

LA METAPHORE DANS "LA ROUTE D'ALTAMONT",
"L'ALOUETTE", "LA VALLEE HOUDOU" ET "DE LA TRUITE
DANS L'EAU GLACEE" DE GABRIELLE ROY.

BY

ANNE CAMUS

A Thesis
Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of

MASTER OF ARTS

University of Manitoba

© February 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-13010-X

Canada

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION

LA METAPHORE DANS "LA ROUTE D'ALTAMONT",
"L'ALOUETTE", "LA VALLEE HOUDOU" ET "DE LA TRUITE
DANS L'EAU GLACEE" DE GABRIELLE ROY.

BY

ANNE CAMUS

A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

Anne Camus © 1996

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis/practicum and to lend or sell copies of the film, and to UNIVERSITY MICROFILMS INC. to publish an abstract of this thesis/practicum..

This reproduction or copy of this thesis has been made available by authority of the copyright owner solely for the purpose of private study and research, and may only be reproduced and copied as permitted by copyright laws or with express written authorization from the copyright owner.

ABSTRACT	III
INTRODUCTION.....	1
PREMIER CHAPITRE: L'ASPECT FORMEL DE LA METAPHORE.....	5
THEORIE DE LA METAPHORE.....	5
<i>Définition de Morier.....</i>	<i>5</i>
<i>La métaphore, outil spirituel?</i>	<i>7</i>
<i>De la métaphore à la catachrèse.....</i>	<i>8</i>
<i>Métaphores et catachrèses dans les récits de l'Ouest canadien.....</i>	<i>9</i>
<i>La fiction, une métaphore du réel?.....</i>	<i>12</i>
LES METAPHORES MOTRICES DES CONTES	12
<i>L'Alouette: une évolution par paliers.....</i>	<i>12</i>
<i>"La Route d'Altamont": flou sur le deuxième terme de la métaphore</i>	<i>17</i>
<i>"La Vallée Houdou": peu de distance entre le comparé et le comparant.....</i>	<i>18</i>
<i>"De la truite dans l'eau glacée": lectures superposées de la métaphore</i>	<i>20</i>
Une nouvelle de l'appivoisement.....	20
Répétition et détérioration de la métaphore.....	22
CHAPITRE DEUX: IMPLICATIONS STYLISTIQUES ET PHILOSOPHIQUES DE L'UTILISATION DE LA METAPHORE.....	25
LA METAPHORE ENTRE L' 'ICI' ET L' 'AILLEURS'	25
<i>La division en deux mondes.....</i>	<i>25</i>
<i>L'horizon.....</i>	<i>26</i>
<i>Expressions traduisant un entre-deux.....</i>	<i>28</i>
L'automne.....	28
Le crépuscule	29
Le croisement des routes	30

LA METAPHORE, OUTIL DE L'INEXPRIMABLE	31
<i>Le paradis perdu de l'enfance</i>	32
<i>L'indicible</i>	34
"La Route d'Altamont".....	34
"L'Alouette"	35
"De la truite dans l'eau glacée"	36
"La Vallée Houdou".....	38
TROISIEME PARTIE: LA METAPHORE ET LA MORT	41
PRESENCE TEXTUELLE DE LA MORT.....	42
" <i>La Vallée Houdou</i> ": <i>le Beau au-delà de la mort</i>	42
" <i>L'Alouette</i> ": <i>la métaphore pour échapper à la mort</i>	43
" <i>La Route d'Altamont</i> ": <i>la métaphore aux prises avec la mort</i>	45
" <i>De la truite dans l'eau glacée</i> ": <i>la beauté dans la mort</i>	48
LIENS ENTRE L'ECRITURE ET LA MORT.....	50
<u><i>L'écriture: un reflet de la vie?</i></u>	50
<u><i>Ambivalence de l'écriture par rapport à la mort</i></u>	52
L'illusion, arme dangereuse.....	52
L'écriture s'opposant à la vie	53
La conscience de la mort à l'origine de l'écriture?	54
LA METAPHORE ET LA MORT	56
LA MÉTAPHORE ET L'AILLEURS	56
<i>La métaphore créatrice</i>	58
<i>La métaphore instrument mystique</i>	59
CONCLUSION.....	61
BIBLIOGRAPHIE.....	65

ABSTRACT

Les nouvelles et récits canadiens de l'Ouest de Gabrielle Roy sont connus pour leur contenu thématique et autobiographique puisqu'ils retracent la vie de la jeune institutrice manitobaine que fut leur auteur. Aussi le thème de l'enfance y est-il très présent, figuré comme un paradis perdu d'où l'on a été exclu. Dans " La Vallée Houdou", "La Route d'Altamont", "L'Alouette" et "De la truite dans l'eau glacée", la matière de l'écriture est la recreation d'un passé mythique dont la conscience naît de la perte. Cette remémoration d'un passé engendre l'idéalisation. L'imagination créatrice prend son envol dans un espace intermédiaire entre un "ici" et un "ailleurs".

Une approche structurale mettra en lumière ce clivage que Gabrielle Roy représente dans un mouvement de l'accablement vers le salut, salut qui consiste justement dans la suspension momentanée du temps.

La métaphore actualise le parallèle entre la vie vécue et la vie du rêve: la métaphore existe à plusieurs niveaux, dont l'ultime est peut-être l'écriture même, qui est le fruit d'une coïncidence provisoire entre le monde réel et le monde idéal.

INTRODUCTION

On aborde les contes et récits canadiens de l'Ouest de Gabrielle Roy le plus souvent à cause de la réputation de leur auteur, du caractère typiquement canadien des paysages décrits, et l'on est attendri ou charmé par le côté naïf et poétique de leur contenu. Mêlant réalisme et rêveries, ils nous entraînent, au travers des souvenirs de la jeune institutrice que fut leur auteur, dans ce début de vie des pionniers à peine installés dans les plaines désolantes, alliant curieusement les douleurs de l'exil à la confiance en un avenir meilleur. C'est ainsi que l'on entre dans Ces enfants de ma vie, Un jardin au bout du monde, ou dans La Route d'Altamont, très vite séduit par ces parfums d'antan que l'on croit pourtant reconnaître, guettant ces ombres surgies de la légende des pionniers arrivés de Norvège, d'Ukraine ou d'ailleurs. L'exil et les difficultés rencontrées face aux plaines suffisent déjà à expliquer l'impression de nostalgie dans laquelle baignent ces récits. Mais une autre nostalgie non moins mythique habite le monde de Gabrielle Roy: celle de l'enfance, omniprésente. Dans "L'Alouette", elle utilise son rôle d'institutrice de village pour nous nimber de la fraîcheur, de la pureté et de l'innocence du petit Nil; dans "La Route d'Altamont", elle rejoint sa mère dans les paysages mythiques de son enfance; dans "De la truite dans l'eau glacée", elle observe la transformation de l'adolescence chez un Médéric enfant; dans "La Vallée Houdou", les Doukhobors semblent prendre grand soin de conserver leur regard d'enfant. Dans

chacun de ces contes, Gabrielle Roy laisse une part de choix à l'enfance.

Au-delà de ces premières impressions, dans un univers littéraire qui semblait si simple, si pittoresque et si attachant, le lecteur se trouve pris entre deux mondes: d'une part le monde où nous vivons, reconnaissable grâce à ces petits riens tellement terre-à-terre que l'auteur prend bien soin d'intégrer à son récit--par exemple Charlie qui fait dans sa culotte--; et d'autre part, le monde de l'imagination, sur lequel flotte un air de magie et de mystère et dans lequel triomphent les lois de l'irrationnel et de l'inattendu. L'univers de Gabrielle Roy s'inscrit sous le sceau d'une sorte de 'no man's land' où le lecteur se laisse délicieusement balancer entre l'enivrante nostalgie qui nous berce de moments féeriques brodés par le temps et embellis par les mots, et une lucidité non sans amertume qui pourtant nous entraîne vers l'avant. Et c'est sans doute cette capacité de nous emmener dans un monde à la fois vraisemblable et féérique qui constitue une part du talent littéraire de Gabrielle Roy.

Mais pour dépasser cette lecture un peu naïve, une approche plus directement formelle se justifie en partie par les parallèles frappants que l'on ne peut manquer de remarquer au niveau de la structure des textes et de leur organisation interne, et plus particulièrement la présence centrale de la métaphore jusque dans les titres qu'elle constitue. De plus, dans chacun des quatre textes, la métaphore est mouvante, et le plus souvent elle va en se modifiant au fur et à mesure que le texte avance. On définit couramment la

métaphore en disant que c'est une comparaison implicite, c'est-à-dire sans terme de comparaison explicite. A cause de cette nature de la métaphore, on peut à juste titre se demander si celle-ci n'est pas par excellence l'expression de l'insaisissable: elle est en effet une sorte de paraphrase, une incapacité du vocabulaire à représenter les choses et à découper le réel en termes intelligibles. La métaphore dépeint admirablement bien l'espèce de court-circuit mental qui unit deux univers clivés auparavant. Nous retrouvons là nos considérations thématiques de départ où il était question de distance entre deux mondes: l'exil et l'enfance, le monde réel et le monde imaginaire. La métaphore cristallise ce va-et-vient virtuel entre un monde réel et parfois amer et un passé aux apparences idéales; elle pose un pont entre les rives de l'ici et maintenant et les passés mythiques.

Se pencher sur l'utilisation de la métaphore, c'est aussi examiner la place faite au style et par conséquent à l'esthétique. C'est sortir du cliché d'une Gabrielle Roy reconnue comme écrivain canadien français dans des études biographiques qui soulignent les liens entre ses écrits, sa vie et l'histoire du Canada. Sans dénigrer ce type d'approche, il faut reconnaître que l'écriture de Gabrielle Roy peut être envisagée sous un angle nouveau, et que cette perspective un peu différente devrait nous permettre d'ouvrir de nouveaux horizons de lecture de ses contes et récits de l'Ouest canadien. Cela explique partiellement l'apparent désaccord entre la bibliographie et le contenu, même théorique de cette approche: c'est qu'en effet, le sujet a suscité peu d'intérêt préalable: nous espérons ainsi venir sinon combler un manque du moins inviter à examiner plus attentivement la question de la place de la métaphore dans les

nouvelles de Gabrielle Roy. On peut espérer que les conclusions que nous tirerons ici auront un écho sur la lecture de l'ensemble de l'œuvre de Gabrielle Roy, et qu'elles éclaireront l'écriture de cet auteur.

PREMIER CHAPITRE: L'ASPECT FORMEL DE LA METAPHORE

THEORIE DE LA METAPHORE

Il semble opportun de commencer cette réflexion en s'appuyant sur une discussion assez générale du rôle de la métaphore dans les nouvelles de Gabrielle Roy, ce qui devrait nous permettre de déterminer à partir du texte et des impressions de lecture les grandes lignes directrices de cette étude. Il va sans dire que l'outil premier sera la rhétorique: c'est du point de vue de la cohérence esthétique, et donc à partir du texte que nous allons essayer de jeter un peu de lumière sur ces écrits de Gabrielle Roy. Mais si un début aussi abrupt et aussi théorique risque d'être quelque peu rébarbatif pour le lecteur, la précision des références évitera toute ambiguïté. La théorie, dans toute son abstraction, nous permet de nous élancer dans le texte en le rationalisant. Mais une fois mise en pratique, la théorie prend vie et est même susceptible de se modifier; il ne tient en effet qu'à nous de la dépasser.

Définition de Morier

Qu'entend-on par "métaphore"? La définition traditionnelle nous est donnée par Morier:

La métaphore est le procédé de style qui confronte sans recourir à aucun signe comparatif explicite, l'objet dont il est question, *le comparé* (A), à un autre objet, le

comparant (B), (...). La métaphore est destinée à mettre en lumière les éléments communs au comparé et au comparant, tout en approfondissant la réalité spirituelle par l'esquisse d'affinités multiples, et déclenchant des résonances de valeur esthétique, intellectuelle et morale. (Henri Morier, Dictionnaire de poésie et de rhétorique, p.646, article "métaphore")

Ce que la définition de Morier met en valeur, c'est tout d'abord, la distinction entre deux niveaux, celui de l' "objet dont il est question", et, pour ainsi dire, celui dont il n'était *a priori* pas question; on peut donc supposer que le comparé a une place, une fonction narrative dans le récit et que le comparant apparaît comme étant d'un degré de pertinence moindre. Morier, dans ce qu'il appelle sa "définition traditionnelle" parle de deux niveaux de réalité:

La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique . Elle opère une confrontation de deux objets ou **réalités** plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison. (op.cit., p.645, je souligne)

Par extension, et pour parler de l'impression du lecteur qui, sous l'effet de l'illusion narrative croit à un niveau de "réalité" dans l'histoire, le comparé sera plus "réel", le comparant plus "irréel". Cette idée est entérinée par Jean Ricardou, qui la formule ainsi:

(...) toute métaphore détermine une sorte d'exotisme. En la métaphore, en effet, un *ailleurs*, (le comparant) s'assemble toujours, de quelque façon, à un *ici* (le comparé). (Jean Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman, p.146)

La métaphore, outil spirituel?

