

Georges Bugnet et Gabrielle Roy : paysages littéraires de l'Ouest canadien¹

C.J. Harvey
University of Winnipeg

En dehors de l'Ouest canadien, la littérature de langue française inspirée par cette région reste encore aujourd'hui largement inconnue. Alors que le Québec et sa production littéraire jouissent d'une réputation qui dépasse de loin les frontières de cette province, ni l'espace géographique ni l'espace littéraire de l'Ouest n'est facile à cerner. Il n'en est pas moins vrai que les francophones ont joué un grand rôle dans la découverte et la colonisation de cet espace et que des auteurs de langue française reflètent dans leurs œuvres la beauté et la majesté de ses paysages.

Par leur histoire, leur géographie et leur climat communs, trois provinces — le Manitoba, la Saskatchewan et l'Alberta — forment une seule et même région de l'Ouest canadien. L'histoire de cette région est jalonnée par les étapes communes d'un mouvement de découverte et de colonisation, lancée au début du XIX^e siècle à partir des deux provinces du Canada central, le Québec et l'Ontario. Bordé au sud par les États-unis, au nord par la toundra de l'arctique et à l'ouest par les montagnes Rocheuses, ce pays relativement neuf est caractérisé par les vastes territoires de la plaine, ou la grande Prairie, et par les lacs et les forêts conifères qui s'étendent jusqu'au grand nord. Ces trois provinces situées à l'intérieur du continent connaissent également un même climat, que l'on ne peut caractériser que comme excessif : soleil brûlant et vents

desséchants de l'été, froid arctique de l'hiver avec ses *blizzards* ou tempêtes de neige.

Explorateurs français comme La Vérendrye, voyageurs et coureurs de bois de la compagnie du Nord-Ouest, colons venus du Québec et immigrants de France et d'autres pays de langue française — tous ont marqué le visage de l'Ouest canadien. Leurs exploits sont souvent commémorés par écrit : chansons et poésies célébrant les luttes politiques, biographies d'éminents personnages, contes et légendes nés du contact des races blanche et amérindienne, ainsi que romans et nouvelles.²

Parmi les romanciers qui s'inspirent de la région, George Bugnet (1879-1981)³ et Gabrielle Roy (1909-1983)⁴ s'imposent par la place qu'ils font dans leurs œuvres à la description de l'espace référentiel. Pour le premier, d'origine française, l'Ouest est sa terre d'adoption, pays de rêve devenu pays réel, où il s'établit pour faire sa vie. En revanche, pour Gabrielle Roy, cette région est sa terre de naissance, lieu qu'elle décide de quitter après y avoir passé ses trente premières années. Mais les deux auteurs ont su peindre avec un art tout particulier les paysages de l'Ouest canadien.

Georges Bugnet arrive dans cette région en 1905, attiré par l'alléchante publicité sur le Canada. En effet, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, le gouvernement canadien se sert de toutes sortes de moyens publicitaires — agents, affiches, brochures et lettres, — dans le but de recruter des immigrants pour l'ouest du pays. Pour ouvrir la terre à la culture, on décide même de donner les terres aux colons éventuels ; ceux-ci n'auront qu'à s'installer sur leur « homestead » (ou concession) et à l'exploiter. À Paris, le Commissariat du Canada fait paraître une propagande qui séduit de nombreux Français par sa vision d'une terre promise ; le goût de l'aventure, la soif de liberté et d'indépendance et le rêve de réussite sont d'autres mobiles qui les poussent à partir au loin. Dans le cas de Bugnet, quelques mois après son arrivée il prend possession de son « homestead » dans la région albertaine encore inhabitée du Lac La Nonne. Celle-ci deviendra le cadre romanesque de ses deux romans les mieux connus, *Nipsya* (1924)⁵ et *La Forêt* (1935).⁶

