1

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

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

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

En ce pays d'ombre:
Analyse génétique de *Baldur*,
un roman inédit de Gabrielle Roy

par

Monique Roy-Sole, B.J.

**Thèse soumise à la « Faculty of Graduate Studies and Research »
comme exigence partielle en vue de l'obtention
de la maîtrise en français
(Master of Arts)**

Carleton University
Ottawa, Ontario
Décembre 1993

(c) 1993, Monique Roy-Sole

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 0-315-89836-4

Canada

Nom Monique ROY-SOLE

Dissertation Abstracts International est organisé en catégories de sujets. Veuillez s.v.p. choisir le sujet qui décrit le mieux votre thèse et inscrivez le code numérique approprié dans l'espace réservé ci-dessous.

French

SUJET

0355 U.M.I.
CODE DE SUJET

Catégories par sujets

HUMANITÉS ET SCIENCES SOCIALES

COMMUNICATIONS ET LES ARTS

Architecture 0729
Beaux-arts 0357
Bibliothéconomie 0399
Cinéma 0900
Communication verbale 0459
Communications 0708
Danse 0378
Histoire de l'art 0377
Journalisme 0391
Musique 0413
Sciences de l'information 0723
Théâtre 0465

ÉDUCATION

Généralités 515
Administration 0514
Art 0273
Collèges communautaires 0275
Commerce 0688
Économie domestique 0278
Éducation permanente 0516
Éducation préscolaire 0518
Éducation sanitaire 0680
Enseignement agricole 0517
Enseignement bilingue et multiculturel 0282
Enseignement industriel 0521
Enseignement primaire 0524
Enseignement professionnel 0747
Enseignement religieux 0527
Enseignement secondaire 0533
Enseignement spécial 0529
Enseignement supérieur 0745
Évaluation 0288
Finances 0277
Formation des enseignants 0530
Histoire de l'éducation 0520
Langues et littérature 0279

Lecture 0535
Mathématiques 0280
Musique 0522
Orientation et consultation 0519
Philosophie de l'éducation 0998
Physique 0523
Programmes d'études et enseignement 0727
Psychologie 0525
Sciences 0714
Sciences sociales 0534
Sociologie de l'éducation 0340
Technologie 0710

LANGUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

Langues
Généralités 0679
Anciennes 0289
Linguistique 0290
Modernes 0291
Littérature
Généralités 0401
Anciennes 0294
Comparée 0295
Médiévale 0297
Moderne 0298
Africaine 0316
Américaine 0591
Anglaise 0593
Asiatique 0305
Canadienne (Anglaise) 0352
Canadienne (Française) 0355
Germanique 0311
Latino-américaine 0312
Moyen-orientale 0315
Romane 0313
Slave et est-européenne 0314

PHILOSOPHIE, RELIGION ET THÉOLOGIE

Philosophie 0422
Religion
Généralités 0318
Clergé 0319
Études bibliques 0321
Histoire des religions 0320
Philosophie de la religion 0322
Théologie 0469

SCIENCES SOCIALES

Anthropologie
Archéologie 0324
Culturelle 0326
Physique 0327
Droit 0398
Économie
Généralités 0501
Commerce-Affaires 0505
Économie agricole 0503
Économie du travail 0510
Finances 0508
Histoire 0509
Théorie 0511
Études américaines 0323
Études canadiennes 0385
Études féministes 0453
Folklore 0358
Géographie 0366
Gérontologie 0351
Gestion des affaires
Généralités 0310
Administration 0454
Banques 0770
Comptabilité 0272
Marketing 0338
Histoire
Histoire générale 0578

Ancienne 0579
Médiévale 0581
Moderne 0582
Histoire des noirs 0328
Africaine 0331
Canadienne 0334
États-Unis 0337
Européenne 0335
Moyen-orientale 0333
Latino-américaine 0336
Asie, Australie et Océanie 0332
Histoire des sciences 0585
Loisirs 0814
Planification urbaine et régionale 0999
Science politique
Généralités 0615
Administration publique 0617
Droit et relations internationales 0616
Sociologie
Généralités 0626
Aide et bien-être social 0630
Criminologie et établissements pénitentiaires 0627
Démographie 0938
Études de l'individu et de la famille 0628
Études des relations interethniques et des relations raciales 0631
Structure et développement social 0700
Théorie et méthodes 0344
Travail et relations industrielles 0629
Transports 0709
Travail social 0452

SCIENCES ET INGÉNIERIE

SCIENCES BIOLOGIQUES

Agriculture
Généralités 0473
Agronomie 0285
Alimentation et technologie alimentaire 0359
Culture 0479
Élevage et alimentation 0475
Exploration des pétroliers 0777
Pathologie animale 0476
Pathologie végétale 0480
Physiologie végétale 0817
Sylviculture et faune 0478
Technologie du bois 0746
Biologie
Généralités 0306
Anatomie 0287
Biologie (Statistiques) 0308
Biologie moléculaire 0307
Botanique 0309
Cellule 0379
Ecologie 0329
Entomologie 0353
Génétique 0369
Limnologie 0793
Microbiologie 0410
Neurologie 0317
Océanographie 0416
Physiologie 0433
Radiation 0821
Science vétérinaire 0778
Zoologie 0472
Biophysique
Généralités 0786
Médicale 0760

SCIENCES DE LA TERRE

Biogéochimie 0425
Géochimie 0996
Géodésie 0370
Géographie physique 0368

Géologie 0372
Géophysique 0373
Hydrologie 0388
Minéralogie 0411
Océanographie physique 0415
Paléobotanique 0345
Paléocologie 0426
Paléontologie 0418
Paléozoologie 0985
Palynologie 0427

SCIENCES DE LA SANTÉ ET DE L'ENVIRONNEMENT

Économie domestique 0386
Sciences de l'environnement 0768
Sciences de la santé
Généralités 0566
Administration des hôpitaux 0769
Alimentation et nutrition 0570
Audiologie 0300
Chimiothérapie 0992
Dentisterie 0567
Développement humain 0758
Enseignement 0350
Immunologie 0982
Loisirs 0575
Médecine du travail et thérapie 0354
Médecine et chirurgie 0564
Obstétrique et gynécologie 0380
Ophtalmologie 0381
Orthophonie 0460
Pathologie 0571
Pharmacologie 0572
Pharmacologie 0419
Physiothérapie 0382
Radiologie 0574
Santé mentale 0347
Santé publique 0573
Soins infirmiers 0569
Toxicologie 0383

SCIENCES PHYSIQUES

Sciences Pures

Chimie
Généralités 0485
Biochimie 487
Chimie agricole 0749
Chimie analytique 0486
Chimie minérale 0488
Chimie nucléaire 0738
Chimie organique 0490
Chimie pharmaceutique 0491
Physique 0494
Polymères 0495
Radiation 0754
Mathématiques 0405
Physique
Généralités 0605
Acoustique 0986
Astronomie et astrophysique 0606
Électronique et électricité 0607
Fluides et plasma 0759
Météorologie 0608
Optique 0752
Particules (Physique nucléaire) 0798
Physique atomique 0748
Physique de l'état solide 0611
Physique moléculaire 0609
Physique nucléaire 0610
Radiation 0756
Statistiques 0463

Sciences Appliquées Et Technologie

Informatique 0984
Ingénierie
Généralités 0537
Agriculture 0539
Automobile 0540

Biomédicale 0541
Chaleur et thermodynamique 0348
Conditionnement (Emballage) 0549
Génie aérospatial 0538
Génie chimique 0542
Génie civil 0543
Génie électronique et électrique 0544
Génie industriel 0546
Génie mécanique 0548
Génie nucléaire 0552
Ingénierie des systèmes 0790
Mécanique navale 0547
Métallurgie 0743
Science des matériaux 0794
Technique du pétrole 0765
Technique minière 0551
Techniques sanitaires et municipales 0554
Technologie hydraulique 0545
Mécanique appliquée 0346
Géotechnologie 0428
Matériaux plastiques (Technologie) 0795
Recherche opérationnelle 0796
Textiles et tissus (Technologie) 0794

PSYCHOLOGIE

Généralités 0621
Personnalité 0625
Psychobiologie 0349
Psychologie clinique 0622
Psychologie du comportement 0384
Psychologie du développement 0620
Psychologie expérimentale 0623
Psychologie industrielle 0624
Psychologie physiologique 0989
Psychologie sociale 0451
Psychométrie 0632

M.A. CANDIDATE

The undersigned recommend to the Faculty of Graduate Studies
and Research acceptance of the Thesis

"En ce pays d'ombre: Analyse génétique de Baldur,
un roman inédit de Gabrielle Roy"
submitted by Monique Roy-Sole, B.A.
in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Master of Arts

SUPERVISOR

P. Smart, Thesis supervisor

Chair, Department of French

Carleton University

January 13, 1994

Résumé

Les ouvrages inédits de Gabrielle Roy, conservés à la Bibliothèque nationale du Canada, forment une collection volumineuse de nouvelles, de romans, et d'autres écrits généralement inconnus qui jettent une lumière nouvelle sur l'oeuvre entière de l'écrivaine. Parmi ces inédits figure l'ébauche d'un roman intitulé *Baldur* qui se distingue nettement des écrits publiés de l'auteure par son discours explicitement féministe et par sa discussion assez crue de la sexualité. L'objectif de ce travail a été de reconstituer les divers états de ce roman et d'examiner la genèse de son intrigue, de ses personnages, et surtout de sa thématique de la condition féminine, selon la méthode de la critique génétique. Enfin, la dimension féminine et même féministe de *Baldur* est mise en relief par une analyse de ses liens thématiques avec l'oeuvre publiée. En somme, *Baldur* nous révèle l'angoisse de l'auteure par rapport à l'injustice du sort féminin, et à la représentation littéraire de ses convictions.

**« Pourtant, plus il avait vécu et plus il lui avait semblé
que c'était en ce pays d'ombre, à peine éclairé, à peine
connu, que l'être humain aurait eu le plus besoin
d'aide. »**

— Gabrielle Roy, *Baldur* (b70, c3, C2, p24)

Table des matières

Introduction	 1
Premier chapitre: La genèse d'un roman	 9
Deuxième chapitre: Une thématique en évolution	 28
Troisième chapitre: La place de l'inédit dans l'ensemble de l'oeuvre littéraire	 55
Conclusion	 83
Bibliographie	 88
Appendice	 92

Introduction

L'étude d'ouvrages littéraires inédits attire depuis longtemps l'intérêt de la critique littéraire, mais ses mérites ne sont pas unanimement reconnus. Certains critiques, tels que Jean Starobinski, questionnent la valeur de révéler publiquement et d'examiner des écrits jugés impubliables. « Si un texte n'a pas été retenu, » écrit-il dans une étude sur la génétique des textes, « les raisons manquent pour s'intéresser à sa genèse¹ ». D'autres soulignent qu'au contraire, les inédits peuvent contenir de vraies « perles » littéraires. Dans une analyse de la genèse d'un poème de Paul Valéry, Judith Robinson constate que quelques-uns des plus beaux textes du poète français se trouvent parmi ses collections inédites et ses oeuvres non terminées². De plus, les inédits servent souvent à éclairer l'oeuvre publiée d'un écrivain en présentant des idées et des commentaires sociaux qui n'y sont pas exprimés ou qui y sont énoncés de façon notamment différente.