D'autre part, Morier parle d'un "[approfondissement de] la réalité spirituelle". Il semble clair que l'opération qui vise à rapprocher deux espaces mentaux *a priori* disjoints crée une sorte d'univers intermédiaire; la métaphore, quand elle est encore créative et lorsqu'elle n'est pas encore galvaudée, ouvre un espace, suggère des paysages mentaux et ce faisant est créatrice d'ambiance. Les lecteurs de Gabrielle Roy reconnaîtront sans problème ce sentiment qu'ils retrouvent particulièrement dans les récits de l'Ouest canadien, où l'on baigne dans une sorte de magie où tout est significatif, où les apparences du réel sont bien présentes mais peu à peu se métamorphosent en se chargeant de sens. On pourrait peut-être même se risquer à dire que dans ces contes, tous les paysages sont des paysages mentaux, et ils sont tous le produit d'une métaphore.

Paul Ricoeur s'appuie sur Aristote pour donner une définition assez similaire à celle proposée par Morier; ce sont les commentaires de Paul Ricoeur qui mériteront toute notre attention :

(...) mais, en disant que le mot même de métaphore est métaphorique, (...), nous anticipons sur la théorie ultérieure; nous supposons avec celle-ci (...) que l'on recourt à des métaphores pour combler un vide sémantique. (Paul Ricoeur, La Métaphore vive, p.25)

La problématique mise en évidence par cette citation est la suivante: la métaphore formule un concept qui n'existe pas dans le

champ sémantique, qui n'a pas de signifiant. Or, si elle crée un mot, elle crée peut-être aussi un "réel" et refaçonne l'univers.

De la métaphore à la catachrèse

Ricoeur met là en valeur un aspect tout à fait remarquable de la métaphore: elle tente de dire l'indicible; elle crée une pensée ou tout au moins une connexion mentale qui était jusque-là en dehors du langage: la métaphore est donc créatrice, génératrice de sens.

Un outil si complexe menace aussi d'être retors. Le sens créé par une métaphore qui rapproche deux niveaux de réalité disjoints au départ risque de confronter deux concepts contradictoires. C'est ce que Morier définit comme une "catachrèse":

catachrèse: Choc de deux termes aux significations contradictoires, résultant d'une figure de substitution morte (métaphore, métonymie, synecdoque), dont le sens premier s'est effacé de la conscience du locuteur et qui s'accompagne d'une qualification étrangère au sens premier (Morier, op.cit., p.169)

La notion de catachrèse est tout à fait de mise chez Gabrielle Roy si toutefois on accepte que le "choc" est en fait une transformation graduelle, progressive et puissante de tout ce qui est physique au départ vers ce que Morier appelle "moral" mais qu'il convient mieux ici de qualifier d' "idéal" pour éviter toute confusion. En d'autres termes, la métaphore fait "boule de neige": elle a pour effet de transformer le réel en idéal et elle s'éloigne lentement mais sûrement du réel. Dans cette mesure on peut affirmer que le sens

premier du premier terme de la métaphore s'efface peu à peu de la conscience du locuteur.

Il est clair que cette définition au sens étroit est inacceptable dans les nouvelles de Gabrielle Roy, puisque nous savons que les métaphores de Gabrielle Roy sont créatrices, nouvelles, et que leur sens premier n'est pas effacé. Mais Morier donne une seconde définition de la catachrèse au sens plus large, et plus directement liée à la création artistique:

définition II: Choc de deux significations, dont l'une, détournée de son usage ordinaire, ne se rapporte à l'autre que par synesthésie ou par transfert du physique au moral. (Morier, op.cit., p.174)

On trouve, chez Gabrielle Roy, la catachrèse dans la métaphore filée, qui au fur et à mesure de son évolution, finit par se contredire.

Métaphores et catachrèses dans les récits de l'Ouest canadien

Pour éclairer ces concepts dans les récits de Gabrielle Roy, il convient de s'arrêter quelques instants sur le texte. Dans "La Route d'Altamont", les collines évoquent, au début de la nouvelle et par l'intermédiaire d'une série de personnifications, la jeunesse:

-Que ces collines sont charmantes...et jeunes, ne trouves-tu pas?

-Jeunes? Je ne sais. On prétend, au contraire, que ce sont de très, très anciennes formations...(La Route d'Altamont, p.230)

Cela éclaircira certainement l'idée avancée plus haut d'un paysage mental qui associe une "réalité" de l'histoire au premier niveau narratif à un niveau plus abstrait, et ce par une métaphore où le comparant serait la jeunesse, le comparé étant les collines. On s'approche de la catachrèse à la fin de la même nouvelle, lorsque les mêmes collines sont associées à la mort:

Les petits soulèvements continuaient à défiler, sans beaucoup d'élan. Il régnait entre eux une grande chaleur resserrée. Maman finit par ne plus leur accorder qu'un vague regard un peu indifférent comme si elle s'attendait à tout perdre maintenant, et peu importe peut-être. Or l'indifférence est ce que j'ai le moins pu supporter toute ma vie. J'ignorais qu'il en faut pourtant un peu à la vieillesse pour soutenir le coup de voir chaque jour quelque chose lui échapper. (op. cit., p.247)

S'il est abusif de parler ici de catachrèse au sens strict, si l'on considère la métaphore de départ collines/jeunesse, il y a un conflit indéniable avec la métaphore finale qui reprend les mêmes collines en les associant à la vieillesse et à l'approche de la mort. La métaphore chez Gabrielle Roy n'est pas stable, et il y a des occurrences--dont celle des collines symbolisant d'abord la jeunesse et à la fin la mort est la plus frappante--, où il y a un flou déconcertant du côté du comparé. Il ne faut pas voir ici une simple contradiction cependant, et Morier le souligne:

(...) nous touchons du doigt un des secrets de l'effet catachrésique: *la résolution d'une distance, la conciliation d'un écart.*

(Dictionnaire de poétique et de rhétorique,
p.175)

Ainsi, le comparé n'est-il plus que d'une importance très relative; ce qui compte, dans le processus catachrésique et dans le processus métaphorique, c'est le rapprochement de deux concepts normalement disjoints qui crée une sorte d'unité.

Les métaphores filées que Gabrielle Roy utilise, et qui sont tout à fait centrales dans les récits de l'Ouest, sont en mouvement et frôlent parfois la catachrèse voulue. La métaphore effectue un véritable retournement dans "La Route d'Altamont", elle se détériore sous des perspectives différentes dans "De la truite dans l'eau glacée", elle évolue par paliers réguliers dans "L'Alouette". La grande question à laquelle nous aimerions pouvoir répondre, c'est celle de savoir si ce mouvement est délibéré ou s'il échappe au contrôle de l'auteur.

Il nous a suffi de nous pencher sur des définitions théoriques concernant la métaphore pour dégager des foyers de réflexion sur le fonctionnement de l'écriture de Gabrielle Roy dans ses récits de l'Ouest. Au niveau de la cohérence esthétique, le choix de la métaphore est celui d'un outil pour l'écriture "transcendante", c'est-à-dire une écriture préoccupée par un sens du merveilleux, presque du mystique. La métaphore est un instrument du spirituel dans le sens où elle repose sur des analogies et ce faisant présuppose une unité secrète, un réseau de correspondances et de similitudes entre différents niveaux de réalité; de plus, elle nous entraîne par

définition à la limite du langage, aux frontières de l'indicible. Elle échappe encore au rationnel lorsqu'elle frôle la contradiction de la catachrèse, et c'est là qu'elle illustre le mieux la tentative de concilier un écart entre deux espaces mentaux disjoints auparavant.

La fiction, une métaphore du réel?

Mais la complexité et la grandeur d'une figure de style aussi ordinaire que la métaphore ne prend toute son ampleur que dans cette mise en abyme que suggère Ricoeur:

(...) la fiction présente une grande parenté avec la métaphore: prêter à une pensée 'pour la rendre plus riante ou plus sensible' les 'traits, les couleurs d'une autre pensée', n'est-ce pas la même chose que de présenter une idée sous le signe d'une autre plus frappante et plus connue? (op.cit., p.81)

Ici encore, la grande question sera de déterminer dans quelle mesure une telle affirmation est utile à la compréhension des textes de Gabrielle Roy.

Après cette discussion théorique, il convient à présent d'examiner plus en détail et dans le texte les métaphores motrices des contes.

LES METAPHORES MOTRICES DES CONTES

L'Alouette: une évolution par paliers

Chacune des quatre nouvelles fonctionne premièrement sur une métaphore centrale, qui est répétée et qui a des avatars; il serait

évidemment fastidieux d'établir une liste exhaustive de toutes les métaphores contenues dans ces quatre récits, et la métaphore centrale des contes est celle qui recèle le plus d'information. On distingue cependant différents degrés de complexité selon les nouvelles: "L'Alouette" est celle où le mécanisme de rapprochement entre un comparé et un comparant est le plus clair. La métaphore se répète six fois, laissant tout loisir au lecteur d'examiner étape par étape la dégénérescence et l'expansion de la métaphore. Dans "La Route d'Altamont", en revanche, la métaphore opère sur un flou dans le deuxième terme de la métaphore, ce qui en rend l'analyse un peu plus délicate: il y a les collines Pimbina, les collines du Québec, la jeunesse et la vieillesse. Cette équation à quatre variables est mouvante: les termes ont une valeur interchangeable. Dans "La Vallée Houdou", la distance entre le comparé et le comparant est assez difficile à percevoir, car l'élément de départ que nous avons défini comme devant être d'un degré de "réalité" supérieur est déjà très virtuel. Et enfin, dans "De la truite dans l'eau glacée", la métaphore centrale de l'appriivoisement joue sur plusieurs plans à la fois. Nous aurons l'occasion de revenir plus amplement sur ces distinctions, mais une observation très attentive de la progression de la métaphore dans "L'Alouette" nous fournira un point de départ plus clair et plus abordable. Dans cette nouvelle, la métaphore filée consiste à rapprocher implicitement Nil, un jeune élève d'apparence très ordinaire, à l'alouette des champs dont le chant merveilleux transporte tous ceux qui l'écoutent. La métaphore apparaît pour la première fois dans les toutes premières lignes du texte:

-Donne le ton, veux-tu, Nil?

Il le donnait sans se faire prier ni s'enorgueillir, enfant né pour chanter comme d'autres pour faire la moue. Partait alors à sa remorque **ma volée de passereaux** que Nil entraînait tant bien que mal(...). (Ces enfants de ma vie, p.37, je souligne)

La version pleine de la métaphore vient une page plus loin:

-Voilà donc qu'avec vos trente-huit moineaux, vous avez hérité cette année d'une alouette des champs. Connaissez-vous cet oiseau? Qu'il chante, et il n'y a pas de coeur qui se sente allégé! (op.cit., p.38)

La métaphore reste présente tout au long du conte, qui n'est somme toute qu'une répétition ou au moins une tentative de répétition du miracle de départ. La métaphore se métamorphose au fur et à mesure, en favorisant tel ou tel lieu d'intersection entre Nil et l'alouette. Dans la salle de classe, c'est l'envol qui est mis en valeur: on dit de Nil qu'il chante "à un rythme enlevant", que "ses épaules se soulèvent" et qu'il "sembl[e] près de s'élever du sol" (p.42). Dans la troisième occurrence de la métaphore, c'est encore une fois l'envol qui est mis en valeur, mais cette fois il s'agit de ce que Nil communique à la mère de la narratrice: elle "redressa la tête, elle regarda l'enfant souriant, et, avec son aide, partit elle aussi, prit son envol, survola la vie par le rêve" (op.cit., p.44). A l'hospice des vieillards, l'auteur ne mentionne que l'effet produit par le chant sans plus utiliser de termes proches du champ sémantique de l'oiseau ou de l'envol; en revanche, lorsqu'elle visite avec Nil l'hôpital psychiatrique, un des malades l'interpelle: "Enfant, petit rossignol,

reste avec nous!"(op.cit., p.50). Enfin, la dernière occurrence de la métaphore conclut la nouvelle:

Alors [leurs voix] 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.(op.cit., p.52)

La métaphore est présente d'un bout à l'autre du récit, et surtout, on la trouve aux endroits "stratégiques" de la nouvelle, c'est-à-dire au début et à la fin, mais aussi toutes les fois où l'attention du lecteur est focalisée. La métaphore se répète six fois, et l'auteur insiste sur l'aspect "miraculeux" de l'expérience traduite par la métaphore (p.45). On ne sera pas sans remarquer la progression par paliers successifs de la réitération de l'expérience: on commence par des enfants, puis on va chez la mère de la narratrice avant de s'occuper des vieillards et ensuite des malades mentaux; il y a là sans aucun doute une évolution dans la dégénérescence de la condition humaine selon Gabrielle Roy qui n'est pas fortuite.

