enfant morte ». Cinquième et quatorzième de l'œuvre, ces récits sont dotés de diégèses semblables dans leur fonctionnement, axées autour d'un réel « morceau d'autobiographie » de la vie de Gabrielle Roy, comme le confirme *a posteriori* *La détresse et l'enchantement*, où ces épisodes sont mentionnés⁵⁰. La narratrice, au contact d'un phénomène ambiant, retrouve (par le souvenir) son Manitoba natal – ce qui a conjointement pour effet de rapprocher son identité de celle de l'autrice. Ces deux récits ont également en commun de signifier

⁴⁹ « C'était la lettre de la maîtresse, d'une belle calligraphie absolument droite et sans ratures, qui, lui révélant la perfection que pouvait atteindre une lettre dans la forme et dans le fond, accablait Luzina. Mais le sort en était jeté. Luzina l'avait fixé pour toujours dès le moment où elle avait fait l'appel à l'instruction. Sa destinée serait maintenant d'écrire. D'écrire sans fin. D'écrire jusqu'au bout de ses jours. » N'est-ce pas plutôt à Gabrielle Roy qu'appartient cette réflexion ? (*LPP*, 58)

⁵⁰ Le son de la clochette qui rappelle à la narratrice un souvenir qu'elle croyait avoir oublié et l'épisode de la petite Yolande sous les fleurs sont mentionnés dans *La détresse et l'enchantement*. Ou plutôt : ils sont mentionnés sur le mode de la prétérit, car Gabrielle Roy n'y reviendra pas, préférant plutôt référer à l'œuvre de 1972 : « C'est [à Somerset] que j'ai entendu, venu du seuil de l'hôtel voisin de la gare, le drelin d'une cloche à main agitée pour signaler qu'allait être servi le repas de midi, détail dont je me suis servie dans *Cet été qui chantait*, et ma mémoire ne conserverait-elle que ce souvenir que ce serait assez pour garder de l'affection à ce village que j'ai par ailleurs presque oublié. » (*DE*, 50) Au sujet de « L'enfant morte », elle tient un discours similaire : « De ce décor comme abandonné et de l'événement douloureux qui allait marquer ma première journée de classe à Marchand, je tirerais quarante ans plus tard "L'enfant morte", éclore si étrangement dans le cours de *Cet été qui chantait*. » (*DE*, 116) François Ricard documente également ce deuxième épisode. F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 129.

textuellement leur importance au cœur de l'œuvre : les références au titre qu'ils hébergent (« qui m'enchanté »⁵¹, « été qui chante ») reconduisent vraisemblablement la fonction initiale de l'intitulé « Cet été qui chantait », soit de configurer les différents récits en un tout⁵². Tout porte à croire que « La Trotteuse » et « L'enfant morte » ont une importance particulière, et que cette importance repose sur la mémoire dans son déploiement autobiographique. Intégrée à la structure de ces textes, elle prend la forme du véritable processus rétrospectif de la remémoration. Je le rappelle : la tâche de témoigner du vécu avec fidélité impose à l'autobiographe un choix dans la détermination du rendu de son histoire. De deux choses l'une : ou bien l'autobiographe respecte l'ordre chronologique, ou bien il ou elle favorise la résurgence « au mépris de toute chronologie⁵³ » des souvenirs, en les transcrivant tels qu'ils lui reviennent – ce qui, selon Ginette Michaud, correspond précisément au *modus operandi* de l'autobiographie royenne⁵⁴. Pas seulement imagé ou illustré, le

⁵¹ On pourrait penser que le « qui m'enchanté » ne réfère que vaguement au titre. Or la traduction de *Cet été qui chantait*, *Enchanted Summer* de Joyce Marshall, à laquelle Gabrielle Roy a participé activement, rend ce lien beaucoup plus évident et légitime à établir : « Because Aimé became exasperated with his cows and put a bell around her neck, I was given back this curious joy of my life, though even now I am not quite sure what it is made of or why it enchants me still. » (*Enchanted Summer*, 36) Voir à ce sujet l'introduction de la correspondance entre Gabrielle Roy et Joyce Marshall, G. Roy et J. Marshall, *In Translation : The Gabrielle Roy – Joyce Marshall Correspondence* (2005).

⁵² Sans entrer exhaustivement dans les études sur le titre, je noterai qu'il y a quelque chose d'entendu dans son rôle : le titre, comme tout élément péritextuel, est une clef de lecture : « Tout déploiement de signaux à l'intention du lecteur, qu'il s'agisse de titres et d'intertitres, de divisions internes du livre et d'illustrations, agit comme un *vade mecum*. À la différence d'un discours d'accompagnement (préface, résumé, etc.), ce mode d'emploi, consultable à tout moment, pourrait favoriser la progression du lecteur dans le texte. Les titres des chapitres en en-tête rappellent l'état de la lecture. On peut les considérer comme de simples bornes routières, indiquant le nom d'une route, les distances parcourues. Mais, pour autant que ces indications soient du texte – et pas seulement une numérotation –, elles expriment aussi autre chose, parallèlement au texte qui se découvre dans la page », écrit à ce sujet Max Roy. M. Roy, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », p. 50. Dans le cas de *Cet été qui chantait*, il s'interprète comme le point de convergence des récits, tous contenus dans, par et sous cette bannière.

⁵³ G. May, *L'autobiographie*, p. 76.

⁵⁴ Elle documente ainsi l'ordre des événements racontés dans *La détresse et l'enchantement* : « En outre, Gabrielle Roy ne respecte pas scrupuleusement la linéarité chronologique, même si dans *La Détresse...* on continue de suivre le fil du temps [...] : son récit est complexe sur le plan du déroulement temporel, ponctué de boucles, d'analepses et de ruptures et, sous ses apparences de chronique, l'histoire racontée est beaucoup moins linéaire qu'elle ne fonctionne en réalité par "images brèves et détachées", "collage d'instant, d'aperçus, de morceaux de vie dont la position sur l'axe du temps garde toujours une large mesure d'imprécision, comme si le récit suivi était impraticable". Le parcours ainsi délimité souscrit donc d'emblée à un découpage où il ne s'agit pas, à l'évidence, de tout raconter, mais de se concentrer sur les années de formation, de restituer les conditions et les événements d'un Bildungsroman intellectuel et l'émergence de sa sensibilité, de son rapport propre au monde et aux choses préparant sa naissance comme écrivain. » G. Michaud, « L'autobiographie comme conversion esthétique : les derniers écrits de Gabrielle Roy », p. 102.

processus de remémoration est donc intégré à même la structure du récit parce qu'il est productif de son ordre. Ainsi, au-delà des évidentes représentations autobiographiques dont la réminiscence fait l'objet, un pouvoir transformationnel lui est conféré : elle est une agente qui intervient sur plusieurs niveaux du texte et, surtout, qui établit le passage de l'un à l'autre. Dans le cas de « La Trotteuse », elle procède d'une reconfiguration de la diégèse, qui transite d'une contemplation quelque peu désintéressée à une rhétorique de la cause à l'effet. Dans celui de « L'enfant morte », elle s'intègre à un schéma globalisant, qui généralise à tout l'ouvrage le processus de remémoration qui s'y trouve exposé.

2.3.1 « La Trotteuse »

Le récit « La Trotteuse », en ce qu'il se déroule implicitement en trois temps, intègre le processus mémoriel à sa structure en illustrant le caractère imprévisible de la mémoire. De prime abord, ce récit s'apparente à une toile du paysage que peindrait la narratrice. L'incipit laisse présager ce qui suit comme un témoignage à vocation descriptive des lieux et des êtres du quotidien de la narratrice :

Aujourd'hui les trois vaches d'Aimé se tiennent les pattes dans l'eau du minuscule étang près de chez moi. Elles broutent les fleurs qui entourent ce point d'eau, surtout des lysimaques en cette saison. De temps à autre, l'une se penche, goûte l'eau tiédie par le soleil, la déguste plutôt qu'elle ne la boit. La Trotteuse porte au cou la clochette qu'Aimé a couru d'une *ripouste* lui acheter à Baie-Saint-Paul, afin de la repérer lorsqu'il l'appelle et qu'elle reste des heures cachée dans les aulnes à refuser de se montrer. (51)

Une pause narrative, voire un arrêt sur image qualifie la vitesse de cet extrait, comme si la narratrice cherchait à interrompre le cours du temps, à figer cet univers pour pouvoir mieux en rendre compte. L'emploi des verbes « se tenir », « porter au cou », « goûter », « déguster », « rester cachée », « refuser de se montrer » traduit une construction sédentaire du paysage et de ce qui le peuple. Certes, un peu de mouvement se dégage de l'environnement – « de temps à autre,

l'une se penche » –, mais l'immobilité n'emboîte que mieux le pas à cette exécution, du reste assez lente : que la vache « déguste » plutôt qu'elle ne boive l'eau reconduit l'état stationnaire des choses. Les premières phrases semblent ainsi permettre un rapprochement avec « La chatte de Monsieur Émile », deuxième récit de l'œuvre, qui, comme le résume Nathalie Dolbec, vise à « fai[re] écho à une interrogation initiale sur le vocable en tant que tel : "Ce devait être un mot inventé par monsieur Émile"⁵⁵ ». La vache, notons-le, avait été mentionnée *in medias res* dans le récit précédent, « Jeannot-la-Corneille »⁵⁶, sans aucune mise en contexte ni explication, de sorte qu'il convenait d'en apporter une afin de servir l'intelligibilité du texte.

Cette première impression est reconduite un peu plus loin par une seconde description, que l'on pourrait approcher comme étant le deuxième panneau du triptyque : « Mais aujourd'hui les trois vaches se sont rapprochées les unes des autres. Les pattes dans l'eau, elles rêvent de longs moments, les yeux à peine levés de terre, fixés devant elles sans expression, telles bien des gens que je connais lorsqu'ils poursuivent sans trop le savoir une idée vague. » (51) Encore une fois, l'immobilité l'emporte : le mouvement des vaches, n'est pas illustré mais narré, parce que l'emploi du passé composé (« se sont rapprochées ») pose qu'il est terminé. Les deux premiers segments du récit trouvent leur conclusion dans les phrases suivantes : « Car depuis que la Trotteuse sème de la musique autour d'elle, curieusement les deux autres vaches ne la quittent plus. Ainsi, quand

⁵⁵ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 65. Au sujet de l'incipit de « La Trotteuse », elle écrit également : « À première vue, la plupart des descriptions liminaires chez Roy semblent jouer ce double rôle, qu'il s'agisse d'établir le cadre spatio-temporel, comme dans "La maison gardée" [*Ces enfants de ma vie*] avec la description du village et de la plaine, ou de camper le ou les personnages de l'histoire, par exemple les trois vaches d'Aimé dans "La trotteuse" [*sic*]. » N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 21.

⁵⁶ « À tous moments, porté sur l'air en mouvement comme sur une haute vague sonore, me parvenait le tintement mélodieux de la clochette que la Trotteuse mettait en branle lorsqu'elle tendait le cou pour atteindre par-dessus la haie une feuille fraîche. » (41) Selon l'édition du centenaire, l'ordre des récits de *Cet été qui chantait* a été déterminé par l'autrice seulement après leur rédaction. Concrètement, on peut avancer que la mention de « La Trotteuse », dans « Jeannot-la-Corneille », est un certain défaut de construction, puisque la référence ne *signifie* qu'à partir du récit suivant. Or, ce défaut s'interprète aussi, lorsqu'on fait fi du caractère « pragmatico-génétique » de la chose, comme une invitation à relire l'œuvre, qui ne peut être pleinement comprise qu'à la relecture : pour saisir la référence au souvenir dans cette citation, il faut nécessairement avoir en tête le récit suivant.

Aimé repère la Trotteuse, du même coup, il repère les autres. » (51-52) Une clôture est proposée dans cet extrait : l'arrivée à un état présent et final (« depuis que »), de même que le rassemblement des différents motifs (la Trotteuse, la clochette) sous l'égide d'un « car » explicatif, procèdent à un retour à la case départ⁵⁷, à l'exposition d'un tableau final des éléments constitutifs de la diégèse, ainsi résolue. À ce point, le récit apparaît conforme au titre : il est le lieu d'une mise en contexte et d'une justification de la Trotteuse, qui réside dans son caractère à la fois particulier et rassembleur.