Ces deux textes narratifs sont assez différents l'un de l'autre. Dans *Nipsya*, Bugnet peint la région à l'état presque sauvage, quand quelques Européens partagent le pays avec les Indiens et Métis ; la jeune Métisse qui donne son nom au roman vit en harmonie avec la nature. En revanche, dans *La Forêt* il met en scène un jeune couple français, venu en Alberta défricher et ouvrir la terre à la culture mais qui n'arrive pas à surmonter les obstacles posés par leur manque d'expérience et les dures conditions naturelles. Toutefois, si ni l'un ni l'autre de ces deux romans composés à l'époque des pionniers ne peut être considéré comme un simple document d'époque, c'est grâce en grande partie au rôle que l'auteur accorde aux éléments descriptifs. En effet, son œuvre abonde en descriptions qui fournissent pour ainsi dire des tableaux de la prairie, des lacs et de la forêt vierge de l'Alberta. L'intrigue de ses romans est constamment embellie par des segments qui peignent la couleur des fleurs, le jeu de la lumière sur les nappes d'eau ou les feux changeants de l'aurore boréale.

Certes, dans la mesure où Bugnet imprègne ses romans de la spécificité du pays, de telles descriptions ont une fonction mimétique, mais elles montrent aussi l'intérêt que l'auteur porte à son environnement. Car Bugnet n'est pas seulement romancier mais aussi pionnier et agriculteur ; d'ailleurs, il est connu comme le premier horticulteur de l'Alberta. Pour cette raison, il n'est guère étonnant que Bugnet sache jeter un regard professionnel sur les paysages de l'Alberta. C'est ainsi qu'il décrit le pays où s'aventure *Nipsya* pour assister au pèlerinage du lac Saint-Anne ; là où d'autres ne verraient que la dévastation causée par un incendie, Bugnet se plaît à distinguer la variété d'arbres qui renaissent :

À la place de l'antique forêt croissent sur les collines, par groupes drus au milieu d'espaces clairs et herbeux, de jeunes trembles mêlés de liards à la feuille large et luisante. Quelquefois, sur des pentes exposées au nord et plus humides, mais de préférence dans les dépressions, des épinettes étalent les verticilles réguliers de leurs branches aux sombres et courtes aiguilles. On les pourrait prendre pour des pins, mais ceux-ci sont moins touffus, et leurs aiguilles sont doubles, plus longues et d'un vert plus clair.

Des bouleaux, amants des lieux frais, élèvent leurs grêles rameaux sur un tronc où l'écorce, à cette saison, est d'une teinte blanche un peu rosée comme une chair délicate (*Nipsya*, p. 37).

Immigrant dans ce pays, Bugnet découvre avec son œil d'expert la spécificité presque exotique de la flore de l'Ouest canadien. À partir de ses observations sur le vif, il peint alors un tableau vivant de la prairie, tableau dans lequel l'accumulation d'adjectifs et autres compléments du nom décrivent un espace riche en couleurs et semé de fleurs :

La plus grande partie de cette vaste prairie est asséchée par des coulées naturelles que les pluies avaient creusées jadis vers le creek, à la surface des cendres épaisses, avant que l'herbe eût formé un nouvel humus... On y trouve le foin bleu, l'agrostide à tête rouge, des carex aux tiges triangulaires et minces, et, sur les parties les plus sèches, des astragales, du jargeau, des pois sauvages, le ray-grass, et une infinité d'autres espèces. La menthe sauvage y abonde et parfume ce foin. Des fleurs vivaces aux nuances blanches, jaunes, roses, bleues, mauves, parsèment de leurs couleurs la grande vallée verte (*Nipsya*, p. 98-99).

Dans ces segments, l'auteur peint le paysage par petits coups de brosse, détaillant les attraits particuliers de chaque variété d'arbre ou de fleur. Mais Bugnet ne se sert pas de sa plume que pour enregistrer des détails botaniques ; il sait aussi créer des paysages à résonances multiples. Artiste doué d'un sentiment profond de la beauté de l'Ouest canadien, il en évoque les scènes avec un lyrisme certain. C'est ainsi que des segments qui prennent leur origine dans l'observation exacte de la nature arrivent à dépasser le détail pris sur le vif. Transformés en éléments constitutifs du texte, animés et parfois personnifiés, plaine ou lac cessent d'être de simples éléments du décor :

... le vent d'ouest soufflait, chantait dans les têtes des arbres et couvrait toute la contrée d'une vaste et grave harmonie. Le lac battait la rive voisine du ressac incessant de ses vagues. Les étoiles tremblaient au-dessus de la nuit ; il n'y

avait pas de lune, mais le ciel était clair comme d'habitude en cette saison dans ce pays où l'ombre reste transparente jusque sous la haute voûte des peupliers drus, dont la feuillée n'est jamais dense (*Nipsya*, p. 132).