Certaines de ces tendances sont reflétées dans les inédits de Gabrielle Roy. Parmi les archives personnelles et littéraires de l'auteure conservées à la Bibliothèque nationale du Canada et administrées par le Fonds Gabrielle-Roy, il existe deux romans, quelques pièces de théâtre et plus d'une trentaine de nouvelles et courts récits qui n'ont jamais été publiés et dont la plupart n'ont pas subi l'examen de la critique. Parmi ces inédits figure l'ébauche d'un roman intitulé *Baldur* qui ajoute plusieurs nouvelles dimensions à notre connaissance de l'oeuvre de Roy, entre autres, et qui constitue un apport important à la récente critique féministe de l'oeuvre. Les différents états du récit, comptant un total de près de 800 pages, tracent la genèse d'un roman qui exprime une amertume et un désarroi face à la condition féminine beaucoup plus explicites que ce qui se trouve dans les ouvrages publiés de l'auteure. Selon François Ricard, « il s'agit d'un document extrêmement précieux, révélateur de tout un aspect caché de l'oeuvre de Gabrielle Roy, [...] un aspect qui, sauf de manière symbolique ou détournée, n'apparaît pour ainsi dire jamais dans les oeuvres

'canoniques' et les 'quasi-inédits': la sexualité³. » C'est en effet ce thème de la sexualité, avec en plus ceux de la maternité et du portrait de l'homme, qui nous intéresseront particulièrement au cours de cette étude. Ces trois dimensions de l'oeuvre seront analysées dans le cadre de la genèse du texte.

Les ébauches de *Baldur* seront analysées selon la méthodologie de la critique génétique. Bien que les fondements de cette approche critique aient été établis par Gustave Rudler en 1923 ⁴, elle en est encore à ses débuts, n'ayant été sérieusement contemplée par les critiques littéraires que depuis une quinzaine d'années. Et alors que la définition de cette méthode critique continue d'être délibérée, certains éléments de la génétique serviront à élucider l'étude des manuscrits de *Baldur*.

Comme l'indique son nom, la critique génétique trace la genèse, ou le processus de création, d'une oeuvre littéraire. Selon Rudler, « la critique de genèse se propose de mettre à nu le travail mental d'où sort l'oeuvre, et d'en trouver les lois⁵ ». Ainsi, il s'agit de reconstituer le processus de la production littéraire, de l'état naissant du texte à la version finale imprimée. (Puisqu'il n'existe aucune version imprimée de *Baldur*, la version la plus complète du roman servira d'équivalent au texte final.) De plus, la critique génétique permet de mettre en cause le rapport de l'écrivain à l'oeuvre en cours de rédaction: « [La] présence manifeste [du sujet écrivant] dans le manuscrit permet de penser à nouveau le rapport du sujet à l'oeuvre qui était devenu comme une aporie de la réflexion critique⁶ ».

La critique génétique est souvent comparée à une fouille archéologique, non seulement en ce qu'elle tente de reconstruire le processus de la création artistique d'une oeuvre, mais en ce qu'elle cherche à cerner l'origine, ou l'idée génératrice, de cette oeuvre. Selon Henri Mitterand, cette reconstruction s'effectue à plusieurs niveaux: « Elle [la critique génétique] a ceci de commun avec l'archéologie qu'elle met au jour les strates matérielles d'une histoire: l'histoire d'une pensée, d'un langage, dans la matérialité de ses mots et de

ses configurations⁷ ». Il existe généralement deux volets à la critique génétique: la génétique scénarique et la génétique textuelle ou manuscritique⁸. Le premier volet comprend l'étude de documents qui ont joué un rôle dans la conception et la préparation de l'oeuvre, tels que les notes de recherche, les plans, la correspondance personnelle de l'auteur, les coupures de journaux, etc. Le deuxième volet examine les constantes et les variantes des différentes versions du manuscrit, du premier jet au texte final. Puisqu'il n'existe apparemment pas de correspondance, de notes ou de plans pour *Baldur*⁹, l'étude de la phase pré-rédactionnelle ne fera pas partie de notre analyse. Seule la phase rédactionnelle, la comparaison des différents états du récit, sera examinée en détail.

L'analyse de la genèse d'une oeuvre exige avant tout un travail pointilleux de classement et de déchiffrement des ébauches et des autres documents pertinents. Les manuscrits doivent être classés selon un ordre chronologique et leur datation doit être établie. Chaque page des brouillons doit être ensuite examinée de près pour relever les similitudes et les dissemblances avec le texte définitif. Chaque rature, ajout et note en marge peut, singulièrement ou dans l'ensemble, fournir des indices indispensables au déchiffrement du processus créateur.

Puisque la genèse d'un texte n'est pas nécessairement linéaire — il y a toujours de l'imprévu dans la rédaction d'un récit — il s'ensuit que la critique génétique n'est pas en soi définitive et peut assumer de nombreuses formes¹⁰. De fait, la critique génétique fait souvent appel à d'autres méthodes critiques, telles que l'analyse psychanalytique, sociologique ou linguistique, pour tenter d'élucider le processus de la création littéraire. Ce qui demeure incontestable, cependant, c'est le rôle fondamental joué par l'ébauche du texte dans ce genre d'étude. Selon Jean Levaillant, « le brouillon n'est plus la préparation, mais l'autre du texte¹¹ ». En somme, le brouillon éclaire, entre autres, l'environnement psychologique, social et culturel du temps de l'écriture¹².

Cette étude, privilégiant une approche socio-culturelle, tracera l'engendrement thématique de *Baldur* et le progrès des thèmes à travers les versions du roman, ainsi que les métamorphoses du commentaire sur la condition féminine au cours de la genèse du récit.

Puisqu'il ne semble exister aucun document ou correspondance qui puisse nous éclairer sur l'origine de ce roman ou sur l'époque de sa rédaction, nous ne pouvons qu'avancer l'hypothèse suivante d'après quelques maigres indices présents dans les manuscrits. La seule référence apparente à la datation des manuscrits se trouve sur les cahiers écoliers qui contiennent la première version. Les étiquettes marquant le prix de vente (25 cents) et le nom de la tabagie où les cahiers furent achetés sont encore collés sur la couverture de ceux-ci. Elles indiquent soit l'année 1963, soit 1964, donc il est plausible que la rédaction de ce roman ait été entreprise à cette époque, mais sans doute pas avant 1963. Il n'a pas été possible, non plus, de déterminer la période de temps pendant laquelle s'est échelonnée la rédaction des trois manuscrits. Par ailleurs, il est intéressant de noter que Gabrielle Roy avait repris, vers cette époque (vers 1964-65), la rédaction d'un roman historique intitulé *La Saga d'Eveline* qu'elle avait commencé après 1945 et qui présente une vision de l'injustice de la condition féminine semblable à celle qui est contenue dans *Baldur* ¹³.

Si *Baldur* a en effet été entamé vers le début des années 60, cela est néanmoins significatif. A cette époque, Gabrielle Roy était entrée dans sa période dite « autobiographique¹⁴ »: *Rue Deschambault* avait été publié en 1955 et *La Route d'Altamont* allait paraître quelques années plus tard, en 1966. Mais dans *Baldur* elle a repris une narration omnisciente comme dans ses trois premiers romans (*Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert* et *La Petite Poule d'Eau*), pour tisser un roman d'analyse psychologique qui sonde les questions de la condition féminine et le domaine obscur de la sexualité. Cette tentative a malheureusement échoué, et l'auteure a abandonné son projet. Les raisons pour cet échec seront discutées davantage à la fin de ce travail.

Bien que *Baldur* soit un roman rural situé dans l'Ouest canadien, sur le plan thématique il ressemble beaucoup à *Bonheur d'occasion*. Bref, *Baldur* dépeint l'impossibilité de l'amour conjugal (surtout physique) et les contraintes sexuelles et sociales imposées aux femmes dans les premières décennies de ce siècle. C'est l'histoire d'Edouardina et de Prosper Lemesurier, jeune couple qui s'établit sur une ferme près du village de Baldur¹⁵, dans le sud-ouest du Manitoba. Dès les premiers paragraphes du roman, l'auteur laisse entendre le dénouement tragique de leur vie conjugale. La majeure partie du roman explore cette union à partir des réflexions d'Edouardina qui, malgré son apparente résignation à son sort, se pose des questions sur l'amour et sur son rôle d'épouse et de mère, alors que sa santé se détériore à la suite de nombreuses grossesses pénibles. Edouardina fait figure de *mater dolorosa* comme plusieurs mères dans l'œuvre publiée de Roy, notamment Rose-Anna Lacasse dans *Bonheur d'occasion*. Mais contrairement à cette dernière, elle est plus éduquée et ne doit pas se débattre avec les mêmes problèmes financiers: son mari a les moyens de payer des domestiques pour s'occuper des enfants et de la maison lorsque sa santé est atteinte. Souvent seule dans sa chambre, elle se livre à de l'introspection, sondant la vraie définition de l'amour. Pendant qu'elle se meurt, Prosper, se morfondant dans son chagrin mais ayant besoin d'assouvir ses désirs sexuels, se met à rencontrer furtivement des femmes, y compris Antoinette, jeune servante engagée pour s'occuper de la maisonnée.

La suite de *Baldur* trace la vie de Prosper après le décès prématuré d'Edouardina. Incapable d'élever ses huit enfants et d'assurer en même temps les affaires d'une grande exploitation agricole, il envoie les aînés en pension au couvent et au séminaire et engage une vieille célibataire austère pour s'occuper des plus jeunes. Après avoir tenté à deux reprises et sans succès de retrouver l'amour auprès d'une femme, Prosper abandonne l'idée de se remarier; il passe le reste de ses jours à regretter l'absence de son épouse et à se sentir responsable de son décès. Se liant d'amitié avec un jeune médecin, il tente de comprendre

avec lui la cause de la mort d'Edouardina. Sa fille aînée, une religieuse, devient aussi sa confidente. Comme son père, Flavie éprouve un amour ardent pour sa mère, amour qui ne tarit pas au fil des ans. Prosper passe la fin de ses jours, comme l'avait fait Edouardina, à tenter d'élucider les complexités de l'amour physique et spirituel et il meurt, toujours hanté par l'image sainte de sa femme et le remords qu'elle lui inspire.