Or, cette résolution proposée, le récit n'est pas terminé pour autant. C'est ici que se profile le troisième et dernier panneau du triptyque. Un renversement de situation se produit lorsque surgit le souvenir des fermes du Manitoba dans les derniers paragraphes, déclenché par le tintement de la clochette des plus proustiens⁵⁸ :

La clochette a tinté fortement, tout près. Et pourquoi cela a-t-il brusquement éveillé en moi le souvenir – que je croyais mort – du temps où, enfant, lorsque j'arrivais pour les vacances d'été chez mes oncles sur leurs fermes au Manitoba, j'étais accueillie dès en descendant du train par le drelin d'une cloche à main qu'agitait sur le seuil l'hôtelier venu annoncer un repas chaud et tout prêt... et que j'en étais rendue heureuse mystérieusement comme si nous étions conviés ensemble, les inconnus sur le quai, à une sorte de repas de fête, d'amitié.

Parce que Aimé, fâché contre sa vache, lui a passé au cou une clochette, voici que m'est redonnée cette curieuse joie de ma vie dont je ne sais toujours pas au juste de quoi elle est faite et pourquoi elle m'enchanté encore. (51-52)

⁵⁷ Voir la section « La description terminale », dans laquelle Nathalie Dolbec identifie certains procédés stylistiques de clôture employés couramment par Roy. Dans cet extrait, on assiste à l'« arrivée au présent » ainsi qu'au « tableau final ». N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 58-76, plus précisément p. 64 et p. 67.

⁵⁸ Pensons au tintement « ovale et doré » de la clochette à l'entrée de la maison qui annonce Monsieur Swann, dans le premier des sept tomes d'*À la recherche du temps perdu*. Gérard Genette ouvre d'ailleurs son texte « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, sur cette figure, arguant qu'elle est interprétée à tort comme une synesthésie, alors qu'elle relève de la métonymie, c'est-à-dire du « transfert de la cause à l'effet ». En tous les cas, elle est l'un de ces symboles de la mémoire involontaire de l'œuvre proustienne. G. Genette, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, p. 50-51. Nous savons, par ailleurs, que Gabrielle Roy était une lectrice assidue de Proust. F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 389.

Le récit s'accélère. Le « parce que » provoque un changement d'ordre : d'abord contemplatif, « La Trotteuse » se construit désormais dans un rapport de causalité – et pas n'importe lequel, celui-là même qui caractérise le genre autobiographique :

Le besoin de trouver un ordre dans la partie de sa vie qu'on a déjà vécue est si instinctif et si universel que les autobiographes y cèdent sans toujours s'en apercevoir. [...] En d'autres termes, le *pourquoi* mène tout droit à un *comment*. La tentation notamment d'introduire après coup un mécanisme causal dans une suite d'événements qui a pu être un effet de pure contingence se fait sentir avec une force quasi irrésistible auprès des autobiographes particulièrement épris de rationalisme⁵⁹.

Le récit est soudainement dialectisé, voire problématisé, en fonction de la mémoire, qui opère ce retournement dans le schéma. Elle s'intègre ici à même la structure en fracturant l'ordre initial : la Trotteuse (la vache), d'abord centrale à la diégèse, est reléguée à un adjuvant (de l'adjuvant – la clochette) du souvenir. D'une certaine façon, cette troisième partie (implicite) se lit comme une longue hyperbate⁶⁰ sur le plan de la structure, puisqu'une conclusion du récit avait déjà été proposée. Rien ne laisse présager, *a priori*, ce renversement de situation : l'emploi du présent de l'indicatif témoigne d'une narration *en train de se faire*, qui a pour objet la vache. La révélation de la posture d'écrivaine de la narratrice, juste avant le surgissement du souvenir⁶¹, participe de cette reconfiguration du récit et de son imprévisibilité, dans la mesure où elle vient ancrer la diégèse dans le présent, au moment même de son déroulement : « Il y a un instant les trois vaches se sont approchées de ma barrière, comme mues par la curiosité soudaine de savoir ce que je deviens. Si seulement elles apprenaient que j'écris sur elles! » (52) Ce qui suit ne peut donc être

⁵⁹ G. May, *L'autobiographie*, p. 58.

⁶⁰ « L'hyperbate se définit comme "une addition, une "adjonction", l'ajout d'un élément, alors que la phrase pourrait être considérée comme terminée" (Théron, 1992 : 173). » N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 74.

⁶¹ Il est intéressant de noter que ce passage est contraire à ce que remarque Micheline Cadieux sur « l'ordre » entre le souvenir et l'écriture dans l'autobiographie : « Au début, l'acte d'écrire commence, paradoxalement, par l'arrivée du souvenir. L'écrivain n'explicite pas plus ce retour du passé, qui fonde la deuxième étape, que le recours à la mémoire qui l'a précédé. » M. Cadieux, « Une question d'écriture », p. 116. Dans *La détresse et l'enchantement*, l'écriture suit le souvenir, alors que dans « La Trotteuse », l'écriture le précède de peu.

prévu puisqu'il est tout autant inconnu de la narratrice, qui observe et écrit simultanément. Mais n'est-ce pas là, d'une certaine façon, l'illustration du pouvoir de la mémoire et de la spontanéité de sa résurgence, qui se déroulent au détriment d'une structure entièrement chronologique de la réminiscence ? La mémoire, dans « La Trotteuse », en devient structurellement autobiographique : par le retour en enfance qui s'opère, par le surgissement imprévu du souvenir, mais surtout par son rôle dans l'organisation du récit, qui déconstruit un ordre initial aussi logique que complet.

2.3.2 « L'enfant morte »

« L'enfant morte » fait moins dans le renversement de situation, mais illustre avec encore plus d'exactitude la structure de réminiscence de l'œuvre. Entièrement organisé dans une optique remémorative, pour ne pas dire autobiographique⁶², ce récit, que Mark Bell décrit comme « a recollection of a much earlier occurrence, rescued from oblivion (cf. Proust's "tirer du néant") by a flash of involuntary memory⁶³ », commence, contrairement à « La Trotteuse », par une question qui sonde la provenance d'un souvenir déjà retrouvé⁶⁴ : « Pourquoi donc le souvenir de l'enfant morte, tout à coup, est-il venu me rejoindre en plein milieu de l'été qui chante ? » (147) S'ensuit la narration de ce souvenir, au passé simple, et ce, jusqu'aux toutes dernières lignes du récit, qui reprennent le questionnement initial : « Mais pourquoi, pourquoi donc ce souvenir de l'enfant morte est-il venu m'assaillir aujourd'hui en plein milieu de l'été qui chante ? Est-ce le parfum des

⁶² D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 237.

⁶³ « Le souvenir d'un événement bien antérieur, sauvé de l'oubli par un éclat de mémoire involontaire » [traduction libre]. M. Bell, « "Enrichir la gelée" : Proustian's Intertext in the Writing of Gabrielle Roy », p. 31.

⁶⁴ Il va sans dire que *La détresse et l'enchantement* accroît l'importance de cette problématisation de la mémoire, dans la mesure où elle-même est structurée à partir d'une question rhétorique quelque peu similaire à celles-ci : « Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon propre pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieur ? » Notons par ailleurs qu'un dialogue semble esquisser entre ce récit et « La Trotteuse » : alors que « La Trotteuse » problématise le souvenir dans une optique du pourquoi/parce que, tel qu'il a été démontré, « L'enfant morte » positionne son questionnement par rapport au fonctionnement du souvenir. C'est la médaille et son envers : d'un côté, la provenance est établie, mais l'effet est inconnu ; de l'autre, la provenance reste évasive, mais l'effet est explicitement reconnu comme étant la « tristesse à travers l'éblouissante révélation de toutes choses au cours de cette saison » (147).

roses, tout à l'heure, sur le vent, qui me l'a apporté ? » (154) La narratrice regarde cet événement depuis sa posture contemporaine, y cherche une résonance dans son quotidien⁶⁵. Que la mémoire soit encadrée par deux questions témoigne de son rôle structurant : le récit dans son entièreté se réclame du souvenir et organise le présent en fonction de lui. Sa forme est rétrospective, et sa vitesse, celle de la « marche arrière ». La « madeleine » reste, cela dit, méconnue ; le parfum des roses est sous-entendu comme étant le vecteur de ce souvenir par les questions qui ferment la diégèse ; toutefois, il n'est jamais concrètement affirmé comme tel⁶⁶.

Si pour Dominique Fortier, l'« aspect autobiographique » de *Cet été qui chantait* « n'en constitue pas l'élément central [...] [car] [l]'ouvrage n'est pas consacré à la vie de l'auteur, mais à la vie qui l'entoure, à toute vie (humaine, animale, végétale) qui l'entoure et dont elle est la spectatrice et le témoin émerveillé⁶⁷ », à mon sens, le récit « L'enfant morte » procède d'une recontextualisation de cet « aspect » autobiographique à l'échelle de l'œuvre. C'est comme si les thèmes de *Cet été qui chantait* atteignaient dans « Le jour où Martine descendit au fleuve » leur apogée et qu'il n'y avait d'autre choix, pour en assurer la continuité, de les incarner à même la structure du texte. Considéré par François Ricard comme « l'emblème de tout l'ouvrage⁶⁸ », « L'enfant morte » s'inscrit dans une suite de récits et, de la sorte, étend le processus de remémoration qui y figure à l'ensemble de *Cet été qui chantait*. Où certains y voient une exception, voire une anomalie, il formule en fait ce qui est manifesté jusque-là de façon plus ou moins banale

⁶⁵ Pour Ricard, « [c]ette image de "L'enfant morte", l'une des plus fortes de toute l'œuvre de Gabrielle Roy, prend une signification particulière du fait qu'elle est rattachée à ce moment précis de sa vie. Séparée pour la première fois de sa mère et lancée dans un monde qui la laisse "saisie d'effroi", au milieu d'un "décor comme abandonné", "un des paysages les plus morts que j'aie jamais vus dans ma vie", la jeune institutrice meurt elle aussi, en quelque sorte, à l'enfant qu'elle a été. » F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 124.

⁶⁶ Jusqu'en 1981, c'est-à-dire jusqu'à la réédition chez Stanké, dans la collection Québec 10/10, de *Cet été qui chantait*, un commentaire de la narratrice, sur lequel se terminait le récit, suivait les deux questions finales : « Parfum que je n'aime plus guère depuis ce juin lointain où j'allai dans le plus pauvre des villages acquérir, comme on dit, de l'expérience. » G. Roy, *Cet été qui chantait*, Québec, Les éditions françaises, 1973, p. 189.

⁶⁷ D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 238.

⁶⁸ F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 455.

et latente, dans les formes intradiégétiques de la mémoire, par exemple. Ainsi, lorsqu'on le comprend dans le contexte des récits qui l'entourent, tel qu'il s'agit de le démontrer dans cette dernière section du chapitre, il n'apparaît plus comme un « pendant indissociable et essentiel⁶⁹ », plutôt comme un paroxysme. L'étude de « L'enfant morte » d'après la place qu'il occupe auprès des deux récits le précédant (« Les visiteurs de la journée » et « La nuit des lucioles »), puis auprès de ceux qui le suivent (« Les îles » et « De retour à la mare de Monsieur Toung »), montre comment les cinq derniers récits de l'œuvre forment un ensemble linéaire et cohérent auquel vient s'intégrer le souvenir de Yolande et, surtout, à l'intérieur duquel se produit la réminiscence, ainsi étendue à l'ensemble de *Cet été qui chantait*.