Dans d'autres descriptions encore, tel un peintre impressionniste, il utilise des techniques plus subtiles pour décrire le paysage. Avec la fascination des impressionnistes pour l'observation des effets de la lumière, Bugnet peint les derniers feux du couchant reflétés dans le paysage. Le lac, miroir du ciel, saisit à sa surface l'éphémère éclat pour le relancer au ciel. Jeu fugitif de la lumière, danse des éléments au moment même où le jour s'éteint — telles sont les impressions que sa plume transcrit au début de *Nipsya* :

L'Ouest et le Sud-Ouest n'ont pas d'habitants humains. C'est le domaine de la grande forêt intacte, vierge, et là-bas, où le soleil disparaît, sous un ciel tout rouge et doré, le lac, où flottent encore quelques glaçons, s'irise de scintillations écarlates, et roses, et cuivrées, et son miroir mobile lance d'aveuglantes flèches de rayons dansants (*Nipsya*, p. 2).

Dans *Nipsya* le paysage est donc omniprésent, cadre spatial évoqué de diverses manières à toutes les saisons de l'année. D'ailleurs, comme le fait remarquer Jean Papen, la structuration du récit même correspond au rythme des saisons, s'ouvrant dans la lumière du printemps, les amours de *Nipsya* coïncidant avec l'été brûlant et sa déception amoureuse avec les grands froids de l'hiver.⁷ Dans le deuxième roman de Bugnet, *La Forêt*, œuvre dans laquelle il aborde le thème de l'homme face à la nature, paysage et personnage sont encore plus étroitement liés, au point où on a pu constater que « la forêt n'est pas un simple cadre spatio-temporel, elle est le personnage principal du roman de Bugnet. »⁸

Justement, dans la pluralité de ses approches du paysage, c'est l'anthropomorphisme qui lui sert souvent de technique privilégiée. La forêt est caractérisée au mieux comme « impassible » (p. 22) ou « énigmatique » (p. 24) ; au pire, elle est signe de cruauté et de mort,

d'une nature sauvage « où les morts gisaient partout, pourrissants, dévorés des insectes et des mousses, où les fils vivants se nourrissaient ouvertement des corps de leurs pères » (p. 25). Par cette personnification, le paysage se transforme en personnage, devenu protagoniste au même titre que Louise et Roger Bourgoïn, venus de France ouvrir la terre à la culture.

C'est Louise qui se fait une conception anthropomorphiste de la forêt et qui focalise bon nombre des descriptions qui émaillent ce roman. La forêt semble peser sur elle comme une malédiction, ennemie implacable et sans pitié qui cache « l'invisible main de la mort » (p. 42-3). À vrai dire, elle voit le paysage à travers le filtre tout subjectif de ses émotions. En proie à une peur intolérable après une dispute avec Roger, elle colore de ses craintes toutes les composantes du paysage :

L'air était d'un froid calme, pénétrant toutes choses avec une intensité tranquille. Le ciel avait une pureté sereine. Les étoiles, là-haut, comme les flocons d'or d'une neige éternelle, demeuraient immobiles dans l'ordre permanent de leur glissement nocturne. Le grand lac dormait son sommeil paisible. Au nord, l'impassible forêt laissait entrevoir le sombre alignement de ses géants silencieux, avant-garde d'un peuple innombrable, gardien de l'antique et vaste contrée...

Devant les sérénités de ce froid, implacable comme sans haine, de ce firmament immense et énigmatique, de cette énorme forêt qui l'avait faite ici prisonnière, Louise sentit son âme s'emplier de frayeur, et de désolation. Si faible, et sans défense, en face de ces puissances à la fois formidables et paisibles, elle frissonnait sous une impression de vide infini. Que servirait de lutter contre ces majestés, calmes, occultes, devant qui l'homme et ses œuvres ne sont que de brefs et imperceptibles atomes... ? (*La Forêt*, p. 137-8).