Ces différentes étapes, ou ces "paliers" servent les glissements de sens et l'évolution de la métaphore qui, comme Nil, entraîne le récit à sa suite: c'est la transformation de la métaphore qui est le moteur de la narration. Le mécanisme général du glissement de sens dans ce récit semble suivre une évolution du concret vers l'abstrait, et ce à l'intérieur même de la métaphore; au début, la métaphore lie Nil à une alouette à cause du chant merveilleux qu'il produit. Puis, l'intersection implicite, c'est-à-dire la zone de ressemblance qui rend la métaphore possible entre deux éléments *a priori* dissociés, glisse vers l'effet produit par le chant de Nil et sa capacité d'attirer ceux

qui l'écoutent vers des régions supérieures. Physiquement, ils regardent vers le haut; moralement, ils reprennent le goût de vivre. La métaphore a donc glissé de (Nil)/(alouette) à (chant de Nil)/(chant de l'alouette), la zone d'intersection étant qu'ils produisent le même effet. On pourra objecter que cette métaphore est présente dans la métaphore de départ: certes, mais la métaphore de départ est plus spécifiquement ornithologique: on peut encore croire qu'il s'agit d'une innocente figure de style, et ce n'est que plus tard dans la nouvelle qu'éclouent les implications morales et esthétiques de la métaphore. Les dernières occurrences de la métaphore insistent sur une vision amèrement lucide et réaliste de l'existence et la possibilité de se dégager de cette pesanteur par l'illusion produite par le chant: ce sont les épisodes des "vieux" et des "fous".

Ainsi, le mécanisme d'évolution de la métaphore apparaît-il ici *sui generis*, puisqu'il actualise le fonctionnement de la métaphore d'un point de vue formel: la figure de style qui consiste à rapprocher un enfant et un oiseau évolue de façon à mettre en valeur le clivage entre deux niveaux de réalité qu'on tente de rapprocher: "la vie vécue et la vie du rêve", l' "ici" et l' "ailleurs " de Ricardou. La confrontation entre un monde abstrait, beau, fait d'illusions et un monde de mort et de déchéance s'illustre encore à la fin de la nouvelle, par une métaphore indépendante de la métaphore centrale mais qui certainement l'éclaire:

Nous approchions de chez Nil, et c'était la puissante odeur d'une jacinthe, dans son pot, dehors, près de la porte, qui luttait à force presque égale contre les derniers relents de l'abattoir.(op.cit., p.51)

L'odeur de la jacinthe, c'est le chant de Nil, c'est le chant de l'alouette, c'est la vie du rêve qui lutte à forces presque égales avec l'abattoir, la détresse humaine, la lourdeur du coeur, la vie vécue. Ce schéma se reproduit dans les quatre récits. Même si le mécanisme est légèrement différent selon la nouvelle, c'est toujours cette lutte entre les beautés de l'illusion et la cruauté d'un monde tel que le voit Gabrielle Roy qui est admirablement actualisée dans le clivage inhérent à la métaphore.

"La Route d'Altamont": flou sur le deuxième terme de la métaphore

Dans "La Route d'Altamont", la métaphore motrice est celle des paysages, et plus particulièrement celle des collines; comme nous l'avons déjà mentionné, cette métaphore opère un retournement radical entre le début et la fin de la nouvelle. L'effet de la métaphore, à savoir le rapprochement entre les collines (ou la route d'Altamont) et la jeunesse de la mère de la narratrice, se détériore aussi lentement et sûrement que l'effet produit sur Marcel par sa madeleine et sa tasse de verveine. La narratrice avait sans doute lu Proust:

Et certes je savais déjà que les souvenirs heureux ne nous viennent pas à notre gré, qu'ils appartiennent à un autre monde qu'à celui de notre volonté. (La Route d'Altamont, p.246)

Ainsi, dans "La Route d'Altamont", le glissement de sens s'opère par l'usure de la métaphore qui perd de sa force évocatrice, de son pouvoir créateur en tentant de recréer à chaque fois le même choc de deux espaces mentaux: l'effet s'use, vieillit. Encore une fois, le fond et la forme s'accordent puisque c'est le mécanisme inscrit dans la métaphore qui produit le sens recherché, fût-ce au prix d'un retournement radical. Cette ambivalence des signes et, par extension, de l'écriture est mentionnée ailleurs dans la nouvelle. Le contraire de la vie, c'est bien entendu la mort, mais aussi l'écriture:

Que je me souviens bien de cette année de ma vie, la dernière peut-être où j'ai vécu tout près des gens et des choses, non pas encore un peu retirée d'elle comme il arrive malgré tout lorsqu'on s'adonne à la vouloir exprimer. (op.cit., p.232)

Ce qui semble expliquer le glissement de sens de la métaphore dans cette nouvelle, c'est le lien entre l'écriture, la répétition et la mort sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

"La Vallée Houdou": peu de distance entre le comparé et le comparant

Dans "La Vallée Houdou", bien que le lecteur entrevoie instinctivement que le récit repose sur une métaphore, celle-ci est assez difficile à délimiter. On sait que les Doukhobors exilés cherchent désespérément les "vertes Caucases" qu'ils ont laissées derrière eux en s'exilant vers le Canada. Ils trouvent une plaine qui, sous l'effet du soleil couchant, se charge de signes trompeurs mais beaux. Le comparé, pour ainsi dire n'existe pas; c'est l'idée que se

forment les Doukhobors d'une plaine idéale et qui offre quelque ressemblance avec leur pays natal:

Alors, le doux pays laissé en arrière, le pays d'acacias, de citronniers et d'herbe tendre, revivait sous leurs paupières closes.(Un jardin au bout du monde, p.137)

Ici, c'est précisément de l'incapacité d'établir une relation entre deux univers disjoints qu'il s'agit; c'est pour cela que la métaphore finale apparaît comme un miracle. Cette métaphore, qui rapproche donc la plaine canadienne illuminée et les belles plaines caucasiennes, insiste sur le principe de rapprochement des deux instances plus que sur la distance qui les sépare; elle souligne l'illusion et la perte d'importance de la réalité objective. Nous rejoignons encore une fois Jean Ricardou:

Voici un paysage ordonné par l'intermédiaire d'un quelconque personnage, disons un terrassier ouvrant une tranchée. Si, pour cet homme le soleil est *impitoyable*, être doit se lire *sembler*. La malveillance du soleil ne suppose pas une volonté: elle est une simple projection de la fatigue du manoeuvre(...) Le rapport reste interne: il ne conduit pas dans l'âme du soleil (...), il désigne l'état d'esprit du protagoniste. (op.cit, p.147)

La métaphore de Gabrielle Roy ne tente pas de démontrer l'ordre du monde, mais bien de montrer le monde comme volonté, comme représentation d'une émotion. Preuve en est le nombre d'expressions dans "La Vallée Houdou" qui ont trait au regard des Doukhobors, et le passage suivant:

Parfois l'on pouvait voir l'une d'elles se pencher, ramasser par terre un caillou pour le lancer en avant avec violence, comme pour atteindre l'immense pays, chercher à se venger de son insensibilité. (op.cit., p.137)

Ce qu'illustre "La Vallée Houdou", c'est la capacité de la métaphore de s'élaner au-delà de la rationalité, dans l'illusion où nous sommes plus à l'aise que dans le réel. En affirmant "Qu'importe, puisque nous les voyons" (op.cit., p.147), les Doukhobors *revendiquent* le droit à l'illusion.

"De la truite dans l'eau glacée": lectures superposées de la métaphore

Une nouvelle de l'apprivoisement

Enfin, dans "De la truite dans l'eau glacée", le titre souligne pour nous la métaphore centrale de la nouvelle, qui est double: elle associe d'une part Médéric à la truite et d'autre part le fait d'attraper les truites farouches au processus d'"apprivoisement" auquel s'adonne l'institutrice. Mais voyons ces rapprochements dans le texte: la narratrice résume ainsi l'épisode des truites:

Plus tard, je devais chercher toutes sortes d'explications raisonnables au phénomène de la source. Mais rien ne peut faire que nous n'ayons, Médéric et moi, la plus innocente des joies en croyant apprivoisées, se plaisant en notre compagnie, ces fuyantes petites créatures! (Ces Enfants de ma vie, p.140)

C'est quelques lignes plus haut que nous voyons Médéric demander quelque chose "pour la première fois de sa vie(...), avec un peu de la considération de l'élève pour le maître" (op.cit., p.140): lui-même est apprivoisé. Gabrielle Roy avait annoncé le processus plus haut:

Je voyais passer sur son visage le frémissement joyeux que lui avait procuré la sensation de tenir, tout consentant entre ses mains, le poisson le plus méfiant du monde, et me disais que ce serait bientôt son tour d'être pris, vulnérable comme je le découvrais, si moi-même je me montrais assez habile. (op.cit., p.130)

La métaphore est pour ainsi dire constante dans cette nouvelle, mais elle subit çà et là des glissements de sens et de correspondances; l'apprivoisement se mue en quelque chose qui ressemble fort à de la séduction; la narratrice dit d'elle et de Médéric qu'ils étaient "unis dans la rare et merveilleuse entente survenant entre deux êtres qui fait qu'ils n'ont plus besoin de mots ou de gestes pour se rejoindre." (op.cit., p.137).

On remarque aussi l'apparition d'un sens qui n'est pas proprement sexuel, mais qui se rapproche de l'union sexuelle; la narratrice décrit Médéric comme étant la proie d'une "joyeuse surexcitation", possédé d'"une exubérance qu'il avait peine à maîtriser", et qu'il éprouve "le plaisir intense de sentir une vie sauvage au bout de ses doigts"(op.cit., p.138). Le sentiment est réciproque et il s'agit bien d'une expérience de communion, à deux:

(...) les yeux dans les yeux, nous échangeons des impressions si ressemblantes qu'elles

amenaient sur nos lèvres un même sourire
pareillement heureux. (op.cit., p.139)

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure le symbolisme indéniablement présent dans le geste de tenir dans sa main une "petite créature douce, ondulante" ait été ou non voulu par l'auteur; force est de reconnaître qu'il ne déteint ni avec la séduction ni avec l'idée de communion qui se dégage du passage. Ce glissement de sens de la métaphore a peut-être échappé au contrôle de l'auteur. Cependant, d'autres passages étayaient cette théorie: la narratrice a insisté au préalable sur le fait que Médéric "[la] dépassait aisément d'une tête et sans doute dans bien des choses de la vie" (op.cit., p.118), et à son approche, elle "serr[e] sa jupe autour d[elle]" (op.cit., p.119).

Répétition et détérioration de la métaphore

Comme dans "La Route d'Altamont", le miracle de la métaphore--le dédoublement d'une émotion en une manifestation décrite physiquement dans des termes réalistes--, est tenté à plusieurs reprises et se détériore dans le recommencement. La deuxième partie de la nouvelle est une répétition en négatif de la métaphore. L'institutrice se plaint que Médéric soit à présent "trop confiant", (op.cit., p.144). Comme dans "La Vallée Houdou", on retrouve l'affirmation de la suprématie de l'irréel sur le réel, et ce au moment précis où le réel, le quotidien (symbolisé à bien des égards par le père de Médéric) reprend le pas sur le merveilleux:

En vérité, je m'évadais le plus possible de
cette pièce triste, à la recherche du chemin

des collines, seul à m'apparaître vrai au sein
du faux. (op.cit., p.150)

La métaphore centrale de "De la truite dans l'eau glacée" est sans aucun doute de loin la plus complexe car elle rassemble et catalyse tous les effets "créateurs" que nous avons déjà observés: elle distingue deux niveaux de réalité (les collines, le monde du père de Médéric), elle subit un certain glissement dans les correspondances qu'elle suggère (apprivoisement, séduction) et ce faisant elle échappe au contrôle rationnel de l'auteur, elle se détériore en se répétant et elle affirme la suprématie de l'illusion sur le réel.