Bordé d'un côté par « Les visiteurs de la journée » et « La nuit des lucioles », puis de l'autre par « Les îles » et « De retour à la mare de Monsieur Toung », le dix-septième récit de l'œuvre prend place dans une trame narrative généralisée et généralisante. « Les visiteurs de la journée » met en scène une arrivée sur le plan narratif, d'abord au présent de l'écriture : « Depuis qu[e les corneilles] m'ont surprise un jour, dans ma balançoire, un cahier sur les genoux, à écrire des histoires, elles se gardent bien de me déranger » (136), puis à une posture contemporaine de narration, qui sera effective pour le reste de l'œuvre : « À cette heure toujours un peu triste quand viennent de me quitter mes amies et que le soir va tomber, il se fait un vide, il m'arrive de tourner en rond, de ne savoir trop que faire de moi, il me manque je ne sais quoi, je me sens seule et je finis par venir m'asseoir dans la balançoire. » (139) Bien que la concordance entre écriture et narration ne soit pas manifestée aussi explicitement que dans « La Trotteuse », on peut présumer qu'un amalgame surgit de ces phrases, qui opère l'équivalence entre les deux dans le récit. L'autrice-narratrice-personnage, qui vit, écrit et se remémore à partir d'une même position – dans

⁶⁹ D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 236.

ce cas, la balançoire –, se trouve donc à refaire son apparition dans le texte. Par ailleurs, cette révélation prolonge un commentaire esquissé dans « Les frères-arbres », ciblant au mieux les particularités narratives de *Cet été qui chantait* : « Moi, dans ma balançoire derrière la haie de thuyas, je ne peux être vue de la route, mais par les éclaircies j’aperçois assez bien tout ce qui y passe. Par ailleurs je suis des mieux placée pour tout entendre. » (88) La focalisation du « je » se distingue d’une narration auto-diégétique usuelle parce qu’elle emprunte au pendant hétéro-diégétique son omniscience. À mon avis, plutôt que de faire écho à une narration du type de *Bonheur d’occasion* ou, peut-être plus proche d’elle, celle de *La Petite Poule d’Eau*, elle évoque en fait la « subjectivation radicale des faits⁷⁰ » propre aux autobiographies, y compris à *La détresse et l’enchantement*, où la narratrice-autrice privilégie l’exposition de sa vision du monde à une objectivité universelle. Paradoxalement, la vision du monde autobiographique, dans sa subjectivation radicale, atteint un niveau de clairvoyance qui côtoie le mode hétéro-diégétique, car elle érige au rang d’univers indépendant et autosuffisant l’expérience relatée – un univers duquel la narratrice est forcément le « dieu ». En bref, la réunion du contemporain, de l’écriture et de l’omniscience, qui s’opère à partir de la balançoire dans « Les visiteurs de la journée », procède peut-être moins d’un changement de ton dans l’œuvre que de l’affirmation de ce qui est narrativement en vigueur depuis « Monsieur Toung », mais dont les fils n’avaient, jusqu’alors, pas été dévoilés, ou seulement sporadiquement.

À partir de ce moment, les récits s’enchaînent l’un après l’autre, se coordonnant depuis cette simultanéité entre narration et écriture. En reprenant les mêmes thèmes que « Les visiteurs... » et en les déplaçant dans le temps, « La nuit des lucioles » se lit comme la suite

⁷⁰ J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, *L’autobiographie*, p. 47.

immédiate de ce récit. Nous pouvons percevoir au mieux ce prolongement en juxtaposant la fin de l'un aux premières phrases de l'autre :

Dans le crépuscule d'un bleu profond, je distingue à peine [le merle] qui attend peut-être pour se retirer que je me retire la première. Alors je lui joue un tour. Je ramasse mes affaires. Je rentre. Je fais comme si c'était pour de bon. Je ferme la porte. J'allume les lampes. Je laisse passer un moment. Puis je ressors sans bruit. Je retourne à la balançoire. Il n'y a plus personne. Le merle dort peut-être déjà, sa petite tête sous l'aile. Mais je ne me sens plus seule maintenant. J'attends les premières étoiles filantes. (140)

La nuit est venue. Depuis longtemps mon ami le merle m'a quittée. Il doit dormir d'un profond sommeil dans le creux que je sais, au plus serré de la haie de thuyas. Dieu ait en garde sa petite vie éphémère! Les étoiles filantes ont filé. (143)

De surcroît, l'enchaînement est présenté comme logique et naturel : les formules « La nuit est venue » et « Les étoiles filantes ont filé » traduisent des évidences. Inexorablement, la nuit tombe, et, par définition, les étoiles filantes filent. Que la narratrice les emploie pour signifier le passage du temps, dans le contexte d'une œuvre à la chronologie disjonctée, pose qu'il avance, certes, mais, que jusque-là suspendu, il serait à ce moment rétabli. C'est donc comme une indication de lecture qu'il faut approcher cet enchaînement pour le moins explicite, enchaînement qui propose un certain rétablissement de la chronologie, de même qu'il prolonge à « L'enfant morte » la contemporanéité d'écriture exposée dans le récit précédent.

La même continuité se produit avec « L'enfant morte » et « Les îles », mais de façon quelque peu différente. « Les îles », qui se déroule lors des « jours piquants de l'automne » (158), établit une filiation avec le récit précédent, de deux façons. D'un côté, « l'été qui chante » tel que mentionné dans « L'enfant morte » fait désormais place à « l'été qui chantait⁷¹ ». Le passage du présent à l'imparfait illustre en lui-même l'évolution temporelle. De l'autre, son incipit semble donner suite à l'explicit du récit précédent. Encore une fois, observons-les juxtaposés :

⁷¹ « Mais de tout cet été qui chantait, nous, de la côte nord, n'avons aperçu les îles, là-bas, près de la rive sud, qu'une ou deux fois. » (58)

Mais pourquoi, pourquoi donc ce souvenir de l'enfant morte est-il venu m'assaillir aujourd'hui en plein milieu de l'été qui chante ? Est-ce le parfum des roses, tout à l'heure, sur le vent, qui me l'a apporté ? (154)

Ce n'est pas par temps clair que l'on déchiffre le mieux le lointain. (157)

Bien que la phrase liminaire des « Îles » introduise le paysage, plus précisément ces îles qui apparaissent sur le fleuve lorsque la clarté de l'été laisse place à la brume automnale⁷², elle s'interprète également comme le prolongement de « L'enfant morte ». C'est-à-dire que « le lointain » peut se faire entendre dans une optique autant temporelle que spatiale : spatiale pour le récit « Les îles », il amène l'archipel « éparpill[é] depuis l'île d'Orléans jusqu'à l'Isle-aux-Coudres » (157), dont parlent Berthe et la narratrice ; temporelle, en référence au « passé lointain », à plus forte raison au récit « L'enfant morte » qui se termine à son seuil et se déroule dans un temps, justement, lointain et révolu pour la narratrice. Mais il peut aussi avoir un sens plus large ; et spatial et temporel, ni spatial ni temporel : le lointain, c'est l'inconnu. L'appréhender comme tel fait surgir la fonction métalinguistique ou métatextuelle de l'incipit, conjointe à celle strictement référentielle⁷³, selon Jakobson : il aurait pour message le code du texte⁷⁴, ou, autrement dit, il serait un indice que donne la narratrice, voire l'autrice, sur le moyen de résoudre quelque énigme ou question *indéchiffrée*. Cette clef de lecture, elle se traduit *grosso modo* ainsi : l'évident ou le limpide (le clair) ne révèle pas le sens de l'inconnu. Dans le cas de « L'enfant morte »,

⁷² « [C]'est au prix d'un paradoxe que la description parvient à se démarquer du stéréotype, en posant le principe d'un regard dont l'acuité est "améliorée" par la nuit et par le brouillard. Ce genre de paradoxe n'est pas isolé chez Roy. Au seuil du texte sur "Les îles", il trouve sa justification optique : "Ce n'est pas par temps clair, décrète le descripteur-personnage, que l'on déchiffre le mieux le lointain" (Roy, 1993 : 153). Qu'une lumière trop vive puisse nuire à la visibilité est un phénomène bien connu des randonneurs. » N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 45-46.

⁷³ « Disons tout de suite que, si nous distinguons ainsi six aspects fondamentaux dans le langage, il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une fonction. [...] [M]ême si la visée du référent, l'orientation vers le contexte – bref la fonction dite "dénotative", "cognitive", "référentielle" – est la tâche dominante de nombreux messages, la participation secondaire des autres fonctions à de tels messages doit être prise en considération par un linguiste attentif. » R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 214.

⁷⁴ « Chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le code : il remplit une fonction métalinguistique (ou de glose). » *Ibid.*, p. 218.

l'inconnu est manifesté deux fois plutôt qu'une : « Pourquoi donc le souvenir de l'enfant morte est-il venu me rejoindre en plein milieu de l'été qui chante ? » Et le dénouement pressenti (le plus évident) apparaît à sa suite, sous la forme d'une seconde interrogation : il s'agirait du parfum des roses.

Force est de constater que cette lecture du récit « Les îles », dans son retentissement métatextuel, remet en cause la fin du récit précédent, peut-être moins dans sa valeur mnémonique qu'en tant qu'élément responsable de la continuité des récits. Notons en ce sens que le « Pourquoi donc le souvenir de l'enfant morte, tout à coup, est-il venu me rejoindre en plein milieu de l'été qui chante ? » est doté de considérations pragmatiques ou structurantes, c'est-à-dire qu'il interroge l'œuvre telle qu'elle est construite. En effet, si la narratrice demande, d'un point de vue intradiégétique, d'où provient le souvenir, elle peut aussi, par la référence au titre (« été qui chante ») et l'exiguïté sémantique entre le souvenir de l'enfant morte et le récit lui-même (« L'enfant morte »), questionner la présence de ce récit dans l'œuvre, au moment où il paraît⁷⁵. Comme de fait, la filiation directe entre ces deux récits n'est pas intuitive, et l'analyse proposée de l'incipit des « Îles » ne la rétablit qu'en partie : la dynamique entre la question (« L'enfant morte ») et le code de la réponse (« Les îles ») procède d'un retour à « L'enfant morte », mais laisse dépourvu d'un « aller » préalable ce mouvement *rétrospectif* de lecture. La forme interrogatoire de la réponse (le parfum des roses) me fait abonder dans le même sens, de deux façons : d'une part, elle dénote une incertitude de la part de la narratrice, qui propose une issue sans en être totalement convaincue. D'autre part, elle insinue que quelque chose – aussi vague ce *quelque chose* soit-il – reste irrésolu. Une question surgit donc : se pourrait-il qu'un élément autre,

⁷⁵ Le fait que la question soit énoncée à deux reprises semble servir cette idée d'une double orientation sémantique.

moins évident à première vue – par temps clair – participe de l'enchaînement des récits dans l'œuvre ?

Afin d'appuyer cette hypothèse, il me semble nécessaire d'étudier le rôle du parfum des roses, non seulement dans le récit, mais aussi dans l'œuvre et dans la critique. À l'interprétation métatextuelle de l'incipit des « Îles », qui cadre logiquement avec la posture d'écrivaine de la narratrice, il est ainsi possible de juxtaposer l'analyse de Dolbec, de même que les propos de l'autrice : la figure de l'illusionniste, et le brouillage textuel résultant de cette figure, revient chez l'une comme chez l'autre. Alors que la chercheuse, dans son analyse sur le métatexte du descriptif, appelle à la nécessité de l'illusion pour produire la description⁷⁶, l'autrice, quant à elle, dans son discours « Jeux du romancier et des lecteurs » de 1955, fait du romancier un « prestidigitateur⁷⁷ ». Par ailleurs, la structure adoptée au début de « L'enfant morte », telle qu'exposée plus tôt, est partagée par *La détresse et l'enchantement*, qui s'ouvre également sur une question coordonnant la remémoration. Corroborant cette poétique du brouillage énoncée dans « Les îles », l'épisode narré à la suite de la question liminaire, « Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure ? », ne vient pas la résoudre. Au sens de Ricard, il montre plutôt la « naissance véritable en tant que sujet individuel et autonome⁷⁸ » de Gabrielle, laquelle se réalise au contact de la découverte de l'appartenance sociale de Mélina, sa mère. Le format question/réponse de l'organisation mémorielle exposé dans l'autobiographie pourrait ainsi être approché comme le modèle achevé de ce qui se trame dans « L'enfant morte », sur la base de leurs similarités formelles. Le travail narratif accompli dans le premier chapitre de *La détresse et l'enchantement*, où se trouve juxtaposé à l'interrogation initiale

⁷⁶ N. Dolbec, « Le métatexte du descriptif chez Gabrielle Roy », p. 23-24.

⁷⁷ G. Roy, « Jeux du romancier et des lecteurs », p. 263.

⁷⁸ F. Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, p. 105.

un récit qui ne la résout pas mais éclaire autrement la formation identitaire de l'autrice-narratrice, viendrait ainsi signifier à rebours l'impossibilité de dénouer par un seul élément de réponse (le parfum des roses) cette question qui comporte au moins deux avenues.