Le statut social de la femme figure de façon importante dans l'oeuvre de Gabrielle Roy; mais ses portraits de femmes, et surtout de mères, ont souvent été associés aux valeurs féminines traditionnelles. Depuis quelques années, la critique littéraire met en valeur les aspects féministes de l'oeuvre de Roy; et *Baldur* est particulièrement révélateur à cet égard. En fait, *Baldur* traite de plusieurs thèmes reliés à la condition féminine (tels que la maternité et la sexualité) de façon beaucoup plus explicite que les romans et les nouvelles publiés. Ainsi des sujets encore peu exploités dans la littérature canadienne-française à l'époque de la rédaction probable de ce roman figurent clairement dans *Baldur*: l'adultère, le plaisir sexuel, le contrôle des naissances, l'inceste et l'avortement, entre autres.

Ce travail comprend trois volets. Le premier chapitre comparera dans ses grandes lignes les constantes et les variantes des différents états de *Baldur*, tant au niveau de l'intrigue que sur le plan des personnages. Le deuxième chapitre tracera la genèse du portrait de la condition féminine selon trois thèmes principaux: la maternité, la sexualité et les relations conjugales, ainsi que le portrait de l'homme et les relations père-fille. Enfin, la dernière partie commentera la thématique de la condition féminine dans *Baldur* dans le contexte de l'oeuvre publiée de l'auteure.

En conclusion, le déchiffrement de ces manuscrits nous donne non seulement un aperçu du processus de la fabrication d'une oeuvre par l'une des plus grandes écrivaines du Canada français, mais encore il nous révèle la violence des sentiments de celle-ci à l'égard de l'injustice de la condition féminine, à une époque où la conscience féministe collective ne commençait qu'à s'éveiller.

Notes

¹ Starobinski, Jean, « Approche de la génétique des textes: Introduction pour un débat », *La naissance du texte* Louis Hay, éd. (Paris: Librairie José Corti, 1989): 208.

² Robinson, Judith, « Le Finale de Narcisse. Genèse du texte et archéologie du sentiment », *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre* Jean Levaillant, éd. (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982): 111.

³ Ricard, François, « Les inédits de Gabrielle Roy », *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Yolande Grisé et Robert Major, éd., Cahiers du CRCCF (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992): 250.

⁴ Rudler, Gustav, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne* Oxford: Oxford University, 1923.

⁵ *Ibid.*, 140.

⁶ Hay, Louis, « Critiques du manuscrit », *La naissance du texte* Louis Hay, éd. (Paris: Librairie José Corti, 1989): 19.

⁷ Henri Mitterand, cité dans *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* par Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini, Gisèle Valency, (Paris: Bordas, 1990): 37.

⁸ *Ibid.*, 37.

⁹ Dans une lettre adressée à Monique Roy-Sole (datée du 14 octobre 1993), François Ricard, directeur administratif du Fonds Gabrielle-Roy, indique que si de tels documents ont existé, Gabrielle Roy ne les a pas conservés.

¹⁰ Mitterand, 29.

¹¹ Levaillant, Jean, « Ecriture et génétique textuelle », *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre* Jean Levaillant, éd. (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982): 15.

¹² Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle* (Paris: Editions Pierre Belfond, 1987): 287.

¹³ Voir Dominique Guérin-Garnett, *La Saga de Gabrielle Roy ou La fuite de Lina* (thèse de maîtrise, Institut des études canadiennes, Université Carleton, 1990, inédite) pour une analyse de *La Saga d'Eveline*.

¹⁴ Ricard, François, « La métamorphose d'un écrivain: Essai biographique », *Etudes littéraires* vol. 17, no. 3 (hiver 1984): 453.

¹⁵ Le village de Baldur a été fondé en 1888 par des immigrants d'origine islandaise. Le village a été nommé en l'honneur de Baldur, le fils d'Odin, le « dieu-soleil » de la mythologie scandinave.

Premier chapitre

La genèse d'un roman

Toute étude génétique nécessite avant tout la reconstitution des manuscrits dans un ordre chronologique afin de retracer le processus de la création littéraire. Une fois la suite établie, il est alors possible de relever les constantes et les variantes des différentes versions. Dans ce chapitre, le nombre et l'ordre des versions de *Baldur* sera précisé et les constantes et variantes principales au niveau de l'intrigue et des personnages seront soulignées de façon plutôt descriptive qu'analytique. Cette étude sommaire des brouillons donnera un aperçu du processus créateur chez Gabrielle Roy, ainsi que de la « signifiante » de cet ouvrage pour l'auteure¹.

Les manuscrits de *Baldur* sont contenus dans deux boîtes de la Collection des manuscrits littéraires à la Bibliothèque nationale du Canada mais le nombre d'états du roman n'est pas précisé. Notre classification comprend trois états du roman. Deux versions sont classées dans la boîte 70 du Fonds Gabrielle-Roy; une troisième est rangée dans la boîte 12 du Fonds Gabrielle-Roy et Marcel-Carbotte, collection qui a été acquise par la bibliothèque en 1990, suite au décès du docteur Carbotte, époux de Gabrielle Roy, en 1989. Il existe un autre état dactylographié du roman, contenant 164 pages, qui a été confié à l'écrivain Pierre Morency après le décès de Gabrielle Roy; mais ce document n'a pu être obtenu pour cette analyse. L'existence de cette version « sauvée du désastre » par le mari de l'auteure, selon les dires de Marcel Carbotte², et retrouvée dans le grenier de la maison d'été du couple à Petite-Rivière-Saint-François, témoigne de l'importance accordée à ce roman par l'auteure et de sa difficulté d'en arriver à une rédaction finale satisfaisante.

Les instruments de recherche des deux fonds, préparés par la Bibliothèque nationale, décrivent le nombre de chapitres et de pages compris dans les divers manuscrits,

mais n'établissent pas l'ordre chronologique de ces manuscrits. A la suite de plusieurs lectures attentives et de comparaisons des manuscrits (comptant un total de près de 800 pages), l'ordre chronologique s'est révélé comme suit. La première version (boîte 70, chemises 3 à 5, selon la classification de la Bibliothèque nationale) comprend six cahiers écoliers; le manuscrit est écrit au stylo à bille avec corrections de la main de l'auteure le plus souvent écrites au crayon à mine et insérées dans les marges et sur des feuilles volantes. Ce premier jet, comprenant dix chapitres numérotés de un à quatorze (il y manque plusieurs chapitres), paraît avoir été rapidement esquissé par l'auteure et reste incomplet.

La deuxième version (boîte 12, chemises 6 à 10) contient cinq fragments de manuscrits dactylographiés avec corrections de la main de l'auteure. Ces textes sont considérablement travaillés, avec de longs passages et parfois même des chapitres en entier repris à la main sur des feuilles volantes. Le premier fragment (chemise 6) comprend les chapitres I-XIV, tandis que le deuxième (chemise 7) reprend les chapitres I-IV et VII-VIII avec énormément de modifications (l'auteure écrit souvent des notes dans la marge, se proposant, par exemple, de « reprendre la page entière »). Le troisième texte (chemise 8) reprend encore une fois les chapitres I-IV et VII-VIII, mais incorpore seulement les corrections apportées au premier fragment (chemise 6). Ce troisième fragment ne présente que peu de corrections de la main de l'auteure. Le quatrième manuscrit (chemise 9) est une copie carbone du troisième. Enfin, le dernier fragment (chemise 10) comprend des extraits isolés de la fin de *Baldur*, dont certains passages sont repris deux fois. Ainsi, la deuxième version de *Baldur*, rédigée en sections disjointes et remplie de ratures et d'ajouts, complique la reconstitution du manuscrit.

La troisième version du roman (boîte 70, chemises 6 à 10) est la plus complète et certes la plus cohérente. Ce manuscrit dactylographié (avec corrections de la main de l'auteure) comprend 20 chapitres et compte plus de 164 pages. Les corrections apportées à certains fragments de la deuxième version ont été incorporées à la troisième. De plus,

quelques pages arrachées aux cahiers écoliers de la première version se retrouvent dans la troisième version, remplaçant des passages raturés, et indiquant que la progression de la rédaction n'a pas nécessairement été linéaire. L'écriture du dernier manuscrit est la plus resserrée et la plus fluide des trois; cependant, la présence de nombreux ajouts et ratures, et de quelques interruptions dans la narration, signale que l'auteure était encore loin d'être satisfaite de son ouvrage et que, si elle avait choisi de compléter ce roman, cette dernière version n'aurait sans doute pas été la définitive.

Nous tenons, en outre, à souligner que notre interprétation du nombre d'états manuscrits et dactylographiés de *Baldur* diffère de celle de François Ricard qui identifie « au moins deux états manuscrits et trois dactylogrammes » du roman à la Bibliothèque nationale du Canada³. Quelques-uns des états possédant plusieurs pages et même des chapitres raturés et ré-écrits, il se peut que M. Ricard ait considéré comme un état nouveau ce qui pour nous ne constitue que des modifications à l'intérieur d'un même état.

Il semblerait que la rédaction de *Baldur* reflète la méthode de travail qu'employait Gabrielle Roy pour un bon nombre de ses romans. Elle composait ordinairement en trois ou quatre grandes étapes, dont la première, confia-t-elle dans une entrevue avec Marc Gagné en 1969, servait à la « saisie de la vie⁴ ». De fait, la genèse de *Baldur* et, en particulier, de sa première ébauche, semble s'effectuer au fil de la plume, sans plans de travail ni notes. Mais le texte n'en est pas pour autant moins travaillé; les nombreuses reprises de phrases et de pages entières, surtout dans les deuxième et troisième ébauches, démontrent un souci pour l'exactitude de la langue, surtout en ce qui a trait au discours sur la condition féminine.

Avant de relever les variantes qui distinguent l'une de l'autre les trois versions, un bref survol des constantes s'impose. Les trois ébauches sont caractérisées par une narration linéaire et un point de vue omniscient. Les mêmes personnages principaux figurent dans toutes les versions; il manque, cependant, plusieurs personnages secondaires à la première

version puisque celle-ci est incomplète, se terminant avant la mort d'Edouardina. Les noms de quelques personnages secondaires changent selon la version (le père d'Edouardina, par exemple, est nommé Herménégilde ou Hormidas, selon la version, et la jeune domestique des Lemesurier s'appelle soit Augusta ou Antoinette), mais en général, la présentation des personnages et leurs rôles respectifs demeure constante.

L'intrigue et les grands thèmes de *Baldur* ne subissent pas de transformation radicale de version en version, mais évoluent plutôt de façon à changer subtilement le ton du récit. Les variantes au niveau du développement des trois thèmes principaux du roman seront étudiées en détail dans le deuxième chapitre. L'étude qui suit tentera de souligner les variantes sur les plans de l'intrigue et des personnages.