Loin d'avoir dans cette première partie apporté des réponses, nous espérons du moins avoir posé les questions dans les bons termes et avoir attiré l'attention sur certains aspects du texte qui sont étroitement liés à sa construction autour de et grâce à la métaphore. Cette analyse reste tout de même assez succincte et, après avoir observé les faits dans la théorie comme dans les textes de Gabrielle Roy, il convient à présent de nous pencher plus en détail sur les implications stylistiques et philosophiques de l'utilisation de la métaphore. Morier ne manque pas de soulever les aspects "spirituels" et "moraux" de cette figure de style. Nous avons également mentionné l'idéalisme que trahit la métaphore, dans le sens où elle rapproche des idées, des concepts et non des référents. Cette affirmation peut paraître étrange lorsqu'on connaît l'apparence de réalisme que laissent les contes de Gabrielle Roy. L'étude de l'influence de la métaphore sur le reste du texte devrait nous permettre de déterminer si le réalisme est au service de l'idéal, en lui servant de prétexte, ou si au contraire, la métaphore et l'idéalisme

qu'elle transporte ne sont que des outils au service d'une meilleure expression de la réalité. En d'autres termes, dans ce va-et-vient continu entre un monde aux apparences réelles qui constitue le point d'appui des nouvelles de Gabrielle Roy et les jaillissements joyeux d'un monde merveilleusement idéal, comment déterminer la préséance de l'un sur l'autre? La métaphore servirait le réalisme si elle était un simple outil descriptif qui doit aller puiser dans les ressources irrationnelles et poétiques pour donner une image juste du monde. La métaphore servirait au contraire l'idéal si elle était le but du récit, un instrument utilisant le "réel" comme outil pour s'élancer vers l'idéal, et elle revendiquerait ainsi la supériorité du beau sur le vrai. La métaphore est au centre d'une relation textuelle mais aussi philosophique entre le fond et la forme.

CHAPITRE DEUX: IMPLICATIONS STYLISTIQUES ET PHILOSOPHIQUES DE L'UTILISATION DE LA METAPHORE

Ce chapitre aura pour but d'examiner la place de la métaphore centrale dans le texte, afin de déterminer si ce procédé stylistique est un moyen ou une fin. En d'autres termes, nous serons à la recherche de liens entre la forme et le fond, d'indices qui pourraient déterminer l'ampleur de leur interrelation. Si le fond est soumis à la forme, le texte est plus poétique que documentaire, plus fictionnel qu'autobiographique. Cette opposition entre fond et forme, entre faits autobiographiques et beauté du style, c'est aussi, philosophiquement, la lutte entre le réel et l'imaginaire.

LA METAPHORE ENTRE L' 'ICI' ET L' 'AILLEURS'

La division en deux mondes

En nous penchant sur le caractère formel de la métaphore, nous avons établi que la métaphore constitue à la fois une division et une réconciliation entre un "ici" et un "ailleurs". Bien des expressions, apparemment indépendantes de la métaphore principale, semblent insister sur cette division préalable de l'univers en deux niveaux de réalité: ainsi, nous lisons, dans "La Vallée Houdou", que les Doukhobors sont "à moitié présents seulement en ce monde" (Jardin au bout du monde, p.135). Une autre moitié d'eux-mêmes est donc en train de flotter dans les limbes... Plus loin, nous apprenons que les "collines se prolong[ent] comme au-delà de ce monde" (op. cit.,

p. 146) C'est dire qu'il y a ce monde et l'autre. De même, dans "L'Alouette", l'auteur insiste sur la distinction entre "la vie vécue" et "la vie du rêve" à deux reprises (Ces enfants de ma vie, p.44 et p.51). C'est aussi affirmer que la vie s'étend sur deux niveaux de réalité distincts, ou qu'il y a un "ici" de la vie et un "ailleurs" de la vie. Dans "De la truite dans l'eau glacée", les allusions sont nombreuses qui se rapportent à la division de l'univers. Ainsi, on parle de la "fragile frontière entre ce côté-ci et l'autre des choses" (op. cit., p.125). Dans sa rêverie, l'institutrice se surprend à songer :

"Franchie la **limite** du royaume où, hier encore(...) j'avais été à l'aise, je rêvais d'y retourner(...) m'imaginant possible de retrouver accès à la **frontière** perdue"(op.cit., p. 131, je souligne)

Certes, les lecteurs attentifs objecteront que dans "La Vallée Houdou", cette division entre deux mondes se rapporte au caractère rêveur des Doukhobors, que dans "L'Alouette", il s'agit des souffrances de la vie que soulage la beauté du chant du petit Nil et que dans "De la truite dans l'eau glacée", le royaume dont parle la narratrice est celui de l'enfance dont elle vient tout juste de sortir. Mais n'est-ce pas précisément sur ces oppositions-là que se basent respectivement chacune des métaphores? Cette idée d'un monde divisé, d'un double niveau de réalité et de perception ne constitue-t-elle pas la mise en place des conditions d'existence de la métaphore?

L'horizon

Dans le même ordre d'idées, on peut penser aux nombreuses allusions faites dans trois des quatre nouvelles à l'horizon. Or, qu'est-

ce que l'horizon sinon une ligne de démarcation, une frontière, une limite entre deux sortes de monde, entre le ciel et la terre, entre l'évanescent et le pesant? Dans "L'Alouette", Nil, lorsqu'il chante, ne manque jamais de "lev[er] la main et montr[er] une route à suivre... ou quelque **horizon**" (Ces enfants de ma vie, p.47, je souligne). Dans "De la truite dans l'eau glacée", juste après le dîner chez Rodrigue Aymard et l'évidence de la rupture nécessaire entre Médéric et l'institutrice, nous trouvons cette même allusion à l'horizon: "Peu après apparut faiblement une ligne noire continue entre ciel et terre." (op.cit., p.159).

Enfin, dans "La Route d'Altamont", nous assistons à la fois à la division et à la réconciliation des deux univers:

Une ligne tout juste perceptible comme en font les enfants lorsque sur du papier ils s'amuse à dessiner le ciel et la terre.(La Route d'Altamont, p.209)

Nous voyons un horizon estompé, presque effacé, qui nous donne un instant l'illusion de l'harmonieuse unité que nous connaissons dans l'enfance. Ce mécanisme n'est pas sans rappeler certains éléments de l'idéalisme platonicien. En effet, dans Le Phédon, Platon formule l'hypothèse selon laquelle l'âme *avant* de venir dans ce monde, a contemplé les divines Idées dans un univers éternel et immuable. La pensée peut ressaisir ces Idées: c'est la théorie de la Réminiscence. Gabrielle Roy, dans ses contes et récits canadiens de l'Ouest, reformule d'une certaine manière la pensée platonicienne en termes esthétiques et émotifs plus que philosophiques: les limites franchies, l'horizon supprimé, la

métaphore réalisée, c'est un regard *en arrière* vers un monde de beauté, d'unité et d'harmonie.

Le thème de cette division de l'univers, de deux niveaux de réalité divorcés dans le malheur et réconciliés dans de rares moments d'enchantement est trop présent dans le texte pour qu'il s'agisse d'une simple coïncidence. L'insistance qu'apporte Gabrielle Roy à l'intensité douloureuse de la séparation n'en rend la métaphore que plus puissante. Mais il semble clair que ces aspects du texte sont subordonnés à la mise en place et à la réalisation de la métaphore. Mais l'horizon n'est pas le seul thème récurrent qui mette en valeur à la fois le clivage et le désir de réunion.

Expressions traduisant un entre-deux

Outre ces expressions qui soulignent l'idée de limite, de division, on en trouve de nombreuses autres qui sont relatives à l'entre-deux créé par la métaphore. Comme nous l'avons dit plus haut, la métaphore est créatrice d'ambiance dans la mesure où elle génère une sorte d'univers intermédiaire entre deux réalités normalement disjointes. Encore une fois, comme pour renforcer ce phénomène ou pour l'appuyer, les nouvelles débutent et se déroulent dans des "limbes" apparemment indépendantes de l'utilisation de la métaphore.

L'automne

Ainsi, les allusions à l'automne, dans "De la truite dans l'eau glacée", d'abord: "(...) une ligne basse de buissons embrasés des

couleurs de l'automne semblait brûler(...), (Ces Enfants de ma vie, p.124); et: "Il disait le jeune été fragile, à peine est-il né qu'il commence à en mourir" (op.cit., p.185).

Mais on trouve ce thème ailleurs également; par exemple dans "La Route d'Altamont":

Nous étions en septembre (...) les jours abandonnés qui ne sont plus de l'été, ni encore à l'hiver(...) L'automne convenait admirablement aux voyages, à tous les voyages. (La Route d'Altamont, p.192)

Cette citation est sans doute la plus claire de toutes en ce qui concerne les liens avec la métaphore: en effet, elle souligne le fait que l'automne n'appartient pas à un niveau de réalité ou à un autre (ici, l'été ou l'hiver); mais plus encore elle souligne le fait que ces conditions sont propices à **tous** les voyages, y compris ceux similaires à celui que va accomplir sa mère en "survolant" sa vie pour rejoindre, *via* les collines et la métaphore, le monde de son enfance.

Le crépuscule

D'autres univers intermédiaires qui remplissent les pages de ces nouvelles sont ceux qui se rapportent au crépuscule. Ainsi, dans "L'Alouette": "Au soir sombre de leur vie les atteignait encore cette clarté du matin." (p.47) Il s'agit ici d'une métaphore qui pourrait paraître galvaudée si elle ne servait pas si bien l'économie entière du texte, et qui décrit les "vieux" face à la fraîcheur du chant de Nil qui n'est encore qu'un enfant. C'est une métaphore que nous pourrions appeler "secondaire" puisqu'elle n'influence pas directement la trame

narrative de la nouvelle. Elle ne laisse pas, cependant, de souligner combien complexe est le style de Gabrielle Roy, s'il est vrai que cette métaphore, liée au crépuscule, sert la métaphore centrale de Nil et de l'alouette des champs. Dans "De la truite dans l'eau glacée", le paysage merveilleux au retour de l'expédition dans les collines de Babcock "se [fond] peu à peu dans un mi-obscur" (p.140). Dans "La Route d'Altamont", la narratrice, qui veut engager la conversation au sujet des collines, dit "[en avoir] assez de ce clair-obscur"(p.219).

Le croisement des routes

On peut penser aussi, dans la même recherche d'expressions qui visent à exprimer un entre-deux, aux nombreuses allusions au croisement de routes qui ne manquent jamais de conduire au lieu de réalisation de la métaphore. C'est vrai pour "La Vallée Houdou", où la narratrice se demande : "Au dernier croisement de pistes, n'avaient-ils pas pris la mauvaise?"(p.144).

On se souvient également de la description fascinante des plaines canadiennes que donne l'auteur dans "La Route d'Altamont":

Je vous le dis, ces routes composent comme une sorte de vaste jeu troublant et, si on s'y trompe, l'erreur va ensuite se multipliant à l'infini. Mais peut-être était-ce cela même que je souhaitais(p.196).

Ici encore il s'agit d'une métaphore secondaire: les routes figurent les voies d'accès au rêve, à l'inconnu, à tout ce qui échappe au contingent et au raisonnable; c'est là que se rencontrent les deux

univers, celui de la réalité familière et celui qui la survole et qui lui échappe.

Les allusions extrêmement nombreuses à la division de l'univers et à un univers intermédiaire qui constituerait une sorte de résolution provisoire au déchirement sont trop évidentes pour que l'on puisse ignorer qu'elles ont une fonction plus stylistique que thématique. Au point de vue du contenu, ces allusions semblent être d'une part la *préparation* de la métaphore centrale lorsqu'il s'agit de la division de l'univers en deux niveaux de réalité distincts; c'est le cas pour l'univers divisé de la salle de classe de "L'Alouette" qui va accentuer par contraste l'impression de bonheur produite par l'unité de la métaphore; d'autre part, plutôt le *résultat* de la métaphore centrale lorsqu'il s'agit de la description d'un univers intermédiaire; c'est le cas des allusions à l'automne et au crépuscule. La conclusion que nous pouvons tirer de cette recherche d'éléments textuels qui sont des indices de l'organisation formelle du texte, est que c'est bien le texte dans son ensemble qui est au service de la métaphore, et non le contraire.

LA METAPHORE, OUTIL DE L'INEXPRIMABLE

Dans les définitions de départ, nous avons mentionné le fait que la métaphore se réfère aussi à une réalité indicible, puisqu'elle "vient combler un vide sémantique". La métaphore constitue donc un outil de l'inexprimable, voire même elle crée l'indicible en l'articulant. Il semble évident que les conséquences d'une telle affirmation appliquée à Gabrielle Roy seront doubles: premièrement,

nous effectuerons la même démarche que celle entreprise précédemment, à savoir la recherche d'indices textuels qui mettent en évidence l'importance de l'indicible dans chacune des nouvelles que nous étudions; et nous pourrons également nous pencher sur la valeur thématique de l'indicible, et de ses conséquences en ce qui concerne l'interprétation de certains textes. Mais avant cette recherche plus directement textuelle, il convient de nous occuper du paradoxe que représente une parole indicible. Jacques Derrida s'est penché avant nous sur ce dilemme:

L'idée du silence, (c'est l'inaccessible) est désarmante! Je ne puis parler d'une absence de sens sinon en lui donnant un sens qu'elle n'a pas. Le silence est rompu puisque j'ai dit. (Jacques Derrida, L'Écriture et la différence, p. 385)

"Une parole indicible" constitue un oxymore; c'est peut-être pour cela que Derrida affirme, à la suite de Bataille que "le mot silence est 'entre tous les mots' le 'plus pervers ou le plus poétique'". Le silence comme l'indicible excluent le langage, mais exprimer ces concepts, c'est encore être à l'intérieur du langage.