Par ailleurs, comme l'analyse des formes intradiégétiques de la mémoire l'a montré, *Cet été qui chantait* est une œuvre fondamentalement homogène dans ses thèmes et dans son fonctionnement. Une « mystérieuse et secrète entente » se dégage de l'univers de Petite-Rivière-Saint-François, sous les traits d'un mouvement de balancier ou de mobile, qui veille au maintien d'un équilibre précaire : « Je mets cette marguerite en branle; dix-neuf autres marguerites vibrent. Je tâche d'arrêter le brelan ; tout repart de plus belle. » (67) Cette cohérence s'incarne entre autres par l'autoréférentialité des récits : les éléments essentiels au propos et à la structure de l'œuvre refont généralement surface un peu plus loin, quoique parfois sous un autre visage, en témoignent Monsieur Toung (remplacé par le malard), la clochette (la cloche de la chapelle) ou la balançoire (le mobile). Le parfum des roses échappe à cette tendance. Outre la très anecdotique « rose sauvage » aux pieds du chemin de fer dans « Monsieur Toung », laquelle se perd dans le bouquet d'onagres, ancolies, clochettes, molènes, gesse, etc. (18), la fleur est mentionnée dans deux autres récits, « Les frères-arbres » et « La fête des vaches ». Dans le premier des deux, son parfum est effectivement abordé, mais, d'une part, il se trouve anéanti par l'habitude, et, d'autre part, il semble plutôt vouloir servir, par antithèse, le désagrément qu'occasionne « le mauvais air » :

Les odeurs dans lesquelles nous vivons sans plus toujours nous en apercevoir, celle de la marée à la fois saine et de décomposition, celle aussi de la flouve odorante cachée le long du ruisseau, puis des trèfles et, quelquefois, le vent aidant, des roses à l'ancienne autour de la vieille croix de route, dès ce moment, ces fines odeurs furent noyées dans la forte senteur d'huile à chauffage qui barbouille le cœur. (89)

Dans le second récit, le vent qui fait le bonheur des trois bovins ravage le jardin de Berthe. L'énumération des dommages qu'exécute la narratrice comprend le triste sort des roses : « Ah! malheur, tout ici avait souffert ! Les pavots pendaient, le visage fané ; il y avait des lupins cassés ;

les roses étaient flétries, les dauphinelles saccagées. Seuls tenaient quelque peu les forts dahlias, et encore! » (97) Comme dans les deux exemples précédents, la rose (et son parfum) est comprise à l'intérieur d'un ensemble duquel elle ne se distingue pas, ou que très peu. Ni possible effet catalyseur, ni pouvoir transformationnel ne sont illustrés dans les apparitions préalables à la mention qu'on lui trouve dans le dix-septième récit de l'œuvre, qui pourrait signaler un possible de l'ordre de l'agrégation autour de ce symbole, à ce moment de l'œuvre. En fait, c'est plutôt du côté de *La détresse et l'enchantement*, plus précisément lors des funérailles du père de la narratrice, qu'il faut se tourner pour voir surgir la rose dans un sens similaire à celui qui lui est attribué à la fin de « L'enfant morte », c'est-à-dire dans son mariage avec la mort et la mémoire :

Je vis alors qu'il [mon père] avait dans les mains trois roses. De celles que nous appelions les roses de cimetière, parce que, tout d'abord, mon père en avait acheté quelques pieds pour fleurir les tombes des deux petites Agnès dans notre enclos de famille. [...] En fait personne à la maison ne les aimait, sauf mon père. Que leur reprochions-nous donc au juste? Sans doute d'être venues du cimetière, mais pas uniquement. Ce n'étaient pas en réalité de très belles roses. Elles étaient touffues, leurs pétales enroulés trop étroitement les uns sur les autres; aussitôt nées aussitôt fanées, elles se tachaient à un rien, une goutte de pluie, une brise un peu tenace. Elles n'avaient vraiment pour elles que leur parfum, et encore celui-ci, douceâtre, nous faisait-il penser aux offrandes funéraires. (DE, 45)

Quelques ponts furent effectivement érigés au cours de l'analyse entre *Cet été qui chantait* et *La détresse et l'enchantement*, mais les éléments sur lesquels ils reposaient étaient suffisamment récurrents pour justifier leur mise en commun quelque peu anachronique. Dans ce cas-ci, l'extrait de l'autobiographie éclaire le sens qui est donné au parfum des roses dans le récit, mais il n'explique toujours pas d'où il vient et pourquoi il serait soudainement porteur, à lui seul, d'un souvenir aussi central. Ce que nous révélerait cet élément proposé à la suite de la question « Mais pourquoi, pourquoi donc ce souvenir de l'enfant morte est-il venu m'assaillir aujourd'hui en plein milieu de l'été qui chante? » serait donc du même ordre que l'épisode narré dans les premières pages de l'autobiographie : il évoque un aspect de l'identité de la narratrice – la connotation

funéraire des roses –, sans pour autant résoudre dans son entièreté l'énigme qui le précède. Le parfum des roses sur lequel se termine « L'enfant morte » ne semble donc pas constituer le liant principal des récits. Son rôle, principalement autobiographique, est autre.

Si « La nuit des lucioles » se lit comme la suite des « Visiteurs », et, « Les îles », comme la suite de « L'enfant morte », un lien transversal reste à démontrer : celui entre « La nuit des lucioles » et « L'enfant morte », puis entre « L'enfant morte » et « Les îles ». En bref, il s'agit, dans un dernier temps, d'examiner comment « L'enfant morte » établit le relais dans l'ensemble que forment les cinq derniers récits. Pour ce faire, unissons son incipit aux dernières lignes du récit précédent (en ordre d'apparition) :

Leur existence est fugitive. Peut-être les lucioles ne vivent-elles que le temps de briller un instant d'un vif éclat. Comme nous tous d'ailleurs! Heureux ceux qui, du moins avant de s'éteindre, auront donné leur plein éclat! Pris au feu de Dieu! (144)

Pourquoi donc le souvenir de l'enfant morte, tout à coup, est-il venu me rejoindre en plein milieu de l'été qui chante ? (147)

A priori rien ne laisse présager que ces récits s'enchaînent d'une façon soutenue : un écart est perceptible entre eux, qu'incarne la question liminaire de « L'enfant morte ». Certes, on peut nuancer cette distance en présumant (intradiégétiquement) que la narratrice, toujours dans sa balançoire, se trouve dans un état d'observation et de contemplation, en toute chose propice au surgissement involontaire de la mémoire, d'après l'analyse de Dolbec : « La reprise inlassable, par la mère, d'une même description n'a pu que marquer la jeune Gabrielle, promise désormais à une manière de décrire qui consistera à aiguiser progressivement son regard en lui substituant son souvenir, puis, de retouche en retouche, à "re-saisir" l'objet.⁷⁹ » Notons que Fortier relève une continuité entre les deux récits, après avoir évoqué l'ambiguïté de l'explicit de « La nuit des lucioles » :

⁷⁹ N. Dolbec, *Le métatexte du descriptif dans l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 34.

La dernière phrase [de « La nuit des lucioles »] demeure cependant ambiguë : l'auteur veut-elle signifier que pour donner son plein éclat, il faut être « pris au feu de Dieu », ou que ce « feu » vient ravir ceux qui ont donné leur plein éclat ? Ou encore que cet éclat est lui-même « emprunté » au feu divin ? Quoi qu'il en soit, le récit qui commençait sur un ton léger et poursuivait une histoire familière se termine, par cette interrogation sur le sens de la vie et de la mort, sur une note mystérieuse, presque mystique. C'est à cette histoire que fait suite « L'Enfant morte », dont la narratrice se demande « [p]ourquoi [ce] souvenir [...] tout à coup est-il venu [la] rejoindre en plein milieu de l'été qui chante ? » (CE-143)⁸⁰

Mais cela est de l'ordre de la supposition. L'enchaînement n'est ni aussi clairement explicité ni aussi convaincant que ce qui a été observé avec « Les visiteurs... » et « La nuit des lucioles », puis, à rebours, avec « Les Îles » et « L'enfant morte ». Le mystère reste donc entier.

Cela établi, revenons brièvement à « La Trotteuse ». Ce récit qui institue la clochette comme élément déclencheur de la remémoration pose une instance énonciatrice contemporaine à la narration au moment où surgit le souvenir. Cette posture du « je » est également celle de la narratrice des « Visiteurs de la journée » et de « La nuit des lucioles », récits qui précèdent le souvenir de l'enfant morte, et qui lui assurent, incidemment, une narration équivalente. La clochette est substituée à la vache, dans « La Trotteuse », de la même façon que les étoiles laissent leur place aux lucioles dans le ciel :

Après avoir brillé vivement, les étoiles ont pâli. À présent, elles sont à demi effacées comme des clous dédorés au plafond d'une vieille chapelle abandonnée à elle-même. Et je sais tout à coup pourquoi les étoiles s'effacent à demi. C'est pour laisser aux lucioles leur tour de briller. Les voici apparaître par centaines dans la nuit tiède et tranquille. (143)

La clochette tinte « tout près » de la narratrice, de la même façon que les insectes clignotent à proximité d'elle :

Et voici donc apparaître les porteuses de flamme. Tout d'abord, au ras du sol, sur la pelouse fraîchement tondue, elles brillent à brefs éclats tout comme le phare dont les feux intermittents signalent aux bateaux le passage à la pointe de l'Isle-aux-Coudres. S'éteignent, se rallument sans trêve sur l'herbe noire d'innombrables phares

⁸⁰ D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 235.

minuscules comme pour guider dans la nuit d'invisibles voyageurs. Ce pourrait être vous, ce pourrait être moi, qui avons souvent à chercher notre chemin. (143)

Alors que, d'un point de vue diégétique, le souvenir de l'enfant morte est rappelé à la mémoire de la narratrice par le parfum des roses, se pourrait-il que, d'un point de vue pragmatique, la continuité des récits soit, quant à elle, assurée sur un plan symbolique ou esthétique par les lucioles ? Les « porteuses de flammes » apparaissent – deux fois plutôt qu'une –, comme apparaît – deux fois plutôt qu'une – un souvenir du Manitoba dans l'œuvre, ou, dans le cas de « L'enfant morte », la question le problématisant. Et que dire du surgissement du narrataire, sous forme d'interpellation au lecteur ou à la lectrice ? L'interrogation qui ouvre et ferme « L'enfant morte » est doublement dirigée : la narratrice et le lectorat sont uni.e.s dans ce mystère⁸¹, comme le « vous » et le « moi » se rejoignent à tâtons dans l'inconnu, un inconnu que les lucioles viennent disperser, éclairer, révéler. Leur présence dans l'œuvre, comme en témoigne, dans l'extrait, cette mention faite aux îles, est beaucoup plus transversale et chargée de sens que peut l'être l'arôme des fleurs. À l'analyse, elles trouvent également écho dans plusieurs récits.

Décrites en opposition au champ lexical du mystère, les insectes lumineux prennent ainsi les traits d'une clef interprétative⁸². La narratrice souligne d'ailleurs leur caractère polysémique, après un énoncé qui s'apparente à l'incipit des « Îles » – et le rappelle, dans le cadre de cette analyse :

⁸¹ D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy.*, p. 229.

⁸² Dans l'imaginaire royen, les porteuses de flamme sont aussi porteuses de sens. Dans le discours inédit « Jeux du romancier et des lecteurs », reproduit dans l'ouvrage de Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy. L'œuvre et l'écrivain*, l'autrice écrit : « Mais nous demandons aux livres quelque chose de plus singulier encore ; nous leur demandons le visage même de la vie ; et, cependant, nous le voulons voir, ce visage, *éclairé par la flamme de l'art*, en quelque sorte plus beau que le vrai. » Je souligne. Elle poursuit un peu plus loin, dans un même registre : « Parfois dans certains livres plutôt secrets, il n'y a que deux, trois, quatre petites phrases explicites qui, à la manière d'un phare brusquement allumé, projettent un grand faisceau de lumière et éclairent tout l'ensemble. Comment, toujours pressés d'arriver au dénouement, allons-nous jamais découvrir cette lueur rapide et peut-être enfouie au plus profond d'un ouvrage ? » G. Roy, « Jeux du romancier et des lecteurs », p. 264. Je souligne. Par ailleurs, selon le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, la flamme (le feu) a une valeur de « connaissance intuitive », « d'illumination ». J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 505, 513 et 675.