Etat 1

Ce premier jet semble avoir été rédigé au fil de l'inspiration, sans trop s'arrêter aux détails. Rédigé à la main, d'une écriture bien formée et lisible, le texte affiche relativement peu de corrections. Certaines pages sont raturées et reprises sur des feuilles volantes, mais, contrairement à la deuxième version, il n'y a pas de reprise de chapitres en entier. Cette première version semble avoir été rapidement tracée pour capter, dans ses grandes lignes, l'intrigue de *Baldur*. Les personnages sont croqués sur le vif, et les descriptions des lieux et de la nature sont brèves et manquent de lyrisme. Cette première ébauche sert en effet à la « saisie de la vie » de *Baldur*.

La version initiale de *Baldur* commence par la description de la photo de mariage d'Edouardina et Prosper Lemesurier, photo singulière qui montre un « de ces couples tout de contrastes et de contraires » (b70, c3, C1, p1)⁵, annonçant leur « étrange vie à venir » (b70, c3, C1, p3). Edouardina est une « fine et menue créature » (b70, c3, C1, p1), issue d'une famille d'agriculteurs mais qui, étant l'unique fille, n'a jamais dû se livrer aux besognes agricoles, ce qui lui a permis de se consacrer à la musique et à la littérature.

Prosper, par contre, est un homme « vif et vigoureux » (b70, c-3, C1, p1) avec « d'intenses yeux noirs et une belle bouche aux lèvres pleines sous une forte moustache » (b70, c3, C1, p1). On nous renseigne peu sur son passé et sa famille, mais on indique que c'est un homme ambitieux et fort travailleur, sujet à des sautes d'humeur, le rendant ou doux, ou bourru.

Une fois mariée, Edouardina doit abandonner ses livres et sa musique pour aider son mari dans les durs labeurs de la ferme. Elle devient enceinte presque aussitôt et subit une grossesse pénible. C'est à partir de ce moment qu'elle découvre les dures réalités de la vie et de l'amour, et qu'elle commence à se poser des questions sur son rôle de femme et de mère. Elle doit aussi affronter la solitude en attendant son premier enfant, une solitude qui ne la quittera jamais complètement.

Le premier à s'apercevoir de la mélancolie d'Edouardina est son père, Herménégilde, qui l'a toujours protégée et dorlotée. Rendant visite à sa fille enceinte, il se rend compte que le mariage ne lui sied pas bien. Il ose lui demander si Prosper est raisonnable en amour, mais Edouardina s'évertue, par devoir, à défendre son mari devant son père, se gardant de lui raconter sa peine. Père et fille se comprennent dans le fond, mais n'osent discuter ouvertement de questions si intimes. Gabrielle Roy dresse ici un tendre portrait de la relation entre un père et sa fille, relation à laquelle elle ne touche que rarement dans son oeuvre publiée.

Avec la naissance de chacun de ses enfants, la santé d'Edouardina s'affaiblit progressivement. Elle s'assombrit et se sent de plus en plus isolée, plaignant Prosper d'avoir épousé une femme si frêle: « Elle prit l'habitude de dire sans cesse que, pour se marier, il faudrait avoir la meilleure santé du monde, qu'aucun état, autant que le mariage, n'exige une telle défense de soi. » (b70, c4, C5, p46) Après la naissance du septième enfant Lemesurier, dont Edouardina se remet mal, son médecin, le docteur MacGregor, informe Prosper que sa femme ne survivra peut-être pas à un autre accouchement. Malgré

son indignation devant les propos du médecin, Prosper se résigne à ne plus partager le lit de sa femme.

La santé d'Edouardina continue à se détériorer et Prosper s'impatiente de plus en plus du manque de progrès. Il renvoie le vieux docteur MacGregor qui a soigné Edouardina pendant des années et fait appel à un jeune médecin en qui sa femme n'a pas confiance. De plus, il aliène Annie, l'amie fidèle d'Edouardina, lorsque celle-ci essaie de lui expliquer qu'Edouardina a besoin de beaucoup de repos et d'amour. Tentant de faire part à son mari de sa tristesse et de sa colère face à ces événements, Edouardina bat toutefois en retraite, « ... incapable de se tenir plus longtemps dans un rôle qui lui était trop contraire et qui achevait de lui prendre ses forces. » (b70, c4, C10, p73) Mais malgré sa détresse, elle reconnaît que Prosper lui montre à sa façon un peu plus de tendresse que d'habitude et décide de ne plus l'importuner avec ses peines. Ces moments de tendresse chez le mari sont cependant souvent éclipsés par des sautes d'humeur brusques et des emportements rageurs.

Edouardina ayant gardé le lit depuis plusieurs mois, Prosper décide d'engager une autre servante, nommée Augusta (elle porte le nom d'Antoinette dans les deux autres versions). L'apparence voluptueuse de la jeune femme déconcerte Edouardina dès la première rencontre: « Au premier abord pourtant, avec sa poitrine provocante et sa manière de se tenir, elle n'avait pas plu à Edouardina. » (b70, c3-5, C13, p98) Avant longtemps, Edouardina se rend compte de l'infidélité de Prosper avec cette jeune servante. A la même époque, son mari prend l'habitude de sortir tous les soirs, après s'être livré « à de grands frais de toilette. » (b70, c5, C13, p110)

Seule dans sa chambre, Edouardina passe de longues heures à réfléchir à l'amour, la vie et la mort. Comme chez plusieurs héroïnes de Roy, le désir d'évasion se manifeste fortement chez Edouardina à ces moments; sauf que pour elle, la seule porte d'issue semble être la mort: « La mort cessa de lui paraître un malheur. » (b70, c5, C13, p119) Ayant perçu dans ses rêves fiévreux la « vraie » définition de l'amour, un amour qui « n'a plus

besoin du corps pour s'exprimer » (b70, c5, C14, p138), Edouardina retrouve une certaine paix intérieure. Mais cette paix est éphémère: un matin, lorsque son mari l'embrasse, elle reçoit au visage « une odeur de chair féminine dont il restait trace sur Prosper. » (b70, c5, C14, p136)

Se rendant compte de la conscience troublée et du désarroi de son mari, Edouardina essaie de lui faire part de la vision de l'amour qui lui a été révélée dans ses songes. Mais ses propos provoquent de l'indignation chez lui: « L'amour, s'écria-t-il avec rancœur. Est-ce qu'il ne nous a pas assez torturés tout au long de notre vie? » (b70, c5, C14, p137) C'est alors qu'Edouardina commence à souhaiter vivement sa mort.

Cette première version de *Baldur* finit en queue de poisson. Malade depuis deux ans, Edouardina ne fait aucun progrès et une succession de médecins ne réussissent pas à rétablir sa santé. Elle passe l'été séquestrée dans sa chambre, ne voyant que rarement ses enfants. La dernière page du manuscrit comprend deux paragraphes disloqués qui décrivent de nouveau l'ambivalence d'Edouardina envers la servante. Elle soupçonne qu'Augusta s'apprête à prendre sa place dans le foyer lorsqu'elle sera partie: « Augusta prenait d'elle grand soin mais un peu à la manière d'une fine porcelaine qui ne pourrait durer. » (b70, c5, C14, p148)⁶ Elle s'efforce toutefois de ne pas sombrer dans une jalousie amère et de remettre sa foi en l'amour vrai qu'elle a découvert. Le manuscrit se termine sur cette réflexion, par une phrase incomplète.

Ainsi, la première version de *Baldur* esquisse les grandes lignes des personnages et de la thématique, et établit clairement dès le premier chapitre (par l'entremise des réflexions d'Edouardina sur la maternité), que ce roman propose un examen de la condition féminine. La maternité y apparaît comme un devoir conjugal, la conséquence inévitable de l'amour physique. Dans cette première version, les joies d'être mère ne sont que de brèves interludes vécues entre les nombreuses grossesses pénibles d'Edouardina. Paradoxalement, la maternité entraîne la solitude: puisque Edouardina est souvent trop chétive pour

s'occuper de ses enfants, ces derniers ne figurent qu'à l'arrière-plan, des présences presque fantomatiques dans le récit. Leurs personnalités individuelles ne sont qu'à peine développées dans cette ébauche.

Le thème de la maternité est par ailleurs étroitement lié aux questions de l'amour et de la sexualité, illustrées par l'union troublée du couple Lemesurier. Décrivant les deux personnages dès le premier chapitre comme étant « tout de contrastes et de contraires » (b70, c3, C1, p1), l'auteur fait allusion à leur incompatibilité, malgré leur amour mutuel. Leurs problèmes au niveau des relations conjugales et sexuelles sont rapidement esquissés et la source de leurs problèmes n'est que sous-entendue. Les questions de la sexualité féminine et masculine seront davantage élaborées dans les deuxième et troisième versions.

Le portrait de l'homme, qui occupera une place importante dans cette oeuvre, ainsi que le thème de la relation père-fille, ne sont qu'à peine introduits dans ce premier jet. Un chapitre est dédié à la relation touchante entre Edouardina et son père, mais il n'y a aucune indication du rapport qui se développera entre Prosper et sa fille aînée dans les prochaines versions du roman. Plus généralement, le portrait du protagoniste masculin est peu détaillé. Prosper nous est présenté comme un homme ambitieux et fort, au tempérament plutôt incommode et imprévisible, qui fait preuve toutefois de moments de tendresse envers sa femme. Il est troublé, mais à quel point n'est pas clair dans cette version. La complexité qu'aura son caractère dans les versions subséquentes n'est pas encore évidente.

Le personnage le mieux développé de cette première version du récit est Edouardina. Dès les premières pages, son rôle est solidement établi et son importance ressentie. Le portrait qui nous est présenté est celui de la femme-martyre qui souffre en silence: l'image même de la douceur et de la bonté, qui ne contredit jamais son mari, même lorsqu'il lui livre de durs coups. Les sentiments du personnage sur l'amour, la maternité et la sexualité sont en général intériorisés et ses quelques tentatives d'en faire part à son mari échouent, puisqu'il ne s'intéresse pas à des propos aussi sérieux. Alors que la force de la

présence d'Edouardina est ici ressentie surtout au niveau de ses réflexions intimes, sa voix deviendra plus puissante dans les versions à suivre.

Etat 2

Si la première ébauche est celle du coup d'oeil rapide sur le monde du roman, la deuxième est celle de l'élaboration et de la rature. En effet, ce manuscrit dactylographié de 437 pages est non seulement le plus volumineux des trois, mais le plus travaillé. Bourré d'innombrables ajouts et ratures de la main de l'auteure, il contient même des chapitres entiers qui sont repris à la main sur des feuilles volantes. C'est donc cette version qui révèle le mieux le travail méticuleux de l'écrivaine, mettant en évidence à quel degré « la littérature commence avec la rature⁷ ».