Le paradis perdu de l'enfance

La métaphore, si elle est l'outil de l'inexprimable, jette un discrédit certain sur le fonctionnement du langage en tant qu'outil rationnel de représentation; elle ouvre la voie en revanche à l'acte créateur de l'écrivain qui accomplit le prodige d'exprimer ce qui n'a pas de représentant sémantique. Dans les nouvelles de Gabrielle Roy, le produit de la métaphore est toujours lié à un moment de bonheur

intense, pur, évanescent, déchargé de toutes les douleurs du monde; c'est le mythe de l'unité enfin retrouvée, de la division enfin résolue, comme nous l'avons vu plus haut. Si cette unité est *retrouvée*, c'est qu'on l'a perdue . C'est là que vient s'inscrire le thème de l'enfance si frappant dans ces quatre contes et dont nous n'avons pas encore parlé: Nil est un très jeune enfant, Médéric est encore un enfant, la mère de la narratrice cherche à retrouver son enfance à travers les collines et les Doukhobors ont "des yeux bleus d'enfants stupéfaits" (Un jardin au bout du monde, p.134). La joie indicible produite par la métaphore a toujours un lien avec le retour vers le paradis perdu de l'enfance: l'espoir de la jeunesse retrouvée chez les vieux pour qui chante Nil, la pureté de l'émotion et des sentiments de Médéric, le Québec d'Eveline et les Caucases des Doukhobors. Si l'on se souvient de l'idéalisme platonicien, et si l'on s'efforce de concevoir un "avant" dans un monde fait de mots, on peut se demander si l'unité recherchée n'est pas celle qui précède le langage, celle d'un stade pré-linguistique. Comme Rousseau, Gabrielle Roy associe peut-être l'innocence première de l'enfance à l'absence de langage. Le langage serait la source du mal ou au moins la source d'une division en-deçà de laquelle on rêve de retourner, ou que l'on désire transcender. L'inexprimable serait donc, dans ce cas, soit une tentative de retour à l'innocence première soit le signe de celle-ci. La métaphore constitue donc une fuite en avant: nous avons été arrachés à l'idéal et nous nous convainquons que ce qui nous a été enlevé nous attend dans le futur, dans un ailleurs ou dans l'au-delà. La métaphore, parce qu'elle nous entraîne au-delà du royaume des mots dans le monde de l'inexprimable qui dépasse le langage, nous offre un pont vers

l'illusion d'unité et d'innocence. C'est cette recherche de l'au-delà, du transcendant, de l'idéal qui produit l'inversion des valeurs selon laquelle l'irréel est plus vrai que le réel. Mais avant de pousser plus loin ces considérations, il convient de voir si elles se traduisent dans le texte, et de quelle façon.

L'indicible

L'indicible ou l'incommunicabilité sont très présents dans les quatre nouvelles, à la fois sur le plan purement textuel, c'est-à-dire sur le plan des occurrences, et sur le plan thématique.

"La Route d'Altamont"

Dans "La Route d'Altamont", les mots apparaissent comme une véritable malédiction qui vient salir ou gâcher et en tout cas mettre en péril la joie et l'intensité des moments de bonheur:

Toute joie est si mystérieuse, c'est devant elle que je connais le mieux la **maladresse** des mots, l'**impiété** de vouloir toujours analyser, surprendre en lui-même le coeur humain. Et puis, tout se passa en un tel **silence** entre maman et les collines(...) **sans un mot**, elle partit seule vers les collines. (p.204, je souligne)

A cela s'ajoute évidemment l'incommunicabilité croissante entre la mère et la fille tout au long de la nouvelle et le refus obstiné de la part de la mère de parler des collines: la narratrice s'étonne de voir que sa mère ne veut partager l'expérience avec personne, et se pose des questions sur "ce silence qu'elle gardait à l'endroit des collines" (La Route d'Altamont, p.219).

"L'Alouette"

Dans "L'Alouette", le thème de l'indicible est très perceptible et plus directement relié au stade pré-linguistique ou au murmure:

A présent, les malades **haletaient** doucement comme une seule grande **bête** malheureuse dans l'ombre qui aurait pressenti sa liberté. (Ces enfants de ma vie, p.49, je souligne)

L'incommunicabilité de la joie, qui est trop belle pour être dite, a pour prétexte la différence de langage entre Nil et sa mère qui parlent ukrainien et l'institutrice qui parle ce qui est pour eux une langue étrangère⁰:

Je tentai, par l'intermédiaire de Nil, d'exprimer à Paraskova Galaïda quelque chose de la joie que les chants de son petit garçon avaient apporté à tant de gens déjà, et elle, à travers lui, chercha à me dire des remerciements pour je ne sais pas quoi au juste. Bientôt, nous avons renoncé à épancher nos sentiments à l'aide de mots, écoutant plutôt la nuit. (op.cit., p.52)

On perçoit ici quelque chose qui ressemble déjà à une certaine défiance vis-à-vis de la parole qui serait associée au mal, à la déchirure, à la perte: l'unité, l'entente et le bonheur n'existent que

⁰ Gabrielle Roy écrit en effet en français, mais la scène s'est vraisemblablement déroulée en anglais.

dans la sphère du silence qui en est soit la condition soit la manifestation.

D'autre part, la force émotive des chants de Nil est telle qu'ils forcent le silence; ils procurent une joie visiblement incompatible avec les mots:

Dès les premières notes s'établit un silence tel celui d'une forêt qui se recueille pour entendre un oiseau quelque part sur une branche éloignée(...) et toujours ce silence comme d'admiration. (op.cit., p.49)

On se souvient, par ailleurs, du caractère taciturne de Nil qui parle très peu et qui, depuis l'innocence du paradis de son enfance dont il n'a pas encore été expulsé, sait bien que les mots sont impuissants en matière d'affection. La narratrice dit de lui: "Il avait une façon d'acquiescer, sans dire mot, (...) qui m'allait droit au coeur." (op.cit., p.43) C'est dans ces passages que flotte un air enfantin, léger et naïf qui discrédite la parole et qui n'est pas sans nous rappeler Verlaine et ses Romances sans paroles.

"De la truite dans l'eau glacée"

Dans "De la truite dans l'eau glacée", le bonheur des collines de Babcock se partage dans le silence, car il est indicible. L'institutrice et Médéric sont unis dans le silence et par le silence.

(...) unis dans la rare et merveilleuse entente survenant entre deux êtres qui fait qu'ils n'ont plus besoin de mots ou de gestes pour se

rejoindre(...) nous sommes devenus silencieux.
(op.cit., p.52)

La pureté d'âme de Médéric et l'innocence de son amour pour son institutrice rendent l'expression de ses sentiments impossible. Ainsi, ce jeune garçon qui est aux portes de l'âge adulte et qui, suivant notre analogie, commence à faire l'expérience du pouvoir des mots et de la déchirure qu'ils provoquent, ne peut faire part de ses émotions que maladroitement:

Je commençais à observer qu'employant un mot pour lui chargé d'un sens affectif neuf ou particulièrement grave, il bégayait légèrement. (op.cit., p. 140)

Sur le plan thématique, l'indicible, c'est évidemment le contraste entre l'amour d'enfant pur et désintéressé de Médéric et celui plus adulte, plus manipulateur de la jeune institutrice qui emploie une certaine forme de séduction pour parvenir à ses fins. Car même si le thème est discret, voire refoulé, il y a un aspect sexuel latent dans la relation entre Médéric et sa jeune institutrice qui transparaît çà et là dans des expressions telles que "la communion entre deux êtres" (p.137) ou Médéric en proie à une "joyeuse surexcitation", comme nous l'avons déjà souligné. L'aspect sexuel de la séduction est évincé et éloigné par le geste romantique du bouquet de fleurs lancé dans le train. Cette recherche désespérée du bonheur innocent et évanescent est impossible pour l'institutrice qui est déjà du côté des adultes et qui connaît le pouvoir des mots. C'est sans

doute le désespoir d'une telle quête qui l'amène à fuir le réel pour lui préférer le monde de l'illusion:

En vérité, je m'évadais de plus en plus de cette pièce triste, à la recherche du chemin des collines, seul à m'apparaître vrai et réel au sein du faux. (op.cit., p.150)

C'est une illustration des paroles de Blanchot:

S'il y a donc espoir de nous retourner, c'est en nous détournant toujours plus, par une conversion de la conscience qui, au lieu de la ramener vers ce que nous appelons le réel,... la détournerait vers une intimité plus profonde, vers le plus intérieur et le plus invisible (La mort en littérature, p.177)

L'institutrice essaie bien de "se retourner" et d'aller à nouveau rejoindre Médéric dans l'enfance qu'elle vient de quitter et dont elle a déjà la nostalgie, mais ce retournement est impossible et il ne peut faire place qu'à un détournement du réel vers l'irréel.

"La Vallée Houdou"

Dans "La Vallée Houdou", même s'il s'agit essentiellement d'un problème d'incommunicabilité lié à la traduction, la différence de langue trahit et véhicule l'incommunicabilité de la joie. Les interprètes et MacPherson ont perdu tout contact linguistique avec les Doukhobors:

Ils parlent de Montagnes Humides, de signe enfin donné... de je ne sais quoi encore qui n'a pas de sens. (p.147)

Et, plus loin, nous assistons à l'effort comique de MacPherson pour leur faire entendre raison:

MacPherson, oubliant qu'ils ne pouvaient pas comprendre, leur cria:
-Mais grattez le sol, voyez comme il est pauvre! Examinez l'infamale broussaille, c'est tout ce qui pousse ici! (p. 148)

"Oubliant qu'ils ne pouvaient pas comprendre" fait très certainement allusion au fait qu'ils ne parlent pas la même langue que MacPherson, mais aussi au fait que dans la joie extatique où ils se trouvent, ils sont bien au-delà (ou en-deçà) des mots, qui ne peuvent plus les atteindre. On peut noter également que l'expression de la joie des Doukhobors passe par le chant et par les larmes, et non pas par les mots. Ils ont fui au-delà de toute rationalité et jouissent d'un sentiment d'unité et de réconciliation avec le monde: "Le chant s'écoulait dans la vallée, deux fois, trois fois rapporté par l'écho" (op.cit., p.148). A cause de l'écho et à cause de la langue russe indéchiffrable et étrangère, le chant est plus proche du murmure pré-linguistique, du bruissement, que du langage. On peut ici encore faire allusion au retournement dont parle Blanchot qui dit que le "détourne[ment] vers une intimité plus profonde" -et dont le but est d'échapper au réel- donne lieu à une "conscience intérieure qui est plus consciente" (Blanchot, p.180). Lorsque MacPherson et l'interprète s'évertuent à expliquer que les collines ne sont qu'illusion, les Doukhobors répliquent: "Peu importe, puisque nous les voyons."(p.147) Les Doukhobors savent que ce n'est qu'une illusion,

mais ils choisissent de croire car c'est la seule échappatoire qu'ils aient face à un réel hostile; leur affirmation, c'est que l'illusion est préférable et supérieure au réel.

Cette troisième caractéristique du fonctionnement formel de la métaphore vient compléter et entériner l'idée présentée plus haut: le texte sert la métaphore et en dépend; il se déroule selon une logique formelle qui s'accommode des apparences du réel. On peut difficilement croire que c'est un hasard si le texte regorge d'allusions à la division du monde entre un 'ici' et un 'ailleurs', à la réconciliation de deux entités distinctes dont le rapprochement crée un univers intermédiaire, et au thème de l'indicible qui échappe à l'emprise du langage et trahit un vide sémantique. Toutes ces caractéristiques font partie intégrante de la définition de la métaphore et nous laissent penser que l'organisation du texte est soumise à des critères plus esthétiques que réalistes. Cette préférence accordée à l'esthétique fonctionne comme une mise en abyme formelle du détournement de la réalité vers l'illusion et de la suprématie de l'irréel sur le réel, puisqu'après tout la fiction est la part irréelle mais "plus intérieure et plus consciente" de la vie dont elle se détourne.

TROISIEME PARTIE: LA METAPHORE ET LA MORT

L'idée d'un au-delà, d'un monde idéal, d'un niveau intermédiaire est nécessaire à la réalisation de la métaphore qui présuppose la division de l'univers en deux niveaux de réalité. Par voie de conséquence, la métaphore s'élançe vers une abstraction qui se trouve dans des limbes, quelque part à mi-chemin entre, d'une part, le réel sur lequel elle s'appuie en lui empruntant le comparé et le comparant, et, d'autre part, un monde de l'indicible qu'elle crée ou qu'elle articule.