Mais cette façon romantique de faire coïncider paysage intérieur et paysage extérieur n'est guère partagée par Bugnet. Le titre, *Nature is not*

*sad*⁹ — la nature n'est pas triste — qu'il donne à un article littéraire, en dit long sur sa position à cet égard. Pour Bugnet, la nature n'est ni triste ni heureuse ; elle reste étrangère aux passions de l'homme. En tant que narrateur et focalisateur premier du récit, il se servira donc de tous les procédés à sa disposition pour peindre plus objectivement le paysage. Parfois, en transposant les moindres détails de sa composition, il travaille comme miniaturiste. C'est le cas dans ce segment qui décrit les champs défrichés au printemps :

Partout surgissaient, hors de la poussière noire, les petites pointes arrondies, d'abord pâles, translucides, puis jaunes, et vite changées en fines lamelles vertes que le gel des nuits ne rendait que plus robustes (*La Forêt*, p. 217).

À d'autres occasions, il brosse de vastes tableaux comme le suivant, où il décrit le pays à l'automne :

Toute la haute muraille [de la forêt] s'était d'abord revêtue de sa parure annuelle ; parure éclatante, immense, recouvrant de sa magnificence les vastes étendues des Terres Vierges. Avant de livrer au sol leur féconde dépouille, les grands arbres la glorifiaient par des coloris de cuivre, d'or, de bronze, mêlés de rouges vifs, d'où ressortaient le vert sombre des épinettes noires et le vert plus clair des rigides pins de l'Ouest... (*La Forêt*, p.186).

Ici, la couleur semble être l'unique objet de sa peinture ; ailleurs, elle est oubliée au profit de la lumière qui éclaire l'aube ou illumine le paysage hivernal en noir et blanc, composé d'arbres dénudés et de neige. Avec une touche proche de celle des impressionnistes, il évoque dans le tableau suivant les sensations d'un froid inanimé et immobile qui s'étend sur le paysage :

Vers le milieu de novembre l'hiver s'implanta sur la contrée. Quelques journées glaciales, des nuits très froides, avaient fait pénétrer dans le sol un durcissement qui scella les racines des arbres comme un granit... La neige tomba, large et molle. Sa blancheur couvrit tout, et tout devint immobile,

rigide, sauf le lac, qui vivait encore d'une mobilité bleue, d'un bleu maintenant froid et gris, pareil au ciel sans chaleur qu'il reflétait (*La Forêt*, p. 78).

Dans *La Forêt*, le climat excessif et les paysages démesurés de l'Ouest canadien finissent par rebuter Louise et Roger, dont l'expérience de colonisation se solde par un échec. Mais, contrairement à ses personnages littéraires, Bugnet lui-même a passé le reste de sa vie en Alberta, sa province d'adoption. Il est toujours resté fasciné par la grandeur réelle des paysages et par leur exotisme ; et c'est au contact avec cette région que s'est développé son art.

La grande romancière canadienne Gabrielle Roy excelle, elle aussi, à peindre les paysages de l'Ouest, région où elle a passé son enfance et sa vie de jeune adulte comme institutrice. Seulement, elle les peint de mémoire. En 1937, âgée de vingt-huit ans, elle quitte le Manitoba pour étudier l'art dramatique en France et Angleterre ; elle rédige aussi des nouvelles et articles de journal. Rentrée au Canada à la veille de la Deuxième guerre mondiale, elle décide de s'installer à Montréal. Rompant les amarres, elle ne retourne plus au Manitoba que pour de brefs séjours. Mais qu'elle reste marquée par les paysages de l'Ouest, cela ne fait pas de doute. Elle-même avoue que « de tout ce que m'a donné le Manitoba, rien sans doute ne persiste avec autant de force en moi que ses paysages. »¹⁰ C'est ainsi que l'auteure puise dans sa mémoire les contours des paysages manitobains, pour les faire resurgir dans son imaginaire.