La deuxième version commence de la même façon que la première, en décrivant la photo de noces d'Edouardina et de Prosper, et en relatant, dans le deuxième chapitre, la visite du père d'Edouardina. Les chapitres suivants donnent cependant un meilleur aperçu de la sensibilité des enfants Lemesurier et de leur attachement profond à leur mère. Entre ses grossesses, Edouardina prend un vif plaisir à se promener avec ses enfants autour de la ferme et dans les bois et les champs environnants. Dans les rares moments où elle peut jouer pleinement de son rôle de mère, elle démontre une créativité et une sensibilité prononcées.

... par ces jours de naissance partout autour d'elle, elle n'aimait rien tant que de prendre ses enfants par la main pour les amener à l'étable, au poulailler, à la porcherie, dans les sous-bois, pour les mener voir et admirer comme autant de merveilles les douces petites créatures nouvellement écloses.(b12, c6, C3, p13)

Dans cette version Gabrielle Roy s'attarde au portrait et au symbolisme du milieu, comme elle le fait dans ses romans publiés. Baldur, un massif de roc et d'escarpements entouré de la plaine, sur lequel se dresse la maison d'Edouardina, est un pays de

contrastes, symbolique de la vie des protagonistes du récit: « Quoi qu'il en soit, vivre à Baldur unissait la douceur de la plaine que, par temps clair, l'on pouvait toujours apercevoir, tendre et ouverte, à l'air d'en haut, plus vif, presque brutal. » (b12, c6, C3, p14). Baldur évoque aussi la solitude d'Edouardina alors qu'elle passe des mois entières alitée dans sa chambre comme une prisonnière enfermée dans une tour de château. Ainsi, la deuxième version crée des liens entre l'intrigue, les personnages et la symbolique des lieux, comblant les lacunes de la première ébauche du roman.

De nombreux épisodes nouveaux dans cette version donnent plus de profondeur à l'intrigue et arrondissent le portrait des personnages. Par exemple, la naissance d'un bébé chétif et prématuré qui meurt tôt après son arrivée dans le monde éveille chez Edouardina et Prosper des sentiments troublants: Edouardina doit surmonter la culpabilité d'avoir souhaité la mort de ce bébé mal formé, tandis que pour Prosper, la gravité d'engendrer une vie lui est soudainement révélée et lui paraît accablante: « ... la proie de pensées torturantes jusque là inconnues de lui, et qui pour la première fois de sa vie lui peignèrent la terrible responsabilité qu'il y a à engendrer une vie. » (b12, c6, C4, p23)

Suite à la naissance du prochain enfant, lorsque le docteur MacGregor avise Prosper qu'Edouardina aurait du mal à survivre à une autre grossesse, Prosper s'assombrit au point où il écarte son épouse et ses enfants. Lorsque Edouardina prend son courage à deux mains pour lui reprocher son comportement envers ses enfants, Prosper s'irrite et devient de plus en plus taciturne et renfermé sur lui-même. Peu après, il commence ses sorties nocturnes, au grand désespoir de son épouse. Son besoin d'amour physique le rendant presque fou, il passe ses nuits à rencontrer furtivement des femmes, confessant ses infidélités à l'église le lendemain. Mais cette avidité sexuelle le mène à la plus indigne des bassesses lorsqu'il se laisse tenter par les genoux nus et le regard précoce d'une jeune écolière qu'il invite à embarquer dans sa voiture sur une route déserte de campagne: « Il se sentait perdu déjà, incapable de se tirer de ce pas par ses seules forces... » (b12, c6, C7,

p77bis). Seul un bruissement soudain dans un arbuste au bord de la route le détourne de cette tentation criminelle. Profondément secoué et dégoûté par ses actes, Prosper retourne chez lui pour se confesser à son épouse.

Edouardina, ébranlée par ces admissions choquantes, refuse de croire que Prosper aurait pu commettre ces actes, se disant que c'était plutôt un « étranger » l'habitant à ces moments qui l'aurait poussé à de telles indignités. Au comble de l'émotion. Edouardina se met à consoler Prosper et les deux s'unissent en amour, l'un et l'autre également avides d'affection. Délivrée momentanément de l'angoisse de devenir enceinte, elle jouit pleinement pour la première fois de cette union avec son mari.

Quelques-unes encore de leurs caresses furent douces et fraternelles, avant de glisser, presque insensiblement, dans la sauvagerie et la rude intimité de ces gestes qui avaient toujours, malgré elle, quelque peu épouventé Edouardina. A sa propre surprise, elle ressentit en elle-même cette fois une violence qui y répondait. (b12, c6, C7, p86)

Ainsi, Gabrielle Roy décrit explicitement la jouissance sexuelle féminine, sujet qu'elle n'a jamais traité dans son oeuvre publiée. Malgré le fait que cette liaison entraîne une autre grossesse non désirée, Edouardina est ravie de « cet aspect de l'amour qui lui avait enfin été révélé. » (b12, c6, C9, p89)

Le rôle d'Antoinette (Augusta dans la première ébauche), la nouvelle servante des Lemesurier, est beaucoup plus élaboré et significatif dans cette deuxième version. Alors que la première version ne fait qu'allusion aux réserves d'Edouardina sur la sincérité d'Antoinette, la deuxième confirme ses doutes. Prosper se met à convoiter la jeune femme, désir qu'il a de la peine à cacher, même en présence d'Edouardina. Un soir, celle-ci

saisit en plein le regard dévorant que Prosper arrêta sur la jeune fille qui se présentait de dos un peu penchée sur ce qu'elle faisait. Jamais Edouardina n'avait vu à son mari un regard pareil, même aux moments où il avait laissé ses yeux lui parler le plus

fort de sa passion. (b12, c6, C13, p90(2))

Ce sont les enfants qui confirment un jour à Edouardina les infidélités de leur père avec Antoinette. Déchirée par cette révélation, elle décide d'affronter Prosper sur sa conduite, mais elle le fait avec son effacement caractéristique: « Je sais que votre chair est contre vous, dit-elle, ayant ses besoins à elle, alors que votre âme elle est triste à mourir. » (b12, c6, C13 p137(2)) Mettant sa peine et ses propres besoins d'amour de côté, elle l'implore de ne pas risquer de perdre, par sa conduite, l'estime et la confiance de leurs enfants. Elle lui dit aussi qu'il sera bientôt libre de recommencer sa vie, parce qu'elle ne sera plus des leurs avant longtemps. Après cette scène éprouvante, Prosper passe tout son temps libre au chevet de sa femme. Plein de remords, il la supplie de ne pas le quitter.

Cette partie du roman, qui se termine juste avant la mort d'Edouardina, est reprise dans les deux fragments suivants (chemises 7 et 8). Les modifications les plus importantes sont contenues dans la chemise 7, qui comprend des bouts de chapitres incomplets et énormément retravaillés. Ce qui frappe dans la deuxième version du roman est la fréquence des reprises de passages ayant trait à la sexualité ou à d'autres sujets portant à controverse: par exemple, l'incident entre Prosper et l'écolière est élaboré de façon un peu plus explicite dans la chemise 7 que dans la chemise 6. De même, la description de la scène amoureuse entre Prosper et Edouardina y est plus longue et plus détaillée, dévoilant davantage les sentiments d'Edouardina à ce moment chargé d'émotions. Les différences entre ces fragments seront examinées en profondeur dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

Le dernier fragment de la deuxième version (chemise 10) reprend trois fois quelques sections disparates de la fin du roman. Il s'agit de la vie et des préoccupations de Prosper quelques années après la mort d'Edouardina et vers la fin de sa propre vie. Celui-ci renonce d'abord à se remarier parce qu'il ne veut plus avoir d'enfants et qu'il ne peut pas supporter l'idée qu'une autre femme pourrait subir les mêmes souffrances et le même sort qu'Edouardina. En vieillissant, il perd ses désirs charnels et ne comprend plus ce qui l'avait

poussé à agir comme il l'avait fait lorsque Edouardina était vivante: « Ils [désirs charnels] étaient tombés de lui comme la peau d'un animal qui mue, et l'être qui en avait émergé ne semblait plus connaître celui qui l'avait précédé. » (b12, c10, C14, p126)

De ses enfants, dont la plupart quittent la ferme pour se marier ou faire fortune ailleurs, seule Flavie, devenue religieuse, demeure attachée à son père. Lors de ses rares visites à la ferme, Flavie et son père se complaisent à se souvenir de la femme dont ils continuent à regretter l'absence, malgré les nombreuses années qui se sont écoulées depuis son décès. De cet amour et cet intérêt communs croît une relation père-fille sans équivalent dans l'oeuvre publiée de Roy.

Dans ses vieux jours, Prosper se livre de plus en plus à la réflexion, se penchant surtout sur la notion du progrès, tant au plan technologique et médical qu'au plan idéologique et religieux. Ce sous-thème, qui n'apparaît pas dans la première version du roman, est illustré par divers exemples. D'abord, la modernisation rapide des exploitations agricoles, avec ses tracteurs, ses engrais chimiques et sa culture intensive des céréales, ne cesse d'étonner l'ancien fermier. Et les mœurs changent tout aussi rapidement: ses enfants contrôlent le nombre des naissances de leurs enfants, chose inimaginable lorsque Prosper était jeune père. Mais ce sont les progrès de la médecine qui le bouleversent le plus. Selon le docteur Jim, jeune médecin avec qui il se lie d'amitié, la maladie qui avait emporté Edouardina (le médecin soupçonne que c'était la tuberculose aggravée par des grossesses trop rapprochées), aurait maintenant été traitée sans trop de peine.

Prosper, rendu frêle par l'âge, passe le reste de ses jours dans la même chambre où Edouardina avait vécu ses dernières années. C'est à ce moment seulement qu'il comprend la souffrance et la solitude qu'a dû endurer sa défunte. La pensée qu'on ne comprend ceux qu'on aime que lorsqu'il est trop tard le nargue jusqu'à la fin et sert de conclusion à cette version.

Bien que certains personnages secondaires, tels que Flavie et le docteur Jim,

prennent de l'ampleur dans la deuxième version du récit, le développement d'Edouardina et de Prosper demeure au centre de l'oeuvre. Evoquant l'image de la *mater dolorosa* dans la première version, Edouardina fait figure encore plus tragique dans la deuxième: à la fois sainte et naïve, elle se soumet malgré elle aux caprices de son mari. Chaque fois que celui-ci lui confesse ses infidélités, Edouardina tente de le consoler en lui disant que ce n'est pas lui, mais un « odieux étranger » (b12, c6, C7, p81) qui a commis ces actes et que sa « chair est contre lui » (b12, c6, C13, p137(2)), comme si son corps n'était aucunement lié à son âme. Elle dissimule ses peines, cherchant du répit dans sa mort prochaine et dans l'espérance de se retrouver dans un monde où l'amour n'aura plus besoin du corps (b12, c6, C13, p113(2)).