Ce processus jette un grand discrédit sur la réalité, dont on a hâte de s'échapper, mais aussi sur le langage qui est inefficace, voire néfaste: inefficace puisque impuissant à exprimer la joie ou la vraie beauté, néfaste parce que sacrilège dans son effort d'exprimer les choses plutôt que de les faire ou de les vivre: le langage détourne de la réalité et de la vie. Il produit une déchirure irréparable dont la trace se fait sentir: chez Gabrielle Roy, les personnages sont divisés en deux catégories: ceux qui sont innocents, purs, et les autres, condamnés à une lente mais sûre déchéance ponctuée d'heureux coups d'oeil en arrière vers le paradis d'avant la déchirure, ou au-delà de la déchirure, vers la réunion.

Il nous reste tout de même à éclairer quelque peu les liens entre ces différents aspects de l'écriture de Gabrielle Roy et surtout leur manifestation dans l'écriture au travers de la métaphore: en quoi le processus d'écriture est-il lié à la mort et quelle est la place de la métaphore dans cette problématique? C'est ce que nous allons

examiner maintenant, en nous penchant d'abord sur les passages du texte où il est question de la mort. Nous nous efforcerons ensuite d'établir, à partir des données textuelles, les liens entre l'écriture et la mort qui sont suggérés dans les textes de Gabrielle Roy, pour enfin examiner l'utilisation de la métaphore à la lumière de ces réflexions.

PRESENCE TEXTUELLE DE LA MORT

"La Vallée Houdou": le Beau au-delà de la mort

Dans "La Vallée Houdou", la mort n'est pas présente de façon très évidente. Elle apparaît tout de même, et cela doit attirer notre attention, sur les lieux mêmes de la réalisation de la métaphore, alors que les Doukhobors ont enfin l'impression d'avoir été exaucés et de s'être réconciliés avec le monde:

Des cailloux roulaient sous leurs pas, une fine poussière de terre s'en élevait, trahissant à elle seule la pauvreté du sol, mais les Doukhobors n'y prenaient garde, avançant de front, les yeux éblouis vers l'étincellement de toutes choses que le soleil à son déclin réussissait à tirer d'une inextricable broussaille. (Un jardin au bout du monde, p.146)

La narratrice décrit la végétation de la vallée Houdou, laquelle, faut-il le rappeler, est considérée comme maudite par les Indiens, de la façon suivante:

Des fleurs dont aucune, à ce que l'on disait, n'avait point un dard, un suc vénéneux, une

blessure à infliger. (Un jardin au bout du monde, p.145)

La plaine regorge de menaces sournoises, de souffrances potentielles que la beauté du paysage permet de transformer: nous observons ici une opposition que nous retrouverons ailleurs, à savoir celle du plan pratique, éthique, ou réel qui s'oppose et qui se soumet à l'esthétique dans un retournement qui n'est pas sans faire écho à l'alchimie des fleurs du mal qui transforme le Mal en Beau. La beauté, fût-elle irréaliste--ou fictionnelle--est préférable et supérieure à la vérité. Le texte a un fonctionnement esthétique: la fin, c'est la suprématie du Beau. Les Doukhobors préfèrent un paysage qui "[réjouisse] le coeur de l'homme"(p.147) à une terre riche et fertile. Gabrielle Roy préfère une métaphore qui nous entraîne dans un monde idéal et beau plutôt que vrai.

"L'Alouette": la métaphore pour échapper à la mort

Dans "L'Alouette", la mort est omniprésente; nous avons déjà mentionné que la métaphore évolue selon des paliers successifs qui vont depuis la salle de classe jusqu'à l'hôpital psychiatrique en passant par la mère malade de la narratrice et l'hospice des vieillards. Il semble évident que ces paliers successifs s'approchent de la mort. Le processus de dégradation qu'est la vieillesse et que Gabrielle Roy ne manque jamais de peindre sous le jour le plus noir apparaît dès le premier épisode, dans la salle de classe:

Je me voyais dans vingt ans, dans trente ans, à la même place, usée par la tâche, l'image même de mes compagnes les plus "vieilles" que je trouvais tellement à plaindre, si bien qu'à travers elles je me trouvais aussi à plaindre. (Ces enfants de ma vie, p.40)

Dans le même ordre d'idées, lorsque la narratrice décrit sa mère malade, elle ne laisse pas de souligner dans le portrait de sa mère tout ce qui s'oppose à la vie: "(...) si vive, si active, que serait sa vie si elle devait rester infirme?" (op. cit., p.43). La présence de la mort se fait de plus en plus sentir, au moyen d'une métaphore filée associant le vieillissement à la prison, au fur et à mesure que l'on s'avance dans la nouvelle. Lorsqu'il est question des vieillards et des "fous", on décrit "la vie qui dit son dernier mot" (op.cit., p.46), ou un "épilogue mimé par des ombres au-delà d'une sorte de mort" (op.cit., p.48).

La présence de la mort n'est pas fortuite. Sur un plan thématique, elle vient bien entendu renforcer la notion de salut, de rédemption, de soulagement ou de libération produite par la métaphore: menacés par la mort ou déjà presque morts, les spectateurs sont de plus en plus sensibles à la fraîche beauté du chant de Nil. Curieuse distortion de l'idée chrétienne du salut, qui passe non par l'éthique mais par l'esthétique, et que l'on retrouve aussi dans "La Route d'Altamont", dont nous reparlerons plus loin. D'une certaine façon, ce que suggère "L'Alouette", c'est que l'enfance, l'illusion, la beauté, sont autant d'"antidotes" qui nous font oublier la

mort ou qui la font reculer un peu, pour un temps du moins. Car l'odeur de jacinthe n'a ni effacé ni supprimé l'épisode de l'asile psychiatrique, pas plus que les chants joyeux de Nil n'ont fait reculer la vieillesse, la déchéance et la mort.

"La Route d'Altamont": la métaphore aux prises avec la mort

L'idée de la mort et de la menace qu'elle fait peser sur nous est un thème capital de "La Route d'Altamont". Cependant, lors de la première occurrence de la métaphore, qui est aussi la plus forte, la narratrice insiste sur l'idée de salut, de soulagement, littéralement, que lui communiquent les montagnes:

(...) à cause de la légèreté gracieuse que [l'air des haut-plateaux] me communique, comme si, en montant, je jetais du poids- ou des fautes. (La Route d'Altamont, p. 201)

Ce qui apparaît presque comme un lapsus--volontaire puisque mis en valeur à la fin de la phrase et isolé par la ponctuation--de l'écriture cristallise le paradoxe de l'idée chrétienne de salut métamorphosée en salut esthétique où la beauté (ou l'illusion dont les montagnes seront ici l'instrument) nous permet d'échapper à notre condition de mortel. Les collines donnent, grâce à la métaphore (ou grâce au rapprochement que permet l'esprit par l'activité de représentation entre les collines du Québec et les collines Pimbina), une illusion d'éternel recommencement, voire d'éternité cyclique :

Est-ce que vraiment les collines rendirent à maman sa joyeuse âme d'enfant? Et comment se fait-il que l'être humain ne connaisse pas en sa vieillesse de plus grand bonheur que de retrouver en soi son jeune visage? (op.cit., p.206)

Au début de la nouvelle, les collines anéantissent littéralement la vieillesse de la mère, qui retrouve tout l'élan de sa jeunesse:

D'abord, elle parut livrée à un profond égarement. Se crut-elle transportée dans le paysage de son enfance, revenue à son point de départ, et ainsi toute sa longue vie serait à refaire? (op.cit., p.204)

L'effet s'estompe quelque peu dès la deuxième apparition des montagnes, comme si le miracle des collines prenait lui aussi de l'âge et usait de son intensité:

(...) elle les guettait et les voyait venir avec une sorte de paix heureuse qui contrastait fort avec l'agitation du voyage précédent. (op.cit., p. 224)

Enfin, la dernière apparition des collines préfigure très nettement, sinon la mort, la menace de la mort et le processus de vieillissement:

Qu'est-ce qui manquait donc à notre promenade d'aujourd'hui? Les collines? Ou peut-être plutôt le regard? En celui de maman en tout cas, je ne vis revenir rien de ce que j'y avais vu, au précédent voyage, de jeune et délivré. (op.cit., p. 246)

La mort de la mère suivra d'assez près dans le texte. Ce qui paraît tout à fait remarquable ici, c'est le retournement de la signification des collines: alors qu'au début elles agissent comme une sorte de contrepoison face à la vieillesse, elle finissent par symboliser l'usure, la répétition, l'indifférence et la mort. La métaphore, en se répétant, perd de son pouvoir et s'étirole, comme la mère qui vieillit. On assiste à un conflit constant entre le réel -la menace de la mort-- et l'imaginaire--le pouvoir de suggestion qui a ramené la naissance de la mère et qui maintenant redonne les apparences de la vie à la mère de la narratrice qui est morte. Ou, pour parler en termes plus linguistiques, il y a une opposition constante entre la fonction de référent que remplit le langage et sa capacité de représentation. Cela n'est pas sans relation avec les limites du pouvoir du chant de Nil: si l'illusion tire son éclat du marasme dont elle émane (c'est le chant de Nil dans la salle de classe qui sent l'écurie et où le petit Charlie vient de faire dans sa culotte, ou la vallée Houdou sur une terre sèche et pauvre), elle n'a pas le pouvoir de supprimer ou d'anéantir la laideur du marasme, ni même de l'affecter ou de le modifier. La menace de mort qui pèse sur la mère est *oubliée*, mais elle n'a pas reculé: on a beau jouer avec la capacité de représentation que nous offre le langage, on ne peut pas modifier les référents. C'est cette lutte désespérée et, disons-le, parfois amère, qui est décrite dans "La Route d'Altamont". Contrairement à "La Vallée Houdou", la nouvelle ne s'arrête pas sur l'émerveillement premier, mais effectue une ascension du réel à l'imaginaire pour redescendre de l'imaginaire au réel.

"De la truite dans l'eau glacée": la beauté dans la mort

Pour ce qui est de "De la truite dans l'eau glacée", la vision de la mort qui y est donnée est sensiblement différente de ce que l'on trouve dans les autres nouvelles; premièrement, parce que la mort n'est pas omni-présente; deuxièmement, elle est idéalisée: elle est perçue comme une échappatoire à la médiocrité et à la contingence de ce bas monde. Perdue dans la tempête et traversée par l'idée de sa mort possible, la narratrice l'envisage ainsi:

Au chaud, entre les couvertures, je m'abandonnai au rêve de partir de cette vie. Je nous voyais saufs, échappés au mal, à l'hérédité mauvaise, à l'enlaidissement de soi que l'on craint peut-être plus que tout dans la fierté de la jeunesse(...) (Ces enfants de ma vie, p.158).

La mort représente la cristallisation de la vie dans ce qu'elle a de plus beau et de plus évanescent. On est en effet loin de l'hôpital psychiatrique de "L'Alouette", ou de l'indifférence qui paralyse la mère dans "La Route d'Altamont":

Je nous imaginai, Médéric et moi, tels qu'on nous retrouverait, la tourmente passée, deux pures **statues**, les cheveux et les cils poudrés de frimas, **intacts** et **beaux**. Tout juste aurions-nous peut-être la tête l'un vers l'autre.(op.cit., p.158, je souligne)

Cela nous rappelle le monde immuable et parfait que Platon voyait dans le monde des Idées. Simplement, il est à noter qu'ici, la

beauté idéale est associée à la mort, et non plus à un stade antérieur de l'existence. Cette scène n'est pas sans avoir d'autres échos dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Mais poursuivons notre recherche un peu plus loin:

-Alors, je crois bien que nous sommes saufs.
Pourquoi donc en fus-je au fond moi aussi attristée? Il me vint à l'esprit que nous pourrions vivre longtemps, devenir vieux, Médéric et moi. La vision était vraiment trop invraisemblable. (...) (op.cit., p.159)

Ce souci d'échapper à la réalité du vieillissement et de la mort n'est pas spécifique à cette nouvelle. Il suffit de nous rappeler les Doukhobors qui continuent obstinément à ressembler à des enfants, et qui revendiquent leur regard d'enfant sur les choses: ils ont refusé de vieillir.