Ce qui m'inquiète toutefois, c'est de penser que, de jour, je pourrais très bien me tromper et prendre pour un insecte banal l'une de ces petites célébrantes du feu. Pourquoi existent-elles ? On dit qu'elles annoncent du temps chaud, mais sans doute annoncent-elles beaucoup plus. (144)

La première phrase de cet extrait se rapproche, dans son contenu, du « Ce n'est pas par temps clair que l'on déchiffre le mieux le lointain ». Elle se trouve en quelque sorte à l'exemplifier à rebours : en soulevant la possibilité de se tromper de jour, la narratrice produit l'imaginaire métalinguistique d'une adéquation paradoxale entre clarté et imprécision, qui reparaît comme de fait un peu plus loin dans l'œuvre. Or, contrairement à l'incipit des « Îles » qui situe le brouillard sur un plan d'abord visuel, auquel on peut juxtaposer la fonction métalinguistique du langage, cet extrait illustre sémantiquement ce « phénomène bien connu des randonneurs », pour reprendre les termes de Dolbec. En impliquant que les lucioles aient une signification d'ordre divinatoire, la narratrice déplace dans un « à venir », qu'il soit extradiégétique ou intradiégétique, le rôle des « célébrantes du feu », tout en favorisant leur polysémie d'après des avenues symbolique ou esthétique. Un parallélisme est d'ailleurs établi entre « La nuit des lucioles » et « L'enfant morte », par le biais de la question qui interroge l'*existence* des lucioles (« Pourquoi existent-elles ? »), comme celles de « L'enfant morte » interrogent l'*existence* du souvenir. Dans un même ordre d'idée, l'annonce qui caractérise les insectes apparaît comme le cœur du relais mémoriel dans « La Trotteuse », de la clochette de la vache au « drelin d'une cloche à main qu'agitait sur le seuil l'hôtelier venu *annoncer* un repas chaud et tout prêt... » (51, je souligne) En soit, le simple fait que les lucioles puissent prédire « beaucoup plus » trouve dans ce « beaucoup plus » le souvenir de la petite Yolande, voire l'archipel « de l'Île d'Orléans jusqu'à l'Isle-aux-Coudres » (157) des récits suivants.

Cela établi, il reste à montrer comment « L'enfant morte » rend compte de cette filiation. Une approche de la diégèse dans sa connotation permet de faire un premier pas en ce sens : l'enfant n'est-elle pas tout aussi fugitivement incandescente qu'une luciole ? La fillette a brillé un instant

dans la robe blanche de sa première communion, comme en témoignent ses camarades, avant de s'éteindre (de « gagne[r] le ciel » (154)), « pris[e] au feu de Dieu ». Les deux sens relevés par Fortier de l'explicit de « La nuit des lucioles » se retrouvent effectivement illustrés dans le récit. Prise au feu de Dieu parce que ravie par Dieu, partie trop jeune avec le regret de « quelque pauvre petite joie jamais atteinte » (151) ; prise au feu de Dieu parce qu'elle lui dérobe sa flamme, telle Prométhée⁸³, afin de mieux briller :

Au loin, dans une éclaircie entre les épinettes, j'apercevais sur le sol une tache d'un rose vif dont je ne savais encore de quoi elle était faite. Le soleil oblique la toucha. Elle flamba sous ses rayons, le seul moment de cette journée à se revêtir d'une certaine grâce. Je demandai : — Quelle sorte de petite fille était-elle? (151)

Cette question que pose la narratrice sur la fillette instaure une sorte d'ambiguïté autour de ce que touche le soleil ; c'est comme si elle venait là unir la tache à la petite fille, remplacer l'une par l'autre⁸⁴. Par le biais de cette ambiguïté, surgit une prolepse sur le plan narratif, dans la mesure où les roses recouvrent déjà (*textuellement*) la fillette. Elles se confondent avec elle, prédisent ce qu'il sera fait du petit corps et l'union qui en résultera : « De retour, nous avons effeuillé les roses sur l'enfant morte. Des pétales amoncelés émergea seulement le visage. » (153) Le travail de substitution de la tache à l'enfant provoque une équivalence entre les deux, confirmée un peu plus loin dans la diégèse. De la sorte, c'est Yolande, qui, à ce moment du récit, telle une luciole, flambe pour un instant sous les rayons du soleil. Ce rapprochement consolide celui issu de la connotation du texte, qui fait de la fillette, par la brièveté de son existence, une porteuse de flamme. Reprenant

⁸³ Selon Marc Gagné, ce motif apparaît par l'entremise de Pierre Cadorai, le protagoniste de *La montagne secrète* « Prométhée, en arrachant à la divinité le feu dont les hommes ont un impérieux besoin, lui ravit, au propre et au figuré, un attribut divin. Le geste est aussi important que l'objet du rapt. L'objet, ce sont, sous le manteau des vertus du feu, les puissances de la vie. Le geste signifie l'indignation contre Celui qui permet la mort ; il signifie aussi une tentative d'autodivinisation par l'acquisition ou l'amplification de son pouvoir créateur. L'odyssée de Pierre Cadorai [de *La montagne secrète*] revêt un sens identique. » M. Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 218.

⁸⁴ J'en profite pour rappeler que Martine, à la fin de sa vie, prend aussi la forme d'une tache, dans le récit « Le jour où Martine descendit au fleuve » : « Dans le déploiement d'eau et de ciel, elle faisait une tache guère plus importante que celle d'un oiseau noir battant des ailes sur la grève. » (131)

le motif, l'intermittence sur l'eau des îles du récit éponyme réplique celle des lucioles dans le ciel : « Au cours de l'été, du pont de cargos qui ont dévié un peu de leur cours, quelque marin, en voyant apparaître celle-ci ou celle-là au ras de l'eau, a pu avoir l'impression de découvrir "son" île. » (157) Le lien des lucioles à l'enfant morte, puis de l'enfant morte aux îles, de « La nuit des lucioles » à « L'enfant morte », puis de « L'enfant morte » aux « Îles », se manifeste donc dans l'œuvre par cette dynamique entre la lumière (ou le visible) et son envers, au prix d'une substitution entre la vie et la *mare* que reprend le récit final : « La beauté du malard ne chassait pas le souvenir de monsieur Toung ; elle l'accompagnait. » (163) Aussi les derniers récits se trouvent-ils liés l'un à la suite de l'autre via ces éclats de clarté en sursauts, dont les « porteuses de flamme » sont en quelque sorte le symbole, et, l'enfant morte, l'allégorie. Peut-être le parfum des roses flottant dans l'air a-t-il suggéré à la narratrice ce triste souvenir, mais peut-être la danse des lucioles a-t-elle fini de l'enraciner dans l'œuvre : en ce cas, ce serait dans une sublimation du sens, une conversion platonicienne, depuis la première apparition des êtres clignotants jusqu'à leur rayonnement métaphorique.

L'épisode enchâssé de l'enfant morte ne se retrouverait donc pas imbriqué uniquement dans sa propre diégèse, mais dans toute une chaîne, qu'elle soit temporelle, symbolique ou esthétique, qui s'étend aux derniers récits, puis à l'ensemble de l'œuvre. Au contact des quatre récits précédents, « De retour à la mare de Monsieur Toung » s'interprète ainsi comme un souvenir d'une narratrice contemporaine – celle des « Visiteurs » jusqu'aux « Îles », « qui navigue sur la même vague du temps » (43), et, depuis la crête de cette vague, se remémore : « Nous sommes retournées par le chemin de fer, Berthe et moi, un soir de cet été, vers la mare de monsieur Toung. » (163) L'emploi du passé composé induit cette structure rétrospective, de même que cette référence

à la mémoire logée dans le chemin de fer⁸⁵ ; entre « nous sommes retournées par le chemin de fer » et « nous sommes retournées par le souvenir » il n'y a qu'un pas. Comme l'écrit Juery au sujet du récit clausulaire : « L'enchâssement qui caractérisait "L'enfant morte" se retrouve ici à l'échelle du recueil⁸⁶. » Ce renvoi au récit liminaire contenu autant par la diégèse que par son titre, dans le contexte d'une narration que l'on sait désormais unifiée, a pour effet de propager à l'ensemble de l'œuvre cette structure rétrospective. La réminiscence propre au récit « L'enfant morte » n'est donc plus contenue par une narratrice soudainement plus autobiographique que les autres l'instant d'un récit, comme l'entendent Ricard et Fortier ; elle est le lieu d'une extrapolation de l'identité narrative et de l'aspect autobiographique de l'œuvre.

2.4 Conclusion

Cet été qui chantait, en somme, multipliant les représentations de la mémoire, témoigne de l'inscription dans le texte de son aspect autobiographique, par le biais de la structure rétrospective de l'ensemble. D'abord perçue dans ses manifestations intradiégétiques à travers la caractérisation de la nature et des personnages, sous la forme d'un retour à l'origine ou d'une gradation de la capacité mémorielle, des pluviers amnésiques jusqu'à Martine, autobiographe, la mémoire cède le pas à une structure remémorative. Comme dans « La Trotteuse » où la narratrice décrit le paysage, arrive à une posture contemporaine de narration puis se fait « interrompre » par le souvenir, la narratrice de « L'enfant morte » procède de ce *modus operandi*. C'est à une contemporanéité équivalente, disséminée ici et là dans l'œuvre, mais qui trouve, dans « Les visiteurs de la journée » son affirmation, que s'intègre le souvenir de Yolande. Et l'effet est le même, mais à plus grande échelle : il repositionne ou décale le sens de l'œuvre, au profit d'une structure rétrospective, reprise

⁸⁵ « [C]omme le passage d'un petit train de campagne, très au loin, peut-être seulement dans le souvenir. » (42.

⁸⁶ Juery emploie à tort le terme « recueil » pour référer à *Cet été qui chantait*. R. Juery, « Interprétation de quelques formes des discours de Gabrielle Roy », p. 315.

par le récit clausulaire « De retour à la mare de Monsieur Toung ». On peut ainsi se demander, à la lumière du réseau mémoriel précédemment analysé et du rôle central de « La Trotteuse » et de « L'enfant morte » : se pourrait-il que les autres récits, compris à l'intérieur de l'ensemble, soient le fait d'une remémoration implicite, compte tenu des propriétés phagocytaires de la narration et de la focalisation royennes ? Ses formes autant intradiégétiques que structurantes jusqu'ici étudiées laissent voir l'étendue de ses ramifications ; la construction de l'œuvre permet-elle d'appréhender les récits comme des auxiliaires de la mémoire, autant de « talismans⁸⁷ » qui rappellent quelque scène de sa vie à la narratrice, certains prolifiques, comme la clochette de « La Trotteuse », d'autres caducs ? Après tout, le récit « La paire », où la narration homo-autodiégétique est absente, met aussi en scène l'effacement de la mémoire dans l'œil des chevaux. La mémoire est-elle « rhizomorphe », de telle sorte que son absence ne cesse pas pour autant de la signifier⁸⁸ ? Ainsi, l'aspect autobiographique de l'œuvre, sans être l'élément central de *Cet été qui chantait*, pourrait tout de même agir comme un principe organisateur, moteur plus que sujet, à travers la remémoration et les motifs de la mémoire.

⁸⁷ G. May, *L'autobiographie*, p. 53.

⁸⁸ Ce qui est relatif au rhizome, selon la théorie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans « Rhizome », l'introduction à *Milles plateaux* (1980). « [N]'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. [...] Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. On n'en finit pas avec les fourmis, parce qu'elles forment un rhizome animal dont la plus grande partie peut être détruite sans qu'il cesse de se reconstituer. » La mémoire rhizomorphe est donc une mémoire souterraine, sous-textuelle, dont les manifestations explicites pourraient être vues comme ces « bulbes » que décrivent Deleuze et Guattari. L'absence de bulbe – de manifestation explicite – ne traduit pas l'absence ou la mort du rhizome. Au contraire, elle continue de le signifier parce qu'il s'agit là d'un de ses traits les plus fondamentaux. G. Deleuze et F. Guattari, « Introduction : rhizome », dans *Mille plateaux*, p. 13-14.