Tout comme les rêves d'évasion des héroïnes de l'oeuvre publiée de Roy ne se réalisent que rarement, les désirs d'Edouardina d'échapper à sa situation sont rapidement effacés dans cette deuxième version par sa soumission encore plus marquée que dans la première ébauche. Tout sentiment de révolte qu'elle ressent envers Prosper et sa propre condition de femme se dissipe en culpabilité: Edouardina croit qu'elle a manqué à son devoir conjugal à cause de sa fragile santé, et que son mari aurait mieux fait d'épouser une femme plus robuste. De plus, elle se sent prise entre ses responsabilités de mère et d'épouse: doit-elle renoncer aux relations sexuelles avec son mari et à de futurs enfantements pour pouvoir s'occuper adéquatement des enfants qu'elle a déjà, ou doit-elle satisfaire aux besoins physiques de son mari, même si cela risque de compromettre sa santé? Elle conclut que ses devoirs envers son mari passent en premier lieu.

Elle lui donna à entendre qu'elle considérait avoir une grande part de responsabilité dans ce qui était arrivé, qu'une épouse, quoi qu'il en soit, ne doit manquer à son mari dans aucun de ses besoins, que c'est là la loi première du mariage. (b12, c6, C7, p85)

En dépit du fait qu'elle choisit la soumission plutôt que la révolte, Edouardina, en

incarnant les injustices sociales imposées aux femmes à cette époque, devient la voix par laquelle Gabrielle Roy exprime son désarroi face à la condition féminine.

Le personnage de Prosper subit une évolution encore plus marquée dans la deuxième version de *Baldur*. Alors qu'il est présenté dans la première version comme un homme exigeant, parfois irraisonnable, et ayant peu de patience pour les propos philosophiques de son épouse, dans la version suivante, il se livre, lui aussi, à de longues ruminations sur des sujets aussi fondamentaux que l'amour et le mariage chrétien.

Et n'était-ce pas d'une cruauté inimaginable, à la fin, que l'on ne puisse, dans le mariage chrétien, être l'un à l'autre sans péché, si on cherchait de quelque manière que ce soit à éviter l'enfant... L'enfant, cette pauvre petite créature que l'on venait à voir comme une conséquence inévitable... comme une rétribution... comme un mal... n'était-ce pas là la grande pitié de la vie? (b12, c6, C7, p45)

Prosper devient de plus en plus troublé lorsque la maladie d'Edouardina s'aggrave, tenaillé à la fois par son amour pour elle et par ses besoins sexuels. Il se hait pour la peine qu'il cause à sa femme, mais ne peut s'empêcher de succomber à la tentation. C'est un personnage à la fois méprisable et pathétique qui devient encore plus lamentable après la mort de sa femme et dans ses vieux jours. Bien qu'il y ait eu des moments de tendresse entre Prosper et Edouardina, ce n'est qu'une fois que celui-ci éprouve la solitude qu'il comprend réellement la peine qu'il a infligé à sa femme et qu'il apprend à la connaître. Jusqu'à la fin de sa vie il sera tourmenté par le remords: « ...c'était maintenant seulement qu'il connaissait toute la peine, car on l'entendait dire à tout moment: 'Ah, tu as donc souffert ainsi! Ah, voilà ce que tu as enduré. Je ne pouvais savoir!' » (b12, c10, C16, p152)

Etat 3

La version finale de *Baldur*, un manuscrit dactylographié, est certes la plus

complète et la mieux enchaînée: tous les chapitres semblent y être. Ce manuscrit est cependant moins volumineux que le deuxième, comprenant moins de corrections et de reprises de texte.

En général, l'intrigue et les personnages ne diffèrent pas de façon substantielle de la deuxième ébauche. Il y a cependant quelques chapitres à la fin du roman qui ne figurent pas en entier dans la deuxième version. Il s'agit des événements ayant lieu quelques temps après la mort d'Edouardina. Prosper congédie d'abord Antoinette, et la remplace par une vieille célibataire bienséante. Peu de temps après, il fait la connaissance d'Anaïs Tremblay, une jeune veuve qu'il songe à épouser. Mais il renonce à cette idée lorsque ses enfants démontrent un véritable malaise en rencontrant celle-ci. Quelques années plus tard, il se lie d'amitié avec une célibataire nommée Berthe-Alice. Celle-ci le touche par sa douceur et ses intérêts semblables à ceux de sa défunte. Mais lorsqu'il découvre que Berthe-Alice a encore l'âge d'avoir des enfants, il hésite, craignant qu'elle ne dépérisse comme Edouardina. Indécis, il demande conseil à Flavie, sa fille religieuse. Celle-ci lui recommande de pratiquer l'abstention s'il a peur d'engendrer d'autres enfants. Malgré cet avis, Prosper décide subitement de ne plus fréquenter Berthe-Alice. Mais cette première confidence à sa fille sert à ancrer un rapport spécial entre les deux: « Ainsi c'était son enfant la plus éloignée du drame de la chair, sa Flavie, qui pouvait le mieux le comprendre et était la seule à pouvoir apaiser son vieux remords. » (b70, c10, C15, p139)

L'amitié qui se noue entre Prosper et le docteur Jim est aussi plus détaillée dans la version finale de *Baldur*. Ce jeune médecin devient également son confident: avec lui, Prosper discute non seulement d'Edouardina et de sa maladie, mais de l'emprise sexuelle contre laquelle il a lutté pendant des années, ainsi que des contraintes du mariage catholique.

...parfois j'ai failli passer outre, me disant que même
l'enfer ne devait pas excéder en tyrannie cette mainmise

abominable, dans la foi chrétienne, sur nous, à travers l'amour, à travers le mariage... Je vous le dis, il n'y a pas de prison comparable à ce qu'est le mariage, dans certaines circonstances données. (b70, c10, C17, p149)

S'il n'y a pas d'énormes différences au plan de l'intrigue et des personnages entre la deuxième et la troisième version, ce qui surprend surtout dans l'ébauche finale c'est l'atténuation, ou encore, la rature de passages qui mettent en question les enseignements de l'Eglise catholique sur le mariage chrétien et le devoir conjugal, ainsi que les idées traditionnelles sur la maternité, ou qui exposent des problèmes sociaux controversés. Ce phénomène sera examiné en plus de profondeur dans le deuxième chapitre de ce travail; mais les exemples suivants servent à illustrer l'importance de ces modifications pour la genèse du roman. L'une des ratures les plus remarquables élimine le fragment décrivant la visite des voisines au chevet d'Edouardina. Celles-ci se plaignent de ne pas être libres de leurs corps et expriment leur colère envers les hommes et l'Eglise qui ont une emprise sur leur corps, les vouant à avoir des familles nombreuses, sans leur demander leur avis. Ces voisines montrent aussi à Edouardina que des injustices graves contre des femmes sont commises régulièrement dans la campagne avoisinante. Elles lui racontent l'histoire d'un père de famille qui soumet sa fille de treize ans à des relations incestueuses, ainsi que celle d'une pauvre mère de douze enfants qui se fait avorter du treizième pour pouvoir nourrir les autres, et qui se trouve par la suite inculpée de meurtre (b70, c6, C5, p26-29).

Le caractère sacré de la maternité est encore plus fortement remis en question lorsque Edouardina s'avoue qu'elle n'a pas vraiment désiré la naissance de ses derniers bébés. Le paragraphe qui révèle ses sentiments peu orthodoxes, ainsi que la citation suivante, sont biffés de la troisième version du roman.

Une fois encore, elle s'étonna de la répartition des enfants de par le monde, sans souci de l'accueil qui leur serait fait, à ceux-ci donnés en plus grand nombre qu'ils n'en pouvaient, à ceux-là bien chichement pour leur grande faim. (b70, c6-10, C6, p38)

Au premier abord il semblerait donc que sur le plan du discours sur la condition féminine les premières ébauches de *Baldur* soient plus virulentes que la dernière, ce qui, selon le généticien Jean Bellemin-Noël, serait assez commun dans la genèse d'ouvrages littéraires: « Il est remarquable que le premier jet très souvent se révèle plus discursif et plus explicite que le résultat final⁸. » Cette constatation sera toutefois mise en question dans l'étude à suivre de la genèse de la thématique de *Baldur*.

Notes

¹ Bellemin-Noël, Jean, « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte, » *Littérature* no. 28 (décembre 1977): 5.

² Lettre de Pierre Morency à Monique Roy-Sole, datée du 2 décembre 1993. M. Morency note que, bien qu'il ait été lié d'amitié avec Gabrielle Roy à partir de 1976, elle ne lui a jamais parlé de *Baldur*. Par ailleurs, il écrit que lorsqu'il a essayé de se renseigner auprès de Marcel Carbotte sur ce roman et sur les raisons qui ont poussé l'auteure à l'abandonner, l'époux de Gabrielle Roy a été « évasif sur le sujet ». (Voir la lettre de Pierre Morency en appendice.)

³ Ricard, François, « Les inédits de Gabrielle Roy: une première lecture », *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Yolande Grisé et Robert Major, éd., Cahiers du CRCCF, (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992): 250.

⁴ Gagné, Marc, *Visages de Gabrielle Roy. L'oeuvre et l'écrivain* (Montréal: Librairie Beauchemin Ltée, 1973): 179.

⁵ Les manuscrits de *Baldur* sont classifiés dans la collection du Fonds Gabrielle-Roy selon le numéro de la boîte et de la chemise. Les citations tirées de ces manuscrits sont désignées dans ce mémoire selon le numéro de la boîte (b), de la chemise (c), du chapitre (C), et de la page (p). N.B. Puisque les pages du premier manuscrit (boîte 70, chemises 3 à 5) n'ont pas été numérotées par l'auteure, nous avons attribué des numéros de page pour faciliter l'accès à la référence.

⁶ Ce chapitre, désigné par l'auteure comme étant le quatorzième, est en réalité le quinzième. Les deux derniers chapitres de cette version ont tous deux été désignés « chapitre XIV » par l'auteure.

⁷ Bellemin-Noël, Jean, *Le texte et l'avant-texte* (Paris: Librairie Larousse, 1972): 5.

⁸ *Ibid.*, 36.