Comme chez Bugnet, les segments descriptifs constituent de véritables tableaux de l'espace référentiel : végétation caractéristique de la région, terre et ciel, rivières et lacs, grandes étendues plates de la prairie et petites collines. Mais à la différence de Bugnet, Roy ne peint pas avec un œil scientifique d'horticulteur les arbres et les fleurs de sa région. Non que ces éléments soient absents du décor. Pour ce qui est des fleurs, il suffit de rappeler le récit éponyme d'*Un jardin au bout du monde* ; quant aux arbres caractéristiques de l'Ouest, ils se voient dans tous ses décors : chêne rabougri de la plaine, saule, peuplier, tremble, épinette ou sapin. Rien qu'à énumérer tant d'arbres, on ne s'étonne guère de trouver que ceux-ci

figurent aussi parmi les souvenirs les plus tenaces que l'auteure garde du Manitoba : « Mes amours d'enfance... ce sont les petits groupes d'arbres, les bluffs assemblés comme pour causer dans le désert du monde » (*Fragiles lumières de la terre*, p. 156-57). Mais contrairement à l'arbre de Bugnet, qui n'est pas triste, celui de Roy — isolé ou en groupe — est souvent investi de caractéristiques et de sentiments humains.¹¹

À vrai dire, l'arbre est souvent valorisé en tant que symbole de l'être humain. C'est le cas dans *La route d'Altamont*, où le petit érable qui se dresse dans le jardin de monsieur Saint-Hilaire fait fonction de figure à la fois réelle et symbolique. Ne ressemble-t-il pas à s'y méprendre au vieillard lui-même, tout correct et boutonné, en veste noire et chapeau de paille ? Dans cette même œuvre, le petit sapin agrippé aux hauts rochers et tourmenté par les vents semble s'assimiler à Eveline, la mère de Christine. Secouée comme l'arbre par les tempêtes de la vie, cette femme courageuse refuse néanmoins de se laisser emporter.

En effet, dans son approche du réel, Gabrielle Roy glisse souvent de l'élément concret à l'abstrait et de la représentation extérieure à la signification symbolique. Même dans ses premiers textes narratifs portant sur le Manitoba, textes dans lesquels, au dire de l'auteure, aurait primé un certain « souci de réalisme » (*La détresse et l'enchantement*, p. 112), les tableaux ont tendance à s'animer :

... j'ai aperçu le ciel. C'était une journée venteuse de juin... et des nuages très beaux, très blancs, se mirent à passer devant mes yeux. Il me semble qu'à moi seule se montraient les nuages. Au-dessus du toit si proche sifflait le vent. Déjà, j'aimais le vent dans les hauteurs, ne s'attaquant ni aux hommes, ni aux arbres, sans malveillance, simple voyageur qui siffle en se promenant (*Rue Deschambault*, p. 138).

La nature ainsi animée occupe une place encore plus importante dans les œuvres postérieures. Les segments descriptifs ont beau puiser leur origine dans les paysages de l'enfance manitobaine de l'auteure, ils doivent néanmoins passer par le filtre du temps et de la mémoire. C'est ainsi que la plaine glacée et gelée devient sous la tempête ennemie de la

vie humaine ; ou bien, l'été venu, des vagues joyeuses viennent jusqu'aux pieds de la petite Christine comme pour l'accueillir au lac. Faisant ainsi partie intégrante du texte narratif, plaine ou lac ne sont plus des objets passifs de signification. Comme la forêt de Bugnet décrite par Louise en tant que personnage — point de vue, ces composantes du paysage se transforment en sujets actifs de narration.

Cette dimension de l'œuvre royenne se développe au fur et à mesure que l'auteure se distance de l'Ouest canadien sur les plans spatial et temporel. La réalité vécue, intériorisée au cours des ans et devenue poétisée, se fait progressivement plus subjective. L'animation et l'anthropomorphisme à résonances romantiques sont des techniques auxquelles Roy donne alors libre cours. À l'encontre de Bugnet, qui refuse le romantisme de Louise et qui se veut un peintre objectif des paysages, Roy n'hésite pas à colorer ses paysages à l'aide de ses sentiments.

Nulle part cette caractéristique ne se voit plus clairement que dans les tableaux royens de la plaine, espace immense qui domine les paysages de l'Ouest. Bien que cette plaine ouverte constitue souvent un espace de liberté, qui invite les personnages à aller au-delà de l'horizon, elle est parfois perçue comme un lieu trop vaste, où l'homme ressent avec angoisse sa fragilité et sa temporalité. Pour peindre ces deux valeurs antinomiques de la plaine — tantôt accueillante, tantôt menaçante — Roy a recours à une comparaison explicite ou implicite avec la mer. Décrite en été comme « une mer lisse, douce et brillante » (*Ces enfant de ma vie*, p. 127), la plaine par une tempête de neige se prête à une description picturale de tempête de mer.¹² En peignant l'« océan de la plaine, »¹³ l'auteure glisse du lieu géographique à l'espace métaphorique.