Conclusion

Le mobile esthétique de *Cet été qui chantait*

L'étude de *Cet été qui chantait* à laquelle se consacre ce mémoire partait d'une intuition de lecture que j'ai ainsi traduite en hypothèse de recherche : les multiples écarts qui sont manifestés dans l'ouvrage se comprennent d'après son imprécision générique signalée par l'étiquette « récits », laquelle renvoie moins à la composition de l'œuvre qu'à une indétermination ontologique, entre fiction et autobiographie. Pas seulement motivée par l'étude des formes que prend l'écriture autobiographique dans le corpus royen, l'analyse visait aussi à coordonner un retour critique à *Cet été qui chantait*, resté largement inexploré dans les recherches. Côté ambiguïté autobiographique, des romans tels que *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont* ou *Ces enfants de ma vie* lui sont généralement préférés – à ce sujet, peut-être la réception particulièrement houleuse de l'œuvre à sa sortie est-elle en cause. Quoiqu'il en soit, l'approche retenue pour la démonstration permettait d'adresser et les spécificités de *Cet été qui chantait* et sa place dans « la somme de l'œuvre¹ », bouclée par la parution en 1984 de *La détresse et l'enchantement*. Quelques questions avaient ainsi été soulevées pour mieux diriger la réflexion. Elles se déclinaient comme suit : Comment la lecture se trouve-t-elle influencée par l'indétermination ontologique ? Quelle place l'écriture autobiographique occupe-t-elle dans *Cet été qui chantait* ? Quels procédés la dénotent-ils ? Quel rôle la fiction peut-elle venir jouer dans l'œuvre ?

Conformément aux théories de l'autobiographie, de Lejeune à Gasparini, de même qu'aux riches observations des chercheurs et chercheuses – principalement Dolbec, Fortier, Michaud, Ricard et Wiktorowicz –, j'ai construit l'analyse de *Cet été qui chantait* à partir de deux grands axes ou méthodes critiques, soit le contrat de lecture en vigueur dans la section initiale de l'œuvre

¹ En référence à l'article de Réjean Robidoux, « Gabrielle Roy : la somme de l'œuvre » (1989).

et la structure transversale de la réminiscence. Il a été déterminé que « Monsieur Toung », depuis sa position « d'avant-garde », est d'une importance capitale en ce qui concerne la détermination des éléments narratifs : bien que formée de dix-neuf récits indépendants, l'œuvre relève d'un même « je » autodiégétique et se déroule dans un espace-temps commun à tous les récits (y compris « L'enfant morte »), celui de Petite-Rivière-Saint-François. En ce sens, et en l'absence de précisions d'ordre ontologique sur le plan générique, il devient justifié de déduire que le régime de l'œuvre se forme et se définit dans le premier récit. Toutefois, l'analyse de l'ouvrage ne peut forcément être complète si l'étude se restreint à ses premières pages, aussi représentatives soient-elles. Par l'étude de la structure rétrospective de l'œuvre, identifiée, dans la seconde partie de l'analyse, comme un élément clef du genre autobiographique, j'ai pu préciser les dynamiques autobiographiques qui se déploient dans certains récits, dans leur enchaînement et dans l'ensemble ainsi formé.

En se consacrant au récit liminaire « Monsieur Toung », le premier chapitre de ce mémoire procédait à l'exemplification de la présence, dans le texte, d'un second contrat de lecture de nature référentielle, parallèle à la fiction. C'est d'après la théorie du pacte autobiographique qu'elle a été menée, laquelle, je le rappelle, cible ce qui constitue la spécificité ontologique de l'autobiographie : la relation entre le texte et le hors-texte. D'après Lejeune, le nom propre, par l'union entre auteur-narrateur-personnage qu'il provoque, en est le garant le plus commun. Or, l'anonymat de la narratrice exclut la possibilité d'un pacte dans sa forme « patente ». Par le biais de la dédicace et de certaines stratégies narratives la prolongeant, j'ai démontré que la triade autrice-narratrice-personnage se présente de façon implicite dans le premier récit. Faisant suite à cette démonstration, l'étude de la composition des lieux ainsi que de la représentation cryptée du discours m'a permis de conclure à un usage de la fiction à des fins rhétoriques, qui profite, d'après

les observations théoriques de Gasparini, à l'établissement d'une identité autobiographique au « je » narrant de *Cet été qui chantait*.

Partant des failles de la théorie du pacte autobiographique, le deuxième chapitre s'attardait aux formes intradiégétiques puis structurantes de la réminiscence. J'ai déduit, d'une part, que le retour à l'origine perçu dans la caractérisation de la nature évoque les premières pages de l'autobiographie royenne dans lesquelles l'autrice opère un retour à ses ancêtres ; d'autre part, que la capacité mémorielle des animaux et de la cousine Martine rappellent, quant à elles, la narration autobiographique et son « mobile nostalgique » tel que le définit Georges May. Cet examen du thème de la mémoire révélait aussi, soit dit en passant, son omniprésence dans l'œuvre. J'ai poursuivi la réflexion avec l'analyse de la structure remémorative de *Cet été qui chantait*. L'étude du récit « La Trotteuse » a montré que le surgissement du souvenir occasionne une reconfiguration de la structure au profit d'un ordre causal typique des œuvres autobiographiques, qui rompt avec la fonction descriptive et explicative perçue d'emblée. Cette opération interprétative a permis de dégager une valeur autobiographique, dans le contenu autant que dans la forme de « La Trotteuse », que reprend et prolonge par la suite « L'enfant morte ». Dans son enchaînement avec « Les visiteurs de la journée » et « La nuit des lucioles », d'un côté, puis « Les îles » et « De retour à la mare de Monsieur Toung », de l'autre, ce récit entièrement axé autour d'un souvenir intrigue quant à la provenance de celui-ci. La posture contemporaine d'écriture de la narratrice, la continuité chronologique, sémantique ou esthétique des récits, mais surtout le rôle que viennent jouer les lucioles dans leur rayonnement symbolique, subsument sa structure de réminiscence. De sorte qu'au terme de l'analyse, il est possible de dire que l'entièreté des récits se réclament de la rétrospection, même en son absence.

Aussi convient-il désormais de dresser le bilan de l'analyse. Celui-ci ne sera pas l'affirmation de l'appartenance de *Cet été qui chantait* à l'autobiographie. Comme l'étiquette « roman » sur la couverture, elle consoliderait la primauté d'un régime sur l'autre, de même qu'elle réduirait l'ouvrage à une seule facture ontologique – en ce cas, celle de la référentialité – ce qui est contraire au caractère souvent polysémique de l'œuvre royenne : « Chez Gabrielle Roy, rien, en fait, n'est vraiment univoque. À chaque pas est réaffirmée la nécessité passionnée de l'écriture. Là réside l'intérêt de l'analyse, sous l'apparente simplicité glisse un courant d'eau trouble² », écrit Micheline Cadieux. De surcroît, cette conclusion unilatérale, on la sait être fausse : l'existence même de *La détresse et l'enchantement* contredit la lecture strictement autobiographique de *Cet été qui chantait*. Par ailleurs, on ne peut écarter d'emblée qu'une part d'invention dicte la conception de certains récits – peut-être pas tous –, dans l'optique où, contrairement à la Gabrielle de l'autobiographie, la narratrice ne manifeste jamais son désir de rendre compte avec exactitude du réel.

Cet été qui chantait n'appartient peut-être pas à l'autobiographie, mais l'analyse a révélé qu'en dépit de cela, de l'autobiographique y est manifesté ici et là. Ce terme, comme le font valoir Lejeune, Gasparini et les Lecarme-Tabone, est aussi imprécis que la définition de son substantif est, quant à elle, restreinte. Ainsi, alléguer qu'une certaine proportion de *Cet été qui chantait* relève

² M. Cadieux, « Une question d'écriture », p. 121. Dominique Fortier abonde également dans le sens d'une œuvre qui se refuse à l'univocité. Pour en rendre compte, elle préfère à la métaphore du « courant d'eau trouble », celle de la peinture cubiste : « L'auteur utilise une "technique" qui n'est pas sans rappeler celle des peintres cubistes qui tentaient de représenter simultanément, en une même image, les différents angles d'un objet. Le résultat n'est pas un dessin fidèle de cet objet, une représentation de la réalité envisagée d'un point de vue unique, mais une forme de mosaïque qui vise à rendre compte des différentes modalités d'existence de la chose observée selon la situation de l'observateur. Comme nous l'avons déjà vu, chez Gabrielle Roy, ce choix correspond à un parti pris pour la subjectivité pure, dont l'imperfection et l'incomplétude sont pleinement assumées; plutôt que de chercher à gommer la différence, l'auteur tente plutôt de la révéler. Le portrait morcelé qui résulte de la juxtaposition de ces différents points de vue est, paradoxalement, plus achevé que celui qui procéderait d'une vision unique et monologique, puisqu'il présente les différentes "vérités" de cette situation selon la personne qui la vit ou l'observe. » D. Fortier, *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, p. 325.

de l'écriture autobiographique, que l'œuvre s'accorde à certains paramètres de la référentialité, est véridique et fidèle aux observations, mais quelque peu insuffisant à une résolution adéquate de la problématique et des interrogations la traduisant. Là où le bât blesse, on l'aura compris, c'est lorsqu'il est question de trancher sur la mesure de cette ambiguïté. De révéler les fils de l'indétermination ontologique. En fait, la « mesure référentielle » de l'œuvre se comprend moins via un pourcentage ou un nombre fixe, que par une image précise, celle des îles sur le fleuve :

De chez nous, on aperçoit au large du fleuve, sous des ciels d'orage ou avant le froid vif, de petites îles que l'on ne voit pas en d'autres temps. À peine les a-t-on eues pour compagnes un ou deux jours que déjà elles partent à la dérive, dans une sorte d'existence de rêve où il arrive que l'on saisisse, pour un instant encore, le contour imprécis de l'une puis de l'autre. [...] Il paraît qu'elles sont vingt et une, éparpillées depuis l'île d'Orléans jusqu'à l'Isle-aux-Coudres, et deux ou trois seulement sont habitées. [...] Mais de tout cet été qui chantait, nous, de la côte nord, n'avons aperçu les îles, là-bas, près de la rive sud, qu'une ou deux fois. (157)

Loin d'être « insignifiants » (160), les îlots qui composent l'archipel se prévalent d'un parti pris métatextuel, comme en témoignent « le silence des premiers jours de la *création* » (157, je souligne) dans lequel la plupart d'entre eux se dissimulent, ainsi que leur ressemblance, énoncée un peu plus loin, à « une série de points de suspension [sur l'eau] » (159). Mais qu'ils soient vingt et un ou deux mille ne fait guère de différence : c'est l'imprécision de leurs contours, la rareté de leurs apparitions, leur « existence de rêve » en dérive, qui priment.

Un extrait de « Jeannot-la-Corneille » permet de déployer cette métaphore. Dans ce récit, la narratrice dévoile pour un instant les conditions du départage entre fiction et réalité, auquel se consacre ce mémoire : « Alors, le vent se taisant, la musique des feuillages tombant d'un coup, on reprenait pied dans ce qu'on appelle le "réel" et il paraissait insuffisant, étroit, intolérable. » (42) La dynamique d'apparition et de disparition des îles, élaborée d'après des métaphores similaires, marque une contiguïté entre ces récits :

Vient l'été engourdi, exhalant sa buée de chaleur, et les îles disparaissent tout à fait. On passe de longues semaines sans les revoir une seule fois au loin du fleuve, du côté

de Montmagny. Par ces jours chauds et chantants, presque sans horizon, nous vivons bornés et bercés par le vent d'ouest qui nous tient enfermés en des cocons de faible bruissement d'eau, de léger frémissement de feuilles. (157)

En filant la métaphore du frémissement des feuilles, du souffle du vent, du cocon de buée et de chaleur pour signaler l'effacement des îles, la narratrice pose *a contrario* leur apparition dans une adéquation avec le réel. C'est-à-dire que les îlots sont textuellement manifestés dans les mêmes conditions que lui : « on [y] reprend pied » lorsque « la musique des feuillages tomb[e] » ; « les îles disparaissent » lorsque « le vent d'ouest [...] nous tient enfermés en des cocons [...] de léger frémissement de feuilles ». Si l'archipel, comme le réel, surgit au moment où la musique s'efface, la fiction, elle, s'accorde à ces périodes brumeuses de « bruissement d'eau » et de « léger frémissement de feuilles ». Sur la base de cette équivalence, on peut dès lors opérer une substitution, et formuler un constat globalisant sur le fonctionnement de l'écriture autobiographique dans *Cet été qui chantait* : elle se déploie en arrière-plan de l'univers fabulé. Annoncé à trois reprises par le pin affligé, Monsieur Toung, dont le référent autobiographique – la voix de l'étang – est situé en quelque sorte *par-delà* le personnage du ouaouaron, se positionne lui-même de l'autre côté du chant fictif de l'arbre.