Deuxième chapitre

Une thématique en évolution

Les brouillons d'une oeuvre littéraire dévoilent non seulement la genèse de son intrigue et de ses personnages mais montrent également le cheminement de sa thématique. Par conséquent, les ébauches peuvent aider à éclairer l'environnement psychologique, social et culturel du temps de l'écriture¹. Dans *Baldur*, le discours sur la condition féminine suit une évolution subtile, mais néanmoins révélatrice, de la première à la dernière version. Ce chapitre tracera le développement des thèmes de la maternité, de la sexualité et des relations conjugales, ainsi que du portrait de l'homme et de la relation père-fille, entre les trois versions du manuscrit. En relevant l'importance des passages supprimés et des ajouts, ainsi que des modifications au niveau de la langue dans la genèse de la thématique, nous tenterons de déterminer si le discours sur le féminin devient plus ou moins véhément d'une ébauche à l'autre.

La maternité

La première image de la maternité que nous présente Gabrielle Roy dans *Baldur* est celle du dégoût, établissant au départ que le portrait de la maternité n'y sera certes pas idyllique. Devenue enceinte peu de temps après son mariage avec Prosper, Edouardina a de la peine à accepter la violence avec laquelle son corps réagit à cette condition physique. Dans la première version du roman, elle s'indigne et se sent « honteuse et coupable » devant cette façon d'accueillir dans le monde une vie nouvelle.

Mais sa douce révolte de jeune femme ne lui venait pas tellement de savoir maintenant à quel point l'amour est physique et exige du corps. Elle lui venait bien plus de constater que son corps, à l'instant où se formait en lui une vie nouvelle, déjà aimée pourtant, en était comme à vouloir la rejeter par des mouvements pleins de dégoûts. (b70, ch3, C1, p11)

Ce sentiment de révolte cède la place à la tristesse et à la perturbation dans la deuxième version. Cette fois-ci, Edouardina semble plutôt inquiète du bien-être de l'embryon qui croît en elle.

... ce qui la bouleversait, ce qui l'attristait, ce n'était pas que l'amour exigeât tant du corps et fût tellement physique, c'était de découvrir que le début d'une vie nouvelle dans son sein se manifestait d'abord par des nausées et comme par un mouvement de rejet. Elle qui était si contente de penser qu'elle allait avoir un enfant, elle en était, quoiqu'elle fût, à rejeter toute nourriture avec dégoût, et cela lui paraissait devoir disposer la petite vie commençante à ne pas se sentir aimée et désirée. (b12, c6, C1, p5)

Enfin, dans une seconde ébauche de ce passage dans la deuxième version, ainsi que sa reprise dans la troisième version, la tristesse se livre à l'étonnement, et le souci du bien-être de l'enfant est précédé par une remarque peu équivoque sur l'apparence physique de la femme enceinte, soulignant que la joie de la maternité est souvent atténuée par la souffrance physique.

Son étonnement ne lui venait donc pas seulement de savoir maintenant sans ambiguïté [sic] à quel point l'amour est physique et exige du corps. Il lui venait peut-être surtout de ce que son corps, à l'heure où se formait en lui une vie nouvelle, en était comme à vouloir rejeter cette vie par des mouvements pleins de dégoût.

A l'heure, disait-elle, où une femme voudrait paraître le plus heureuse et se réjouir le plus, c'est alors, souvent, qu'elle a l'air le plus abattu et le plus misérable.

Elle ne pouvait s'ôter l'idée que ce dégoût de la mère, quoique bien involontaire, pourrait être ressenti par son enfant. (b70, c6, C1, p4)

Bien que l'image de la maternité introduite au départ soit plutôt prosaïque, la force des sentiments attribués à Edouardina lorsque celle-ci est confrontée à sa maternité imminente change d'intensité. Edouardina passe de l'indignation à une certaine tristesse résignée, et enfin à une interrogation sur son état, mêlée au souci que la réaction de son corps soit néfaste à son enfant. Le portrait de la maternité sera marqué par une ambivalence

semblable tout au long de la genèse de *Baldur*.

Quoique ses enfants lui donnent beaucoup de bonheur, la maternité pour Edouardina est ponctuée par la solitude; ses nombreuses grossesses et sa santé précaire l'empêchent de passer beaucoup de temps avec eux et de pourvoir pleinement à ses devoirs maternels comme elle le voudrait. En effet, son rôle est en somme réduit à celui de procréatrice, ce qui est clairement énoncé dans la troisième version de *Baldur*: « A force d'avoir à tant se ménager, elle en était venue à n'exister pour ainsi dire que pour continuer encore à donner la vie. » (b70, c6, C4, p22bis-4) A force d'être alitée pendant de longues périodes de temps, Edouardina songe beaucoup à la grave responsabilité que c'est d'enfanter, et se demande s'il est juste d'engendrer tant d'enfants si on ne peut s'en occuper. Cette réflexion met en doute la sagesse de l'enseignement de l'Eglise catholique qui préconisait à l'époque les familles nombreuses, non seulement par devoir conjugal mais aussi pour assurer la survivance du peuple canadien-français. Cet enseignement inspire la révolte chez Edouardina, tel qu'elle le déclare dans la deuxième version du roman à Annie, l'institutrice de campagne qui devient une fidèle amie:

Chère Annie, avait dit Edouardina à celle-ci, un jour qu'elle avait paru sur le bord de se révolter, à quoi bon mettre des enfants au monde, si ce n'est pour prendre soi-même la peine de les élever, d'être là quand ils souffrent et de ne leur manquer jamais, surtout quand ils sont encore si petits et pitoyables. (b12, c6, C9, p91)

L'Eglise n'offre à toutes fins utiles aucun appui, ni de réponses aux questions que se pose Edouardina sur la maternité. Cela est mis en évidence lorsqu'elle accouche d'une petite fille prématurée qui meurt peu de temps après sa naissance. Alors qu'elle et Prosper s'évertuent à lui sauver la vie en l'incubant dans le fourneau du poêle à bois, Edouardina ne peut s'empêcher de souhaiter la mort du bébé, pensée qui va à l'encontre de tout enseignement religieux. Lorsqu'il meurt, elle ne peut supprimer, malgré son chagrin, un « sentiment inavouable de soulagement et qui lui fit honte. » (b70, c6, C4, p22) Enceinte de

nouveau peu de temps après la mort de l'enfant, Edouardina ne peut se résoudre à s'en réjouir, et la religion ne lui offre aucun réconfort: « Du côté de la religion, ce n'était pas beaucoup plus rassurant; toute naissance y étant considérée comme don du ciel, il s'ensuivait que de s'opposer à la venue des enfants était péché grave. » (b70, c6, C4, p22-bis1)

Cette critique implicite de la doctrine catholique sur le devoir conjugal et maternel est rendue plus explicite lorsqu'elle est exprimée par des voisines qui viennent à l'occasion rendre visite à Edouardina. Ensemble, ces femmes jouissent d'une solidarité et d'une liberté d'expression souvent réprimées au foyer: « Entre elles, elles se parlaient librement enfin, se vengeant des siècles de silence et de soumission. » (b70, c6, C5, p26) Il est intéressant de noter que dans l'ébauche précédant celle qui est citée ci-dessus (c'est-à-dire la deuxième version du récit), il est question de « siècles de silence et de communion », et non de « soumission ». Le mot « communion », évoquant une certaine sérénité religieuse, a été raturé et remplacé par un terme connotant la servitude des femmes.

Dans la première ébauche de *Baldur*, le ressentiment que les voisines éprouvent quant à l'emprise de l'homme et de l'Eglise sur leur corps, se traduit par une critique étonnamment explicite à leur égard.

On nous dit libres, mais notre corps ne nous appartient pas.
Vous le savez bien pourtant, Edouardina: notre corps est
esclave de l'homme; ensuite, prise au piège, nous donnons
naissance malgré nous. Où voyez-vous donc que nous
sommes libres? (b70, c4, C5, p39)

La virulence de leurs commentaires est cependant quelque peu atténuée dans la deuxième version: alors que les femmes n'y blâment pas directement les hommes de leur manque de liberté, leur critique du patriarcat est tout de même évidente.

On n'est pas libre, ni de notre corps, ni du don de la vie,
on n'est pas libre, disaient les femmes. On nous loue d'avoir
des familles nombreuses, mais, au fond, qui songe à s'inquiéter
de ce que nous en pensons, nous. (b12, c6, C5, p28)

Enfin, dans la troisième ébauche, ce passage est entièrement supprimé. La progression d'une critique véhémement de la société patriarcale dans la première version à son élimination dans la dernière est très significative, marquant sans doute l'hésitation de Gabrielle Roy à publier de telles accusations contre les hommes et l'Eglise catholique. A l'époque de la rédaction de *Baldur*, qui a vraisemblablement précédé les débuts de la littérature féministe au Québec dans les années soixante-dix, de tels propos auraient probablement surpris et choqué les lecteurs de Roy, habitués à des portraits plutôt conventionnels de la femme, et surtout de la mère.

Paradoxalement, c'est par la bouche même du prêtre à qui se confesse Prosper le lendemain d'une aventure nocturne, que se manifeste la plus vive réprobation contre l'Eglise. Le prêtre conseille à Prosper que s'il n'est pas capable de se tenir en état de continence, il ferait mieux de continuer à « fréquenter » sa femme, malgré les conseils du médecin, que de commettre l'adultère. Ses recommandations mettent à nu l'étroitesse d'esprit et l'attitude patriarcale de l'Eglise envers la femme et la maternité.

Ensuite Prosper entendit des paroles qui tendaient sans doute à consoler: la nature était rarement aussi dure que la médecine avait tendance à le faire croire; l'être féminin était fait pour donner la vie; on s'exagérait souvent les dangers qui pouvaient en résulter; à supposer qu'il en eût, et même qu'un malheur arrivât, le mari n'en pouvait être tenu responsable. En fin de compte, la vie humaine ne relevait que du Créateur. (b70, c7, C7, p50)

Ces conseils ne parviennent pas à reconforter Prosper qui se trouve alors en proie à une « sourde interrogation à propos du monde et de la vie. » (b70, c7, C7, p50) Il se met à questionner les contraintes qu'impose l'Eglise sur les relations conjugales: « ... et n'était-ce pas trop cruel à la fin que l'on ne pût être l'un à l'autre dans le mariage chrétien, si on cherchait à éviter l'enfant? » (b70, c7, c7, p49) Selon Prosper, la naissance inévitable d'un enfant entraîne des conséquences fâcheuses, tant pour l'enfant que pour la mère. Ses réflexions, qui ne figurent pas dans la première version de *Baldur*, augmentent d'intensité

de la deuxième à la troisième version. Dans la deuxième ébauche, Prosper voit l'enfant comme étant « une conséquence inévitable... comme une rétribution... comme un mal... n'était-ce pas là la grande pitié de la vie? » (b12, c6, C7, p45) Dans la version finale, cependant, l'enfant est perçu, « à cause de l'odieux de l'obligation », comme une « conséquence fatale, un mal, une punition même! » (b70, c7, C7, p49) Le devoir conjugal, tel que prôné par l'Eglise, devient ainsi « odieux » dans la dernière version, et la naissance d'un enfant est plus qu'une conséquence « inévitable », elle peut être « fatale », faisant allusion au fait que d'enfanter peut présenter de graves dangers à la santé de la mère, tel qu'a été le cas pour Edouardina. L'ébauche finale questionne donc sérieusement l'assertion du prêtre que de mettre au monde un enfant est une fonction naturelle de la femme, ne lui présentant aucun risque.