Cette figure, que nous avons décrite ailleurs comme la plaine-mer,¹⁴ trouve son pendant dans les nombreuses scènes de collines.¹⁵ Chaque fois que la romancière se remémore la campagne manitobaine, au sud de Saint-Boniface, elle pense à une petite chaîne de collines qui se découpent dans la plaine vaste et plate avec un relief extraordinaire. Ces collines, éléments topographiques réels, sont dessinés d'un trait rapide dans *Rue Deschambault* comme « des collines bleues » aperçues au loin. Cependant,

comme cadre des trois voyages en auto que Christine fait avec sa mère dans *La route d'Altamont*, elles sont peintes en plus de détails.

À ce propos, on pense aux sept versions que l'artiste Monet a faites de la Vallée de la Creuse. Mais chez le peintre impressionniste, la distribution des éléments terre, eau et ciel reste la même, si bien que les variations se font sur l'éclairage seul. En revanche, Roy participe elle-même à la coloration du paysage dans la mesure où les sentiments de la narratrice orientent son regard. Il ne s'agit donc pas de transposer les variations de la nature lors de chaque visite successive mais de charger les collines de nouvelles valeurs expressives. Emmerveillée de prime abord par la découverte de ces collines inattendues, Roy se sert de sa plume comme un pinceau pour les décrire :

[Les collines] me semblaient mieux se préciser, grandir et peut-être même embellir. Puis... la plaine, depuis le commencement des âges aplanie et soumise, parut se révolter. D'abord elle éclata en boursouflures, en crevasses, en fentes érodées ; des cailloux crevèrent sa surface ; puis celle-ci s'ouvrit plus profondément, des crêtes en jaillirent, elles prirent de la hauteur, elles accoururent de toute part, comme si, délivré de sa pesante immobilité, le pays se mettait en mouvement, venait en vagues vers moi autant que moi-même j'allais vers lui (*La route d'Altamont*, p. 202).

À la fluidité de ce tableau verbal du pays, composé en termes métaphoriques comme une mer, s'ajoutent les effets de la lumière et de la couleur. Roy propose à l'œil des tons rouges qui se succèdent toujours différents :

[Les collines] se présentèrent couvertes d'arbustes secs, de petits arbres mal assurés sur un versant penché, mais réchauffés par le soleil, traversés d'ardente lumière, et leurs feuillages aux tons lumineux frémissaient dans l'air ensoleillé. Tout cela, les pans de roc roussi, des baies rouges aux branches grêles, les feuilles écarlates jonchant le sous-bois, tout cela formait un adorable petit fouillis presque

mort, et cependant quel cri vivant s'en échappait ! (*La route d'Altamont*, p. 203).

Bien que ce paysage soit solidement ancré dans la réalité, Roy y attribue un pouvoir suggestif dépassant le détail pris sur le vif. Avec leurs arbres *mal assurés* mais *réchauffés* par le soleil et dont les feuillages *frémisssaient*, les collines prennent des aspects anthropomorphes, que souligne d'ailleurs le *cri vivant* poussé par le petit fouillis.

Lors du deuxième voyage, ce monde palpable à résonances humaines se laisse transformer en un lieu impalpable de rencontre ontologique entre mère et fille. Seuls quelques propos de la mère indiquent le cadre réel : « Que ces collines sont donc charmantes... et jeunes, ne trouves-tu pas ? » (*La route d'Altamont*, p. 230) demande-t-elle. Quant au dernier voyage, la réalité objective des collines est ici subordonnée à la vision subjective de la narratrice qui focalise le récit et le regard. Prête à partir en Europe, cette dernière compare les collines d'Altamont aux Alpes et aux Pyrénées qu'elle voit déjà en imagination. Elle brosse alors un tableau sommaire d'un paysage terne, coloré par la déception qu'elle ressent : « Les collines me parurent moins hautes, moins formées, presque insignifiantes, » avoue-t-elle, ajoutant que « les couleurs familières y parurent... mais assourdies » (*La route d'Altamont*, p. 245).