À l'image de ces îlots aux frontières imprécises, l'aspect autobiographique de l'œuvre, éparpillé en éléments disparates sur l'ensemble des récits, s'évanouit la plupart du temps derrière cette buée d'invention aux accents floraux ou animaliers, qui s'affiche comme le refuge chantant ou enchanté – magnifié – du « je » narrant. De tout *Cet été qui chantait*, nous, de la côte opposée, celle de la lecture, on perçoit l'autobiographique par intermittence. À deux reprises, le « je » narrant quitte l'espace chantant pour retrouver *son* vécu, sous la forme d'une réminiscence hors du cadre de Petite-Rivière-Saint-François, qui adopte, dans le rendu, une structure

autobiographique. Son existence de rêve en dérive³, la narratrice échoue sur les deux « îlots » principaux de l'archipel : les fermes du Manitoba dans « la Trotteuse » et la jeune Yolande dans « L'enfant morte ». Ces épisodes, les plus probants, sont encadrés par de multiples procédés textuels (narratifs, descriptifs, diégétiques, métalinguistiques) comme autant d'îlots secondaires : la relation entre Berthe et « je », les différents temps de verbe en usage, la sacralité de la mare et les contours de l'aveu, le retour à l'origine et la capacité mémorielle des animaux, la consolidation de la posture d'écrivaine de la narratrice, la connotation funéraire des roses, etc. – réunis, tous témoignent d'une conscience autobiographique transversale. Encore une fois, le nombre importe peu : à l'instar des îles qui subsistent en dépit de leur invisibilité, les deux principaux souvenirs dont la référentialité est confirmée par *La détresse et l'enchantement*, se rapportent au système de la fiction, qui prépare le surgissement de la réminiscence et participe de sa crédibilité. L'opposition entre fiction et autobiographie est ainsi érigée d'après la complémentarité des régimes – comme les couleurs complémentaires, opposées dans le cercle chromatique –, dans la mesure où la première sert la seconde, et la seconde, « insuffisante, étroite, intolérable », telle qu'en témoigne la mort tragique de Yolande, constitue le socle de la première. La frontière entre les deux reste toutefois étanche : les îles demeurent de rocs et de terre, bien que l'eau puisse les embuer, et la brume, les noyer au regard.

Force est de constater que la dynamique entre fiction et autobiographie établie dans *Cet été qui chantait* se déroule dans les coulisses de la diégèse. Certes, elle permet de décrire le rapport qu'entretient l'œuvre au genre autobiographique, de même que de statuer sur la mesure de son

³ Notons que dans le récit « L'alouette » de *Ces enfants de ma vie*, le vécu et le rêve sont employés de façon similaire, c'est-à-dire dans une adéquation posée avec, respectivement, la réalité et la fiction : « Puis leurs voix partirent, l'une un peu hésitante tout d'abord, mais vite entraînée par la plus sûre. Alors elles montèrent et s'accordèrent en plein vol dans un chant étrangement beau qui était celui de *la vie vécue et de la vie du rêve*. » (CEV, 57, je souligne)

ambiguïté ontologique, mais elle n'éclaire pas son « message ». D'un point de vue thématique, que l'événement relaté dans un récit appartienne à la fiction ou à la référentialité n'a pas d'incidence sur son propos : à la lecture, la mort, par exemple, est indépendante du régime auquel se rapporte l'élément qui démarque sa manifestation. Aussi peut-on se demander : comment le rapport entre fiction et autobiographie sert-il concrètement *Cet été qui chantait* ? C'est sur cette question que je clorai mon analyse.

Lorsqu'on revient aux observations finales des deux chapitres constitutifs de ce mémoire, de même qu'aux spécificités de l'autobiographie royenne, il semble qu'un point commun se dégage plus que tout autre, celui de la « conversion esthétique », pour reprendre les termes de Ginette Michaud. L'autrice franco-manitobaine enrichit les spécificités référentielles de la narration et la structure rétrospective de son autobiographie d'un dévoilement sur son art, sa *manière*. Par exemple, cet extrait que cite Dolbec dans son analyse sur le métatexte du descriptif, révèle autant l'écart entre l'œuvre et le réel que le passage de l'un à l'autre :

[N]ulle part je ne me suis attachée à décrire [le village de Cardinal] absolument ressemblant. C'est une tâche dont je pense être incapable maintenant. Il me faut dissocier les éléments, les rassembler, en écarter, ajouter, délaisser, inventer peut-être, jeu par lequel j'arrive parfois à faire passer le ton le plus vrai, qui n'est dans aucun détail précis ni même dans l'ensemble, mais quelque part dans le bizarre assemblage, presque aussi insaisissable lui-même que l'insaisissable essentiel auquel je donne la chasse. (*DE*, 121)

C'est à cela que se rattachent quatre récits jusqu'ici écartés de l'analyse, faute de cadrer avec l'étude de la mémoire ou de la remémoration. « La chatte de Monsieur Émile », « Un mobile », « Les frères-arbres » et « Danse Mouffette ! » présentent tous une mise en scène du monde, qui équivaut pour ainsi dire à l'exposition d'une conversion esthétique à laquelle se prête la narratrice. Ces quatre récits semblent être érigés en fonction de leur parti pris métatextuel et de la révélation d'un *ars poetica*, puisqu'ils manifestent, avant tout, une réflexion sur l'art et le langage. En cela, ils ne cadrent pas exactement avec les thèmes principaux de la mort et de la mémoire, que l'on

associe au genre autobiographique, mais rendent plutôt compte d'une conscience de soi par la réflexion esthétique et l'autoréférentialité concomitante de l'œuvre, qui se trouve à contenir son propre code.

« La chatte de Monsieur Émile », comme l'entend Dolbec, s'ouvre sur une « interrogation initiale sur le vocable⁴ », « Ce devait être un mot inventé par monsieur Émile » (25), que la description finale du récit vient justifier⁵. Décrit en termes impressionnistes, le « vilain bout de terrain spongieux, bosselé, toujours mouillé » (26) devient l'objet d'une « transfiguration⁶ » : « Dans cet instant, [le soleil] l'illumine en entier, comme sous un singulier projecteur; alors la neige blême et sans vie devient au centre rose comme le kalmia, sur les bords bleue comme l'iris et, çà et là, elle s'enflamme de l'or des solidages morts. » (28) Le « singulier projecteur » braque sur le texte une sémantique du spectacle, qui fait surgir le caractère construit ou manipulé de la description. En indiquant que « le soleil avant de tourner le cap *s'arrête* toujours un moment sur ce champ » (28, je souligne), la narratrice provoque un arrêt sur image, qui fige picturalement la chatte. De la sorte, elle prend la forme d'une toile, et sa description, celle d'une ekphrasis, « procédé poétique et rhétorique qui accentue les points de rencontre et de divergence entre le texte et l'image⁷ ». Selon la définition qu'en donne Kirsty Bell dans son article sur *La montagne secrète*, *Cet été qui chantait* signale, par l'emploi de cette figure, les limites du langage :

Pour dynamiques et réussis qu'ils soient, les passages ekphrastiques laissent toujours un résidu qui n'est pas dicible. Il est clair aussi que les renvois au pictural ne peuvent pas littéralement donner à voir. Les stratégies littéraires qui permettent à la romancière de construire l'échec et l'incomplétude artistiques de [Pierre Cadorai] sont elles-mêmes définies à la fois par ce qu'elles font et par ce qu'elles n'arrivent pas à faire, par un écart inévitable entre le texte et l'image⁸.

⁴ N. Dolbec, *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, p. 65.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ K. Bell, « L'art de l'inachevé : ekphrasis et illustrations dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », p. 22

⁸ *Ibid.*, p. 22.

Ainsi, bien que la conversion esthétique semble d'abord d'ordre visuel, la nature de l'incipit et l'ekphrasis finale rappellent qu'il est avant tout question de langage – du langage en question – dans ce récit.

De deux tiers de page tout au plus, « Un mobile » expose la polysémie de la « famille de marguerites – une vingtaine – groupées à longs intervalles sur une même souple tige » (67) que Marcel, le mari de la narratrice⁹, découvre et rapporte à la maison. Le récit, « symbolis[ant] (entre autres choses) le rêve platonicien d'harmonie universelle¹⁰ » selon René Juery, qui propose également d'y « anticiper la lecture globale de *Cet été qui chantait*¹¹ », multiplie les possibilités sémantiques autour de ce seul objet ; Marcel y voit une œuvre d'art, la narratrice le prend pour un mobile de fleurs, et Mouffette, pour un jouet. Pour Juery, une « double transformation » d'ordre esthétique, s'y incarne, de trois façons :

- de l'objet découvert (les fleurs) en élément de décoration, puis en instrument de musique ;
- de l'animal de décoration (la chatte) en un agent : pianiste, puis sonneur de cloches ;
- du sujet connaissant et amateur (le [Narrateur-Témoin]) en spectateur, puis en participant à un jeu ou à un programme musical¹².

« Tentative timide de suggérer la perméabilité entre deux univers, le réel et de l'imaginaire¹³ », écrit le chercheur, ce récit, dont l'unité est renforcée par sa brièveté, centralise la transfiguration de la famille de marguerites, seul et unique objet-sujet de la diégèse, qui, de fait, « débord[e] dans toute la pièce » (67).

⁹ Pour tard qu'il soit dans la démonstration, notons que l'apparition de « Marcel, mon mari », dans « Un mobile », qui rappelle bien entendu Marcel Carbotte, le mari de l'autrice, peut également être vu comme un indice textuel de la correspondance entre la narratrice anonyme et Gabrielle Roy.

¹⁰ R. Juery, « Interprétation de quelques formes des discours de Gabrielle Roy », p. 301.

¹¹ *Ibid.*, p. 302.

¹² *Ibid.*, p. 301.

¹³ *Ibid.*, p. 302.

Enfin, « Les frères-arbres » et « Danse Mouffette ! » conceptualisent le monde en fonction d'une mise en scène. La narratrice invite à y lire une même transfiguration ou conversion esthétique des éléments diégétiques, qui doublent leur fonction référentielle – au sens de Jakobson – d'une deuxième, d'ordre poétique. Dans le premier, par le biais des corneilles « alignées toutes trois sur la même branche *comme dans une loge d'opéra* » (90, je souligne), le « je » reconditionne les événements du récit en un théâtre, séparant les acteurs (Wilbrod, les frères-arbres, les enfants, le camion de la B.O, etc.) des spectatrices (les corneilles, puis la narratrice). La comparaison est indicatrice d'un travail de lecture du monde, de son rendu d'après un langage artistique qui revient au « je » narrateur. Dans le second, les bonds de la petite chatte Mouffette, dont l'ombre sur le mur évoque les projections d'une lanterne magique, se muent en une chorégraphie :

Tout à coup, passant dans la lueur d'une bougie, Mouffette aperçut son ombre déformée. Eut-elle peur ? Ne saisit-elle pas déjà plutôt l'effet de comédie qu'elle pouvait tirer de la situation ? [...] Elle danserait toute la nuit maintenant qu'elle a trouvé le tour de jouer à nous faire peur. Danse la courte flamme des bougies dans leur verre ! Danse la lueur amusée des regards humains tout autour ! Et danse au milieu de notre cercle la petite forme blanche à rayures noires, folle de son succès ! (110)

Via l'anaphore « Danse », la narratrice projette à d'autres éléments de la scène les mouvements créatifs, montrant, par le fait même, que c'est le regard, plus que les sauts de la petite chatte en eux-mêmes, qui portent réellement l'art. Ces deux récits se rapportent ainsi à un travail d'interprétation du monde et témoignent d'une conversion esthétique qui s'opère par le regard et s'incarne dans le langage, dans le rendu même de l'œuvre.

Ces quatre récits, conjugués aux interprétations métatextuelles de « Monsieur Toung », de « La nuit des lucioles » et des « Îles », exposées dans la démonstration, révèlent que la représentation diégétique dans *Cet été qui chantait* s'enrichit de commentaires de la part de la narratrice sur le code de l'art, le code de l'œuvre. Parce que la conversion esthétique correspond tout autant à la fonction métalinguistique du langage qu'à sa fonction référentielle, elle témoigne,

conjointement à l'auctorialité du « je » et à la structure rétrospective des récits, de l'ambiguïté autobiographique de l'ensemble. Mais l'inverse est également vrai : si elle dénote l'incertitude ontologique des récits où point une fois de temps en temps la réalité, elle est également produite dans et par cette conscience autobiographique qui implique un retour à soi. Cet « été court, chaud, mélancolique et bienheureux¹⁴ », pour reprendre les termes de Nietzsche, de la narratrice, de Berthe, de Monsieur Toung, de Jeannot, et de tous ces êtres marchant à l'amour et à la mort dans l'univers reclus de *Cet été qui chantait*, offre ainsi à la lecture un second récit, celui de l'écriture.