Suivant de très près cette menace de mort ou l'apparition de l'idée du vieillissement que l'on veut fuir arrive l'image de son propre visage reflété dans la lanterne. Voilà comment apparaît le visage de la jeune narratrice:

Il m'apparut flou, gracieux, avec de lointains yeux qui perçaient la neige en tourbillons et des cheveux fous qui moussaient. (op.cit., p.160)

Le schéma de la scène nous conduit donc, par association d'idées, de la menace de la mort, à l'idée du vieillissement, puis au refuge dans l'illusion, en passant par la rêverie et l'idéalisation qui n'en retiendrait que la beauté et la pureté de ce qui apparaît comme

le réel contingent, pour arriver enfin à une image reflétée et embellie qui nous permet d'échapper au monde. La narratrice "distille" ce qui tient lieu de réel et se débarrasse de tout ce qui lui semble inutile, laid et lourd: ne pouvant supporter la médiocrité du monde, elle concentre tous les moyens mis à sa disposition pour s'en échapper.

Ainsi, ce que nous apprennent les occurrences textuelles du thème de la mort, outre son omni-présence en filigrane dans toutes les nouvelles, c'est que Gabrielle Roy, dans ses écrits, semble associer l'idéal au désir d'échappatoire, souvent par l'illusion; et que la mort, dans ce qu'elle a d'idéal, est belle et préférable au vieillissement ou au dépérissement. L'illusion et la beauté sont des filtres du réel qui nous transportent *ailleurs*, dans un monde où l'on échappe à la peur de la mort et à la dégradation du vieillissement. L'illusion est un antidote nécessaire contre la peur de la mort.

LIENS ENTRE L'ECRITURE ET LA MORT

L'écriture: un reflet de la vie?

Comme le suggère le passage de la tempête de neige dans "De la truite dans l'eau glacée", le reflet suffit à embellir le réel et en constitue déjà une stratégie de représentation épurée, qui permet l'évasion. Or, la fiction de Gabrielle Roy trahit un soin tout particulier pour le détail "réaliste", et se pose comme une réplique embellie et transformée du réel. Peut-on, dès lors, suggérer que la fiction est pour Gabrielle Roy une façon d'envisager le monde en évinçant la

mort? un remède contre la mort? Cette fonction de l'écriture est suggérée par l'interprétation que Derrida fait de Platon:

La République appelle aussi *pharmaka* les couleurs du peintre . La magie de l'écriture et de la peinture est donc celle d'un fard qui dissimule la mort sous l'apparence du vif. (La Dissémination, p. 163)

On repense évidemment à "La Route d'Altamont", qui est un moyen pour l'auteur de faire revivre sa mère et de la peindre sous les apparences du vif, mais aussi plus largement à la puissance de l'écriture et surtout de la métaphore de suggérer, de faire apparaître ce qui n'est pas. Ce pouvoir n'est pas sans danger, si l'on en croit toujours l'interprétation de Derrida:

La puissance du discours a le même rapport à la disposition de l'âme que la disposition des drogues à l'égard des corps. (La Dissémination, p.133)

Le discours a toute l'ambivalence du concept grec du *pharmakon* : une des fonctions de l'écriture est sans doute de masquer la mort, de l'éloigner ou de la transfigurer. Mais c'est aussi un moyen de s'assurer de sa présence qui ressurgit d'autant plus qu'on la rejette, comme nous l'ont prouvé les nombreuses allusions à la mort dans le texte. En effet, dans "La Route d'Altamont", l'écriture peut, virtuellement, faire revivre la mère et dans "De la truite dans l'eau glacée", l'écriture peut faire envisager la mort comme un processus désirable qui fige la beauté. Mais parce que le processus d'une part se nourrit d'une peur de la mort et d'autre part est

incapable d'éloigner la mort autrement que sur le plan virtuel, il redouble le pouvoir et la présence de la mort. C'est en ce sens que l'écriture et la métaphore de Gabrielle Roy agissent comme un *pharmakon*, à la fois remède et poison: elles agissent comme un remède bienfaisant en nous permettant d'ignorer la mort l'espace de quelques instants. Mais elles tiennent du poison dans la mesure où elles ont besoin de la mort pour surgir et ne peuvent rien contre la mort qui n'en apparaît finalement que plus menaçante. Derrida souligne à cet égard le lien que l'on peut faire chez Platon entre l'écriture, qu'il juge comme une "puissance occulte et par conséquent suspecte" (La Dissémination, p.110) et "sa méfiance à l'égard de la mantique, des magiciens, des ensorceleurs, des maîtres d'envoûtement" (La Dissémination, p.110). C'est bien de cela qu'il s'agit. A l'égard de la mort, la métaphore et l'écriture de Gabrielle Roy sont un *pharmakon*: elles "[aggravent] le mal au lieu d'y remédier" (La Dissémination, p.110).

Ambivalence de l'écriture par rapport à la mort

L'illusion, arme dangereuse

Dès lors, les plantes vénéneuses de la vallée Houdou se teintent d'une signification toute nouvelle. On se souvient que dans le vocabulaire même, les adjectifs décrivant le caractère nocif des fleurs sont étroitement liés à ceux qui louent leur beauté:

D'innombrables fleurs, entre les ronces, et les hautes herbes coupantes, tiraient [de la

lumière] un éclat presque insoutenable. (Un jardin au bout du monde, p. 145)

Les "fleurs" avoisinent des "ronces", et leur "éclat", qui traduit leur beauté atteint l' "insoutenable", qui suggère l'idée de souffrance. Dans cette seule phrase coexistent, étroitement imbriqués, le poison, la douleur, la souffrance d'une part, et d'autre part la beauté, l'illusion, le rêve. Ce qui est suggéré ici, c'est exactement l'idée du *pharmakon* qui est à la fois apaisant et dangereux. Il n'est pas négligeable que cette idée apparaisse précisément dans la nouvelle où la revendication de l'illusion est la plus fortement marquée.

L'écriture s'opposant à la vie

Ce retournement potentiel de l' "arme magique" se retrouve ailleurs dans les nouvelles, et même lorsque Gabrielle Roy parle plus précisément du rôle de l'écriture dans sa vie:

Je fus quelque temps encore à l'aise dans la vie, non pas un peu de côté. Et puis après, rarement ai-je pu y revenir tout à fait, voir encore les choses et les êtres autrement qu'à travers les mots, lorsque j'eus appris à m'en servir comme de ponts fragiles pour l'exploration...et il est vrai parfois pour la communication. (La Route d'Altamont, p.233)

Ce qui est dit en substance, c'est que ce refuge qui peut nous mettre à l'abri de la peur de la mort nous éloigne aussi de la vie. C'est ce que dit aussi Derrida:

Contraire à la vie, l'écriture-ou si l'on veut, le *pharmakon*- ne fait que déplacer, voire irriter le mal. (La Dissémination, p.113)

Cette perspective explique les constantes contradictions de l'analyse de "La Route d'Altamont". Tantôt on est tenté d'affirmer que la mort l'emporte sur l'écriture et sur la métaphore puisque l'illusion s'use et que la mère meurt, et tantôt force est d'accepter que l'illusion de la présence de la mère et de sa jeunesse ont survécu et revivent à chaque lecture. La fin ne résoud rien, puisque la mère meurt et que la conclusion nous entraîne sur la magie de l'éternel recommencement des routes d'Altamont. Derrida nous objecterait sans doute que le *pharmakon* est précisément une absence de sens, une virtualité de significations: il n'y a pas nécessairement contradiction entre ces deux termes et même:

C'est qu'il y a surtout le *jeu* dans un tel mouvement et ce chiasme est autorisé, voire prescrit, par l'ambivalence du *pharmakon*."
(La Dissémination, p.145)

La conscience de la mort à l'origine de l'écriture?

Dans les liens potentiels entre l'écriture, l'utilisation de la métaphore et la mort chez Gabrielle Roy, on doit se poser la question de sa première prise de conscience de la mort. Son autobiographie nous renseigne amplement sur la question; atteinte d'une appendicite et à la veille d'une opération assez risquée, la jeune Gabrielle Roy envisage sa mort:

Ainsi en alla-t-il de ce que je croyais être ma dernière prière, et qui était bien, je pense, l'expression d'un désir d'évasion. Car l'idée de ma mort- étrangement mais peut-être au contraire très logiquement- m'avait fait entrevoir ce que pourrait être ma vie, et j'en avais pris peur. (La Détresse et l'Enchantement, p.33)

L'idée d'une mort possible engendre un sentiment de peur par rapport à la vie, peut-être parce que la mort est ce qui rend la vie contingente et médiocre dans la perspective de Gabrielle Roy qui craint le vieillissement et la détérioration. On remarque aussi l'idée de refuge qui s'impose à la conscience, immédiatement après que la mort est mentionnée. Il est aussi remarquable que c'est à ce moment-là qu'elle décide de "venger sa mère" en travaillant à l'école et en décidant de devenir la meilleure. Nous assistons dans cette scène à une prise de conscience de Gabrielle Roy de son identité de canadienne française doublée d'un désir de vaincre; cette association est sans doute ce qui l'a conduite à devenir écrivain. Les idées d'illusion, de refuge, d'écriture et de mort sont fortement liées.

Si nous avons réussi à élaborer quelques hypothèses de liens entre la mort et l'écriture chez Gabrielle Roy, il nous reste à déterminer la part de la métaphore dans ce jeu. En d'autres termes, nous avons établi que l'écriture de Gabrielle Roy est liée à la mort dans le sens où elle sert d'échappatoire ou de remède contre le monde contingent frappé par la menace de la mort et de la détérioration. L'écriture offre un monde d'illusion comparable à l'unité que l'on connaît dans l'enfance, avant la prise de conscience de

la mort. L'écriture est certes fondée sur le réel, mais elle nous permet d'en sortir. Il s'agit maintenant d'expliquer pourquoi et comment l'utilisation de la métaphore sert ou entérine une telle utilisation de l'écriture et une telle perception de la fiction.

LA METAPHORE ET LA MORT

Au vu des données recueillies au cours de notre étude, nous pouvons affirmer sans danger qu'il y a une très forte corrélation entre l'utilisation de la métaphore, les thèmes traités dans les nouvelles, et la conception de l'écriture créatrice chez Gabrielle Roy. On a vu clairement que l'écriture dépend de la thématique de la mort.

La métaphore et l'ailleurs

S'il est vrai que la création littéraire et la fiction chez Gabrielle Roy ont pour but d'établir un monde mental à l'abri de la mort et de l'étiollement, un éclair d'unité et de bien-être dans la médiocrité d'un monde divisé et contingent, il est alors indéniable que la métaphore, de par ses caractéristiques formelles, se prête à cet emploi; cela ne signifie pas que la métaphore, intrinsèquement, nous met à l'abri de la mort: mais elle se prête très favorablement à la construction d'un monde idéal et imaginaire où la mort est évincée.

Comme nous l'avons vu, la métaphore rapproche un "ici" et un "ailleurs". Elle s'éloigne donc nécessairement de ce qui tient lieu de niveau de réel dans la narration: elle marque un "exotisme", pour

reprendre l'expression de Ricardou. Par là même elle nous rend enclin à nous envoler, ne serait-ce que dans un autre champ sémantique. Ainsi, quand Nil est comparé à une alouette des champs, la salle de classe prend-elle des airs champêtres; le seul fait d'introduire le terme "alouette des champs" supprime la claustration mentale. Un autre niveau de réalité surgit dans notre esprit qui déjà affirme le pouvoir de la pensée de s'éloigner de quelque situation que ce soit, y compris ce que Gabrielle Roy considère comme notre condition humaine: le fait que nous soyons condamnés à la décrépitude et à la mort.

D'autre part, la métaphore rapproche deux éléments qu' *a priori* n'étaient pas reliés au départ; mettre l'accent sur ce facteur, c'est souligner le passage par la métaphore de la division à l'unité, unité qu'on a tôt fait d'associer à l'idéal. Dans "La Route d'Altamont", les collines manitobaines annihilent, l'espace d'un instant, la distance et les années qui séparent Eveline de son enfance; grâce à la métaphore, on baigne dans une douce unité où les clivages (qui sont pourtant nécessaires à sa réalisation) sont oubliés, où la mort et le temps n'existent plus.

La métaphore crée des connections **mentales**. Par sa nature, et pour peu qu'on tire parti de cette caractéristique, elle fonctionne dans un monde abstrait, presque coupé des liens de référence qui attachent le langage au monde. Gabrielle Roy elle-même nous dit, dans "La Route d'Altamont", avoir perdu contact avec le réel. Ce passage suit exactement celui qui décrit le travail de l'écrivain, son incapacité à vivre dans "l'insouciance":

Quelque temps plus tard me furent retirés le sentiment et la chaleur du réel, auxquels je m'étais attachée comme à mon bien, et je n'ai rien tant craint depuis lors que de voir se reproduire cette privation. (La Route d'Altamont, p. 234)

Le danger du travail de l'écrivain selon Gabrielle Roy est bien celui de perdre le contact avec le réel; un peu cyniquement et au vu de ses contes et récits canadiens de l'Ouest, on peut dire qu'elle semble s'y être faite: ce détachement du réel semble être un style de vie mais aussi un style d'écriture. La métaphore peut être l'instrument d'un éloignement rassurant dans un monde enchanteur d'unité, qui ne s'appuie sur le réel que pour mieux y échapper. C'est certainement l'utilisation qu'en a faite Gabrielle Roy.