Lieu fascinant de métamorphoses, motif décoratif qui contribue de diverses manières à l'effet narratif, les collines de *La route d'Altamont* ne cessent de hanter l'imaginaire de Roy. Elle les peint à nouveau dans le dernier récit de *Ces enfants de ma vie*, texte à caractère autobiographique qu'elle fait paraître en 1977, quarante ans après avoir quitté le Manitoba. Comme pour signaler le rôle primordial que cet élément topographique est appelé à jouer, l'auteure le fait miroiter dans le texte à plusieurs reprises avant de le présenter comme le lieu où l'enseignante s'aventure avec son élève Médéric comme guide.

Significativement, au lieu de faire une description verbale de ces collines à son enseignante, Médéric en crayonne une esquisse :

Il saisit son crayon et, à traits vifs, avec un talent qui me surprit, dessina un massif serré, planta là un arbre, ici des

blocs de pierre éboulés, sur les pentes des arbustes, et avec peu de moyens parvint à créer l'atmosphère d'un lieu infiniment retiré, où il faisait bon se détendre (*Ces enfants de ma vie*, p. 148).

Pénétrer dans les collines, c'est donc entrer dans ce paysage pour réaliser le fusionnement du pictural et du narratif. Mais au croquis tracé par l'élève succèdent alors les descriptions focalisées par l'enseignante, qui trouve ce lieu d'élection rebutant et difficile d'accès. Le rapport négatif entre paysage et personnage est souligné à l'aide de techniques d'écriture précédemment employées :

Nous repartions à l'assaut d'un autre versant abrupt... Puis un autre cirque étroit, et nous étions enfermés dans un oppressant silence. À l'ombre du roc terne, nous ne voyions presque jamais plus le soleil ni rien, au fond, de la journée radieuse, que, de temps à autre, des flèches de lumière égarée. Le pays toujours fermé sur soi, jamais ne s'ouvrant, montant en spirales de plus en plus resserrées, me déprimait (*Ces enfants de ma vie*, p. 156).

En contradiction complète avec le croquis préliminaire, cet espace scénique est peint comme un endroit sombre et opprimant. Mais une fois arrivée à l'étroit plateau au sommet des collines, la narratrice reconnaît cet espace comme le haut lieu de la liberté et du bonheur, lieu où — comme promis — « il faisait bon se détendre » (*Ces enfants de ma vie*, p. 148). C'est à l'esthétique idyllique — et non à la représentation du réel — que Roy emprunte le cadre de cet épisode, vécu dans un lieu préservé des contingences du monde, hors de l'espace et du temps.

Ce dernier tableau met en évidence les techniques de peinture qui séparent le plus Bugnet et Roy. Car s'il est vrai que dans l'œuvre des deux auteurs le verbal et le visuel se complètent et se complètent, il s'en faut de beaucoup que leurs techniques soient les mêmes. Chez Roy, non seulement un besoin constant d'animer le paysage se fait remarquer, mais elle veut aussi focaliser les scènes pour les colorer de ses propres émotions. Technique romantique s'il en fût — et technique refusée par

Bugnet, pour qui la représentation du réel reste souveraine. Le choix délibéré que celui-ci fait de détailler la flore de l'Ouest, de décrire ses lacs et prairies et de capter la luminosité toute particulière de ses vastes régions incultes, tout ce faisceau d'images témoigne de sa volonté de décrire le paysage tel qu'il le voyait, tel qu'il l'aimait.

À l'encontre de Bugnet, chez Roy le rapport de l'écriture au réel n'est pas toujours de l'ordre de la représentation. Sorte de trompe l'œil, sa peinture donne souvent à distance l'illusion de la réalité ; pourtant, ce sont les sentiments de l'auteure qui structurent l'espace référentiel. Loin des lieux réels de l'Ouest, le regard de Roy est résolument intérieur ; en revanche, celui de Bugnet reste extérieur, fixé sur des scènes qu'il ne quitte jamais. Mais que l'Ouest canadien soit une terre de naissance ou d'accueil, qu'il soit peint de loin ou près, il s'avère une source féconde de paysages littéraires

Notes

¹Ce sujet a été l'objet de conférences que j'ai faites en mars 1993 aux universités de Perpignan et de Poitiers.