¹⁴ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 143.

Bibliographie¹

1. Œuvre à l'étude :

a) Édition citée

ROY, Gabrielle. *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2018.

b) Autres éditions

—. *Cet été qui chantait* suivi de *Deux contes pour enfants*, Montréal, Boréal, coll. « Édition du centenaire », 2012.

—. *Cet été qui chantait*, Montréal, Stanke, coll. « Québec 10/10 », 1981.

—. *Cet été qui chantait*, Québec, Les éditions françaises, 1972 [réimpression de 1973].

c) Traduction

—. *Enchanted Summer*, traduit du français par Joyce Marshall, Toronto, McClelland and Stewart, 1976.

2. Œuvres de Gabrielle Roy

a) Corpus canonique

—. *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2009 [1945].

—. *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2012 [1951].

—. *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [1955].

—. *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [1961].

—. *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2013 [1966].

—. *La rivière sans repos*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1995 [1970].

—. *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2013 [1975].

—. *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2013 [1977].

¹ Les ouvrages et articles qui se retrouvent dans cette bibliographie ont été consultés pour la recherche. Bien qu'ils ne soient pas tous cités dans le texte, chacun d'entre eux a participé d'une manière ou d'une autre à la réflexion présentée dans ce mémoire.

- . *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1996 [1978].
- . *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2014 [1984].
- . *Le temps qui m'a manqué*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2000.

b) Correspondances

LAURENCE, Margaret and Gabrielle Roy. *Intimate Strangers. The Letters of Margaret Laurence & Gabrielle Roy*, édition préparée par Paul G. Socken, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2004.

MARSHALL, Joyce et Gabrielle ROY. *In Translation : The Gabrielle Roy – Joyce Marshall Correspondence*, édition préparée par Jane Everett, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

ROY, Gabrielle. *Ma chère petite sœur. Lettres à Bernadette (1943-1979)*, Montréal, Boréal, 1988.

—. *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte (1947-1979)*, édition préparée par Sophie Marcotte, avec la collaboration de François Ricard et Jane Everett, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2001.

—. *Femme de lettres. Lettres de Gabrielle Roy à ses amies (1945-1978)*, édition préparée par Ariane Léger et François Ricard avec la collaboration de Sophie Montreuil et de Jane Everett, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2005.

c) Autres écrits

—. « Jeux du romancier et des lecteurs », dans Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy. L'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973 [1955 pour le discours], p. 263-272.

—. *Le pays de Bonheur d'occasion et autres récits autobiographiques épars et inédits*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2000.

—. *Rencontres et entretiens avec Gabrielle Roy (1947-1979)*, édition préparée par Nadine Bismuth, Amélie Desruisseaux-Talbot et François Ricard, avec la collaboration de Jane Everett et Sophie Marcotte, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2005.

—. *Heureux les nomades et autres reportages (1940-1945)*, édition préparée par Antoine Boisclair et François Ricard, avec la collaboration de Jane Everett et Sophie Marcotte, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2007.

—. *Contes pour enfants*, Montréal, Boréal, 2009 [1998].

3. Autres œuvres mentionnées

LOUIS, Édouard. *Pour en finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014.

MUNRO, Alice. *Dear Life*, Toronto, McLelland & Stewart, 2012.

—. *Rien que la vie : nouvelles*, traduit de l'anglais par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Montréal, Boréal, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Kimé, 2012.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

4. Références théoriques

a) Monographies

AUSTIN, John L. *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970.

BUTLER, Judith. *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, 2007 [2005].

CITTON, Yves. *Lire, interpreter, actualizer. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 2012 [1982].

COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

CURTIUS, Ernst R. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par M. Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France/Pocket (Agora), 1991 [1948].

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Milles plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, 1980.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1965.

—. *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris Grasset, coll. « Livre de poche », 2004 [1979].

FORTIN, Nicole. *La rhétorique mode d'emploi. Procédés et effets de sens*, Québec, L'instant même, coll. « Connaître », 2007.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

FRYE, Northrop. *Le grand code. La Bible et la littérature*, préface de Tzvetan Todorov, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984 [1981].

GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

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

—. *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2004 [1979, 1991].

—. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.

HAMBURGER, Katë. *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1977].

HÉBERT, Louis et Lude GUILLEMETTE (dir.). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, avec la collaboration de Mylène Desrosiers, François Rioux et Éric Trudel, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des signes », 2009.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyn Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, préfacé et traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, coll. « Points », 1963.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE. *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004 [1997].

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*, deuxième édition, Paris, Armand Colin, 2003 [1971].

—. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1996 [1975].

MAY, Georges. *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2017 [1988].

SEARLE, John. *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, préfacé et traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Les éditions de minuit, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris, Seuil, 1983.

b) Articles et chapitres d'ouvrage collectif

LEBLANC, Julie. « Le statut du référent dans les récits autobiographiques : œuvres de "fiction" et de "non-fiction" », dans *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivains*, Montréal, Remue-Ménages, 2008, 147-159.

RICARDOU, Jean. « Pour une lecture rétrospective », *Revue des sciences humaines*, Vol. XLIX, n° 177 (janvier-mars 1980), p. 57-66.

ROY, Max. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, vol. XXXVI, n° 3, hiver 2008, p. 47-56.

RYAN, Marie-Laure. « Frontière de la fiction : digitale ou analogique », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses de l'Université de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001.

VINCENT, Catherine. « Quelques réflexions introductives », dans Catherine Vincent (dir.), *Identités pèlerines*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 7-17.

5. Références critiques

a) Monographies

ANDRON, Marie-Pierre. *L'imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003.

DAUNAIS, Isabelle, Sophie MARCOTTE et François RICARD (dir.). *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2010.

DOLBEC, Nathalie. *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, Montréal, Nota bene, 2017.

FAUCHON, André (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, 1995.

GAGNÉ, Marc. *Visages de Gabrielle Roy. L'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973.

GILBERT, Paula Ruth. *The Literary Vision of Gabrielle Roy. An Analysis of Her Works*, Birmingham, Summa Publications Inc, 1993.

HARVEY, Carol J. *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1993.

MAILHOT, Laurent. *Plaisirs de la prose*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* » 2005.

MARCOTTE, Gilles. *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La presse, 1976.

RICARD, François. *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Montréal, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2001 [1975].

—. *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996.

SAINT-MARTIN, Lori. *La voyageuse et la prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2002.

SMART, Patricia. *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014.

b) Articles et chapitres d'ouvrage collectif

BELL, Kirsty. « L'art de l'inachevé : ekphrasis et illustrations dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », *Dalhousie French Studies*, vol. LXXXIX : « Voir le texte, lire l'image », hiver 2009, p. 19-30.

BELL, Mark. « "Enrichir la gelée" : Proustian Intertext in the Writings of Gabrielle Roy », *Quebec Studies*, vol. XIII n° 1, automne 1991, p. 27-36.

BÉLISLE, Mathieu. « Une présence dans l'étendue : la définition du personnage dans *Un jardin au bout du monde* », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2010, p. 186-198.

BIRON, Michel. « Le désir d'une île déserte », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2010, p. 93-105.

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

CADIEUX, Micheline. « Une question d'écriture », *Études françaises*, vol. XXV, n° 1, 1984, p. 115-125.

DELSON-KARAN, Myrna. « Ode à la terre et à la vie : *Cet été qui chantait* de Gabrielle Roy » *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, mai 1998, p. 961-997.

DOLBEC, Nathalie. « Le métatexte du descriptif chez Gabrielle Roy », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. XXXVII, n° 1, 2012, p. 31-46.

EVERETT, Jane. « Anthologies et anthologisations », *Voix & Images*, vol. XXXV, n° 2, 2010, p. 57-72.

FRANCOEUR, Marie. « Portrait de l'artiste en pédagogue dans *Ces enfants de ma vie* », *Études littéraires*, vol. XVII, n° 3, 1984, p. 545-562.

JUERY, René. « Interprétation de quelques formes des discours de Gabrielle Roy », *Voix & images*, vol. VI, n° 2, 1981, p. 293-317.

LE BRAS, Yvon et Anca Mitroi SPRENGER. « Religion et sacré dans l'œuvre de Gabrielle Roy », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal, coll. « cahiers Gabrielle Roy », 2010, p. 251-262.

MARCOTTE, Sophie. « Correspondance, autobiographie et journal personnel chez Roy », *Quebec Studies*, vol. XXXI, n° 1, avril 2001, p. 76-96.

MICHAUD, Ginette. « L'autobiographie comme conversion esthétique : les derniers écrits de Gabrielle Roy », *Littérature*, n° 113 : « La littérature au Québec », 1999, p. 95-114.

PICCIONE, Marie-Lyne. « Entre l'ici et l'au-delà : les errements utopiques de Gabrielle Roy dans *Cet été qui chantait* », dans Marie-Lyne Piccione et Bernadette Rigal-Cellard (dir.), *Les aléas de l'utopie canadienne. Figures et représentations dans la littérature et le cinéma*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 139-144.

—. « Quand les grenouilles vaticinent. L'origine de la création littéraire chez Gabrielle Roy », dans Danièle Sabbah et Patrick Feyler (dir.), *L'origine des textes*, Bordeaux, Eidolon, Cahiers de laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature (L.A.P.R.I.L), 2003, p. 347-353.

RICARD, François. « Gabrielle Roy romancière ou "la plus grande vérité humaine" », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2010, p. 11-33.

—. « L'œuvre de Gabrielle Roy comme "espace autobiographique" » dans Martine Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie. Actes du colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994*, Paris, C.E.L.F.A/L'Harmattan, 1994, p. 23-30.

ROBIDOUX, Réjean. « Gabrielle Roy : la somme de l'œuvre », *Voix & Images*, Vol. XIV, n° 3, printemps 1989, p. 376-379.

ROBINSON, Christine. « Gabrielle Roy : entre réalité et fiction », *Quebec Studies*, vol. XX, n° 1, avril 1995, p. 97-105.

SAINT-MARTIN, Lori. « Gabrielle Roy : écriture et réparation », dans *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, coll. « Essais critiques », 1999.

SAMOYEAULT, Tiphaine. « Transmettre sans œuvre : Gabrielle Roy, enseignante », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal, coll. « cahiers Gabrielle Roy », 2010, p. 201-204.

SCHONBERGER, Vincent L. « Flottement de l'instance narrative et focalisation multiple dans les récits homo-autodiégétiques de Gabrielle Roy », dans Johanne Melançon (dir.), *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury, Prise de parole, 2013, p. 263-283.

THÉBERGE, Sonia S. « Narration et art romanesque dans *La Petite Poule d'Eau* », dans Isabelle Daunais, Sophie Marcotte et François Ricard (dir.), *Gabrielle Roy et l'art du roman*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2010, p. 61-73.

VIGNEAULT, Robert. « Régimes de narration dans les nouvelles de Gabrielle Roy : entre le récit et l'essai », dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.), *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », p. 87-107.

WIKTOROWICZ, Cecilia. « Fonctions et significations du narrataire autobiographique chez Gabrielle Roy », dans Madeleine Frédéric (dir.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle. Actes du séminaire de Bruxelles (16-17 mai 1991)*, Bruxelles, Centres d'Études Canadiennes, 1992, p. 77-99.

c) Mémoires et thèses

COURCHESNE, Sarah-Geneviève. *Étude génétique de « Jeannot-la-Corneille » de Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2009.

DESRUISSEAU-TALBOT, Amélie. *Le dernier souffle autobiographique. Jean-Jacques Rousseau et Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2003.

FORTIER, Dominique. *L'écriture comme paradoxe. Étude de l'œuvre de Gabrielle Roy*, thèse de doctorat, Université McGill, 2004.

HUET, Carmen. *De la fiction autobiographique à l'autobiographie et sa fiction : deux aspects du « je » chez Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 1994.

MARKS, Timothy J. *Cet été qui chantait : A Thematic Analysis*, mémoire de maîtrise, University of Calgary, 1992.

MORGAN, Frances E. *L'univers pastoral de Cet été qui chantait de Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1979.