La métaphore créatrice

La métaphore, parce qu'elle n'est pas soumise aux strictes lois de la représentation, laisse libre cours à la création: c'est l'éloge qu'en ont fait les surréalistes. Dans la mesure où elle est génératrice de sens, comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, elle gagne sur le néant, et elle effectue un mouvement contraire à l'essor destructeur de la mort. En écrivant "La Route d'Altamont", Gabrielle Roy a contrecarré la mort en faisant revivre sa mère, tout comme les collines ont fait revivre l'enfance et la jeunesse de celle-ci. Cela ne constitue cependant qu'une tentative de l'auteur puisque comme nous l'avons vu, l'essor destructeur de la mort n'est en rien affecté par les mots. La dichotomie entre philosophie et esthétique apparaît ici très clairement: esthétiquement, la nouvelle est une réussite

puisque la mère revit et que c'est une belle illusion; philosophiquement, la métaphore fait apparaître une pensée très noire et un certain défaitisme, puisqu'il n'y a aucune solution offerte finalement.

La métaphore instrument mystique

Enfin, comme "La Vallée Houdou" le souligne, la métaphore est l'instrument de l'illusion. C'est un instrument plus mystique que rationnel, et qui voit l'écriture sous un aspect plus proche de la magie et de l'illusion que de la recherche de la vérité. Gabrielle Roy nous dit encore combien elle était émerveillée par ce pouvoir presque surnaturel:

C'est de ces soirées se déroulant comme des concours de chants et d'histoires que date sans doute le désir, qui ne m'a jamais quittée depuis, d'apprendre à bien raconter, tant je pense avoir saisi dès lors **le poignant et miraculeux pouvoir de ce don.**(La Route d'Altamont, p. 213, je souligne.)

L'écriture est un miracle: elle transforme le présent en absent et fait ressurgir le présent dans l'absent. Pour servir une telle vision de l'écriture et de la littérature, la métaphore est la figure la mieux choisie. Il y a une parfaite adéquation non seulement entre le fond et la forme, mais aussi entre la forme et la conception du monde et de ses rapports avec l'écriture qui est suggérée. Car qu'est-ce que l'écriture sinon le croisement virtuel du monde dont elle se nourrit et du monde de l'imagination qui la génère, sinon un univers insaisissable aux confluent de la perception et de l'imagination? Ces

récits à l'apparence autobiographique n'en dévoilent pas moins, à travers une utilisation subtile de la métaphore, certains mécanismes de la création littéraire en général, et soulèvent la question plus vaste de la place de l'illusion dans l'art. Si au niveau esthétique, ces récits sont une éclatante réussite et allient la clarté et la douceur d'une aube fragile après une nuit de souffrances, ils n'en dévoilent pas moins l'amertume d'une vision de la vie qui a pour seul espoir de se réfugier dans l'illusion brillante d'une figure de style.

CONCLUSION

La métaphore n'est pas seulement une figure de style chez Gabrielle Roy; elle est le moteur de la narration, elle est l'actualisation d'un processus et l'instrument d'une vision de la fonction de la littérature et de ses liens avec le réel. Loin d'être soumise au texte, elle va parfois jusqu'à lui imposer des prolongements qui la mettent en valeur et lui assurent la pleine énergie de son pouvoir magique, voire miraculeux, de suggestion, d'évasion et de réconciliation. Le texte sert la métaphore en mettant en place les éléments nécessaires à sa réalisation. Mais comme par un effet rétroactif, la division en deux niveaux de réalité supprimée dans la métaphore rejaillit sur le texte où le clivage est omni-présent. Ainsi, les textes fonctionnent non pas linéairement, mais concentriquement autour du noyau qu'est la métaphore. On peut ainsi affirmer que la métaphore à bien des égards constitue non pas un moyen mais une fin. La métaphore ici n'est pas une figure de style qui se doit de transcrire le réel, mais bien un élan vers le virtuel qui catalyse la formidable liberté que nous offre la capacité de représentation du langage, et qui tente désespérément de transformer le réel.

La métaphore dans les contes et récits de l'Ouest canadien trahit un désir de projection émotionnelle sur le monde: celui-ci devient la représentation d'une volonté, et n'existe plus que comme un ensemble de virtualités. C'est peut-être là le plus grand danger de l'utilisation de la métaphore que fait Gabrielle Roy: l'élan dans

le virtuel opéré par la métaphore jette rétrospectivement un discrédit sur le réel d'autant plus fort qu'il est opéré à l'intérieur d'un univers fictionnel. Le "réel" n'existe pas, ou il n'existe qu'en tant qu'il est représenté par une conscience, c'est-à-dire virtuellement.

Le monde de Gabrielle Roy, quelles que soient les apparences, n'est pas réaliste; l'auteur nous peint un monde abstrait, mental, qui obéit à des règles d'ordonnement esthétiques, formelles, idéales plus que logiques ou biographiques. L'écriture elle-même est envisagée comme un instrument de fuite en avant qui nous emporte vers un monde épuré et stylisé. Par l'illusion et la représentation, l'auteur tente d'échapper et de nous faire échapper à notre condition de mortels. La beauté, l'illusion, l'enchantement sont supérieurs au réel, et ce sont ces éléments qui prédominent, admirablement véhiculés par la métaphore. A tous les niveaux: thématique, rhétorique, stylistique, philosophique, ces textes et l'utilisation qu'ils font de la métaphore mettent en scène une lutte constante entre le monde réel et l'imaginaire, entre la beauté et la vérité, entre l'abstrait et le concret. Le conflit est irrésolu.

Le paradoxe du *pharmakon* est présent partout: la métaphore affirme l'impuissance du langage et accomplit des prodiges par le langage. L'écriture tente de rejeter ou d'écarter la mort et pourtant elle s'y élance de toutes ses forces. C'est là peut-être le plus beau paradoxe de l'écriture de Gabrielle Roy: comme les Doukhobors, elle sait bien que les difficultés et la mort finiront par l'emporter sur la beauté de l'illusion, mais elle choisit de croire, ne serait-ce que l'espace d'un instant. Car comme nous le montre clairement "La Route d'Altamont", seule la mort échappe à cet instrument magique

qui transforme le monde en volonté. C'est que la mort ne peut pas être représentée, ou comme le *pharmakon*, elle est vide de sens et autorise les permutations: ce sont les statues intactes et belles de "De la truite dans l'eau glacée". Ainsi, la métaphore et la mort luttent dans le monde fictif à armes égales, puisqu'elles sont toutes deux un croisement virtuel de significations, un élan vers l'irréel ou l'indicible.

Plus largement, la métaphore telle qu'elle est utilisée par Gabrielle Roy dans les nouvelles et récits que nous avons étudiés laissent le lecteur partagé entre d'une part le savoir-faire, la puissance presque magique d'un artiste qui maîtrise son art, la beauté fragile et disponible comme valeur suprême de l'existence, l'émotion face à un talent d'écrivain à l'œuvre, et d'autre part des blessures philosophiques et métaphysiques mal guéries. Cette dichotomie entre l'aspect philosophique et l'aspect esthétique d'une œuvre d'art et de la place de l'illusion dans l'art, s'applique tout particulièrement mais pas exclusivement au sujet qui nous occupe. Même pour de nobles raisons philosophiques, on ne peut pas condamner absolument l'illusion dans l'art: cela équivaldrait à condamner tout art. Chez Gabrielle Roy, cependant, l'illusion semble être *la fin*, le but ultime de l'art; philosophiquement, l'écrivain opère une séduction mensongère, pour nous mieux renvoyer dans un monde qu'elle a pris soin de nous donner en horreur: cette séduction n'est pas sans nous rappeler Médéric: que fait la jeune institutrice de Médéric à la fin? Que devient Médéric après son départ? Que deviennent les Doukhobors, laissés à eux-mêmes dans une terre

infertile mais belle? Nil et sa mère ne continuent-ils pas à vivre dans la misère?

Toutes ces questions restent ouvertes. La beauté des textes n'en est pas amoindrie, et se nimbe peut-être même d'une nostalgie toute particulière si l'on consent à penser que certes, c'est faire preuve de pessimisme que de se réfugier dans l'illusion, mais c'est aussi un geste positif que d'offrir une solution, si dérisoire soit-elle, si l'on est convaincu que c'est véritablement le seul réconfort en ce bas monde. Gabrielle Roy a peut-être vécu et a sans doute écrit comme 'ses' Doukhobors: à moitié présente seulement en ce monde, et en choisissant l'illusion; loin de se laisser berner par elle, on peut penser qu'elle l'a revendiquée en toute lucidité.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Jean-Michel. "L'Analyse linguistique du récit: Rhétorique, poétique et pragmatique textuelle." Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur 100 (1990), 7-24.
- Arrivé, Michel. "Poétique et rhétorique." In Les Sciences du langage en France au XXeme siècle. Paris: Peeters, 1992, (324-347).
- Boucher, Jean-Pierre. "Un Recueil de récits brefs: 'Ces enfants de ma vie' de Gabrielle Roy." Canadian Literature (1988), 45-54.
- Clemente, Linda. "Gabrielle Roy on Gabrielle Roy: 'Ces enfants de ma vie'" Essays on Canadian Writing 50 (1993), 83-107.
- Courchene, Marguerite. "L'Univers féminin/féministe de "Ces enfants de ma vie" de Gabrielle Roy." Revue Frontenac, VI-VII (1989-1990), 61-84.
- Delson-Karan, Myrna. "'Ces enfants de ma vie': Le Testament littéraire de Gabrielle Roy." Revue Francophone de Louisiane 3 (1988), 66-77.
- Demarolle, Pierre. "L'Analyse stylistique peut-elle s'intéresser aux choses?" Actes du XVIIe Cong. Internat. de Ling. & Philol. Romanes VIII, (Aix-en-Provence, 29 août-3 sept. 1983).
- Derrida, Jacques. De la Grammatologie. Paris: Minuit, 1967.

- Derrida, Jacques. L'Écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques. La Dissémination. Paris: Seuil, 1972.
- Derrida, Jacques. "La mythologie blanche." Poétique 5 (1971), 1-52.
- Francoeur, Marie. "Portrait de l'artiste en pédagogue dans 'Ces enfants de ma vie'." Études Littéraires 17 (1984) , 545-562.
- Fumaroli, Marc "Rhétorique et poétique." Lettere Italiane 44, (1992), 3-40.
- Gagné, Marc. L'Homme et le monde dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Diss. Université de Laval, 1972.
- Gilbert, Paula Ruth. "All Roads Pass Through Jubilee: Gabrielle Roy's 'La Route d'Altamont' and Alice Munro's 'Lives of Girls and Women'." Colby Quarterly 29 (June 1993), 136-48.
- Hesse, Marta Gudrun. Gabrielle Roy. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Hughes, Terrence Ryan. Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux chemins, une recherche, Saint-Boniface: Ed. du Blé, 1980.
- Kibedi Varga, Aron. "Rhétorique et production du texte" In Angenot, Marc (éd.) Bessière, Jean (éd.) Fokkema, Douwe (éd.) Kushner, Eva (éd.), Théorie littéraire. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, (219-234).

- Klinkenberg, Jean-Marie. "Rhétorique" In Delcroix, Maurice (éd.)
Hallyn, Fernand (éd.) : Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires, Paris: Duculot, 1987, (29-47).
- "Les jeux de la métaphore", No spécial de "Littérature", XVII, février 1975.
- Morier, Henri. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Ricardou, Jean. Problèmes du Nouveau Roman. Paris: Seuil, 1967.
- Ricoeur, Paul: La métaphore vive. Paris: Seuil, 1975.
- Roy, Gabrielle. Ces Enfants de ma vie. Québec: Boréal, 1993.
- Roy, Gabrielle. La Détresse et l'Enchantement. Montréal: Boréal Express, 1984.
- Roy, Gabrielle. La Route d'Altamont. Montréal: Stanké, 1985.
- Roy, Gabrielle. Un Jardin au bout du monde. Montréal: Stanké, 1987.
- Saint-Pierre, Annette. Gabrielle Roy: Sous le signe du rêve. Saint-Boniface: Ed. du Blé, 1975.
- Schonberger, Vincent Lawrence. Les deux rôles de la création artistique chez Gabrielle Roy. Diss. Université d' Ottawa, 1985.
- Septetean-Vasiliu, Delia. "Rhétorique et psychanalyse. Repères sur la littérarité." Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires: Revue

Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires
4 (1985), 52-57.

Zarnescu, Narcis. "Une Rhétorique de l'Eros: Perspectives herméneutiques." Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires, 3, (1988), 77-84.