²Pour un survol de la littérature de l'Ouest, voir Annette Saint-Pierre, « L'Ouest canadien et sa littérature, » *Frontières, Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, Université d'Ottawa, vol. 12 (1986) p. 171-200. Par ailleurs, la périodique *Francophonies d'Amérique*, lancée en 1991, veut promouvoir la culture des communautés francophones hors-Québec (l'Ontario, l'Acadie, l'Ouest et les enclaves francophones des États-Unis). *L'Ouest littéraire : vision d'ici et d'ailleurs* (Montréal: Éditions de Méridien, 1992) réunit quatre études portant sur des œuvres marquantes de cette littérature.

³Sur la vie et l'œuvre de Bugnet, voir Jean Papan, *Georges Bugnet : homme de lettres canadien* (Saint-Boniface: Éditions des Plaines, 1985).

⁴Parmi les nombreuses livres sur la romancière, retenons les études compréhensives de François Ricard, *Gabrielle Roy* (Montréal: Fides, 1975) et de M. Gudrun Hesse, *Gabrielle Roy par elle-même*, préface de Alain Stanké, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, (Montréal: Stanké, 1985). Sur les textes narratifs d'inspiration autobiographique, voir mon livre *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy* (Saint-Boniface: Éditions des Plaines, 1993).

⁵*Nipsya*, publié en 1924, est réédité à Saint-Boniface par les Editions des Plaines en 1988. Les références aux citations tirées de ce roman (données entre parenthèses dans le texte) renvoient à cette édition. L'édition critique, par Jean-Marcel Duciaume et Guy Lecomte, est publiée par les Editions des Plaines et les Editions universitaires de Dijon, 1990.

⁶Les citations qui figurent entre parenthèses dans le texte renvoient à *La Forêt* (Saint-Boniface: Editions des Plaines, 1984).

⁷Georges Bugnet : *homme de lettres canadien, op. cit.*, p. 92.

⁸Liliane Rodriguez, « *La Forêt, milieu physique social et philosophique,* » *Frontières, Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada française*, Université d'Ottawa (vol. 12, 1986) p. 263. Guy Lecomte aboutit à la même conclusion en affirmant que « Georges Bugnet a choisi comme titre le nom du personnage principal, *La Forêt: Georges Bugnet et le sens de la minorité : de l'exil à l'intégration,* » *Ecriture et politique* (Edmonton: Institut de recherches de la Faculté Saint-Jean, 1989), p. 42.

⁹« Nature is not sad, » article paru dans *Canadian Bookman*, (Vol. vi, n° 9, septembre 1924), p. 199.

¹⁰*Fragiles lumières de la terre* (1978) (Montréal: Stanké, 1982), p. 156. Les œuvres qui s'inspirent de l'Ouest sont : *La petite poule d'eau* (1950) (Montréal: Stanké, 1980) ; *Rue Deschambault* (1955) (Montréal: Stanké, 1980) ; *La route d'Altamont* (1966) (Montréal: Stanké, 1985) ; *Un jardin au bout du monde* (1975) (Montréal: Stanké, 1987) ; *Ces enfants de ma vie* (1977) (Montréal: Stanké, 1983) ; *De quoi t'ennuies-tu, Eveline* (1979) (Montréal: Boréal, 1988) ainsi que la premier volet de son autobiographie *La détresse et l'enchantement*, publiée posthumément en 1984, (Montréal: Boréal, 1988). Plusieurs des articles du recueil *Fragiles lumières de la terre* traitent également de l'Ouest.

¹¹Sur les éléments symboliques du paysage dans l'œuvre royenne, voir *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, p. 175-216.

¹²Roy décrit une tempête de neige dans deux nouvelles : « La tempête » (*Rue Deschambault*) et « De la truite dans l'eau glacée » (*Ces enfants de ma vie*).

¹³Expression dont l'auteure se sert dans son article « Souvenirs du Manitoba, » *Mémoires de la Société royale du Canada*, 3^e série, tome XLVIII (juin 1954), p. 3.

¹⁴« La plaine-mer de Gabrielle Roy, » dans *Mer et littérature : Actes du Colloque international sur la Mer*, Université de Moncton, août 1991 (Moncton: Éditions d'Acadie, 1992), p. 246-255. Voir aussi *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy, op. cit.*, p. 186-192.

¹⁵*Ibid.*, p. 206-214.