L'enseignement de l'Eglise ne réussit pas à la fin à convaincre Prosper que la procréation soit une bénédiction. Il en vient à croire que la naissance et le cycle de la vie ne sont, somme toute, que des événements tragiques: « ...c'est trop affreux, à la fin, cette situation où nous sommes: venir au monde parce que le hasard d'un instant et d'une rencontre en a décidé; transmettre la vie de même manière, sans qu'on y ait même consenti; la perdre aussi de même. » (b70, c8, C13, p100) Puisque sa femme en a tant souffert, la maternité, selon Prosper, ne mène qu'au malheur. Il en est tellement convaincu qu'il renonce, après la mort d'Edouardina, à épouser la douce célibataire, Berthe-Alice, parce qu'elle a encore l'âge d'enfanter.

A cause de sa fragile santé, Edouardina ne fait pas figure de la mère toute-puissante, pilier de la famille, comme le font Rose-Anna Lacasse dans *Bonheur d'occasion* et Luzina Tousignant dans *La Petite Poule d'Eau* — ces femmes qui gèrent toutes seules les affaires du foyer, éclipsant leur maris, personnages plutôt faibles de caractère. Mais par sa douceur, sa compassion et sa force morale, Edouardina exerce néanmoins une grande influence sur Prosper et ses enfants, même longtemps après sa mort, comme en témoignent les longues

conversations entre Prosper et sa fille Flavie à son sujet: « C'est parce qu'elle a aimé la vie, murmura Flavie. Quand on l'a aimée comme maman l'a aimée, on en marque à tout jamais la beauté à l'attention des autres. C'est là le suprême cadeau des âmes généreuses. » (b70, c10, C18, p160)

Comme plusieurs personnages-mères dans l'oeuvre publiée de Roy, Edouardina fait preuve d'une extrême sensibilité et d'une âme d'artiste, révélées par son amour de la littérature et de la musique, son don de raconter de charmantes histoires à ses enfants, et son attachement aux merveilles de la nature. De fait, l'auteure tisse plusieurs liens analogiques entre le don de la vie chez les animaux et la maternité humaine. Edouardina éprouve de la compassion pour les femelles du règne animal qui engendrent la vie et la protègent. Elle ne manque jamais, par exemple, de veiller sur les bêtes à l'étable lorsqu'elles sont sur le point de donner naissance: « Des travaux aimés, c'étaient ceux là [sic], toujours, au service de la vie et de sa multiplication, qui lui plaisaient le plus. » (b70, c6, C4, p22-bis 3) Et pourtant, ce rapprochement trop évident de la fonction reproductrice des créatures du règne animal avec la sienne l'humilie. Lorsque ses enfants lui demandent un jour d'où proviennent les chatons et les chiots, Edouardina se sent soudainement gênée devant le regard de ses jeunes fixé sur son ventre gonflé:

Elle imaginait tout le travail qui allait se poursuivre dans ces petites têtes. le rapprochement qu'ils ne pourraient manquer de faire un jour ou l'autre, et elle souffrait dans sa dignité, elle qui aimait les bêtes pourtant, d'en être pour ainsi dire à leur niveau et à leur ressemblance dans ce qui était sa fonction essentielle. (b70, c6, C3, p18)

Malgré son désir de sensibiliser ses enfants aux miracles de la nature et au mystérieux don de la vie, Edouardina ne peut leur cacher le fait que la prolifération de la vie n'est pas toujours souhaitable. Lorsque Octave, son garçon aîné, lui demande pourquoi la chatte doit cacher ses petits du matou qui revient pour les tuer, elle ne trouve pas les mots pour lui répondre: « Comment donc expliquer à un jeune enfant — à n'importe qui

d'ailleurs — que la générosité de la nature, que la prolifération des êtres peut se changer en un mal, qu'il peut facilement y en avoir de trop. » (b70, c6, C3, p16) Cet incident soulève à nouveau la question de la sur-prolifération des êtres humains, illustrant la préoccupation de l'auteure avec ce problème universel. (Nous avons déjà vu comment Edouardina et Prosper doutent de la sagesse de mettre au monde de nombreux enfants quand on ne peut pas pourvoir adéquatement à leurs besoins).

Le cycle de la maternité chez Edouardina bat au rythme des saisons. Elle donne ordinairement naissance au printemps, saison de renouveau et d'épanouissement de la vie. Mais l'automne et l'hiver, saisons de la mort dans la nature, le sont également chez les Lemesurier. La petite enfant chétive naît et meurt au seuil de l'hiver; Edouardina meurt également à l'automne.

Fait ironique, alors que la maternité est habituellement associée au don de la vie, dans *Baldur* elle évoque aussi la mort. La joie qu'éprouve Edouardina à la naissance de chacun de ses enfants est mêlée à la mélancolie du souvenir de son père, décédé alors qu'elle était sur le point d'accoucher. Elle ne peut donc s'empêcher de lier la naissance au « sentiment que l'on vient au monde pour commencer à mourir. » (b70, c6, C3, p20 bis)

Qui plus est, les enfants Lemesurier sont associés à la mort, en ce qu'ils sont présentés comme étant la cause involontaire du décès de leur mère. Ainsi apparaissent-ils du moins à Prosper lorsque celui-ci se languit dans sa solitude après la mort d'Edouardina (b70, c10, C15, p138). Et, selon Eglantine, la vieille servante qui s'occupe de la maisonnée après la mort d'Edouardina, « ... si toute vie née du commerce de la chair par là même ne pouvait être que tristesse, la leur qui avait coûté celle de leur mère était incomparablement plus poignante encore. » (b70, c8, C13, p125)

Nous avons déjà vu comment Edouardina voit la mort comme étant sa seule issue des exigences du devoir conjugal tel que préconisé par l'Eglise. Mais dans toutes les versions de *Baldur*, l'auteure fait allusion à une autre source d'espoir pour la femme: celle

de la ménopause, qui la libère de son esclavage à son corps. Lorsque Edouardina devient très malade après la naissance d'Angélique, ses voisines, en apprenant que la mère a trente-sept ans, l'encouragent à persévérer en lui disant qu'elle n'aura bientôt plus l'âge d'avoir des enfants: « Il n'était que de tenir quelques années encore, puis, le cap franchi, elle se trouverait dans des eaux plus calmes. » (b70, c8, C10, p66)

La force libératrice de la ménopause est aussi illustrée dans les deuxième et troisième ébauches du récit par l'entremise d'une métaphore tirée du règne animal. En décrivant la ségrégation des vieilles taures et juments dans des enclos séparés des mâles, l'auteure suggère que ce n'est qu'en compagnie d'autres femelles qu'elles peuvent finalement vivre en paix: « Toutes y vivaient d'habitude comme contentes d'être entre elles-mêmes, de vieilles femelles satisfaites de ne plus être harcelées... » (b70, c6, C3, p18) Le parallèle des relations entre animaux et humains de sexe opposé signale la tension entre hommes et femmes qui sous-tend ce roman.

La sexualité et les relations conjugales

Le développement des thèmes de la sexualité féminine et des relations conjugales est également marqué par un examen critique de la dominance contraignante du catholicisme sur ces aspects de la vie privée. Dans le mariage chrétien, l'Eglise n'attribue aux femmes que le rôle de procréatrice et de mère, subordonnant leurs besoins à ceux de leur mari (ceci est particulièrement mis en évidence lorsque le prêtre conseille à Prosper de continuer à fréquenter sa femme malgré les risques à la santé de celle-ci, si c'est le seul moyen de l'empêcher de s'abandonner à l'adultère pour assouvir ses besoins sexuels). Les contraintes imposées aux femmes par l'Eglise exercent une grande influence sur leurs relations conjugales. Puisque toute forme de contrôle des naissances leur est interdite, et qu'elles sont fortement encouragées à produire de nombreux enfants, leurs liaisons sexuelles avec leur mari sont tendues, n'étant souvent pas une expression d'amour, mais de

devoir.

Dans aucune de ses oeuvres publiées, Roy ne présente une étude aussi approfondie des relations conjugales et de la sexualité. Tel que le souligne François Ricard dans une étude sur les inédits de l'auteure, *Baldur* « peut être lu comme une longue parabole illustrant explicitement le refus de la sexualité, l'horreur de l'homme, l'incompatibilité foncière entre l'amour et le corps, entre le sentiment et le désir, entre l'art et la passion². » En effet, dès les premiers jours de l'union d'Edouardina et de Prosper, il est clair que l'amour physique sera au coeur de leurs problèmes. Ayant découvert à quel point « l'amour est physique et exige du corps », (b70, c3, C1, p11) Edouardina se rend d'ailleurs compte que l'amour conjugal sera toujours accompagné d'une peine quelconque; dans son cas, il ne mènera qu'à la grossesse et, par conséquent, à la maladie. Le mariage, selon Edouardina dans la première version du roman, requiert « la meilleure santé du monde, qu'aucun état, autant que le mariage, n'exige une telle défense de soi. » (b70, c4, C5, p46) L'idée tacite que la femme est constamment harcelée dans le mariage est atténuée quelque peu dans la deuxième version, qui insiste plutôt sur la notion qu'une femme doit être pourvue d'une certaine force physique pour combler les exigences du devoir conjugal. Ainsi, par exemple, Edouardina plaint Prosper d'avoir épousé une frêle créature comme elle: « Il vous aurait fallu quelqu'un de bien plus solide que moi, ou peut-être est-ce tout simplement le mariage qui exige d'une femme qu'elle soit bâtie à toute épreuve contre l'usure. » (b12, c6, C5, p36) Ce passage, qui suggère que la femme doit avoir une force quasi surhumaine pour survivre au mariage, est raturé dans la troisième version. Les raisons pour cette biffure ne sont pas claires: au premier abord, il semblerait que l'auteure ait hésité à conserver dans son texte une critique aussi dure de l'institution du mariage. Pourtant, à la fin de la troisième ébauche, elle introduit les réflexions suivantes de Prosper sur le mariage chrétien et ses interdictions sur la sexualité, réflexions qui soulignent d'autant plus explicitement le désarroi de Roy devant les entraves de l'Eglise sur les relations conjugales.

... il y a des moyens à nous interdits — et parfois j'ai falli passer outre, me disant que même l'enfer ne devait pas excéder cette mainmise abominable, dans la foi chrétienne, sur nous, à travers l'amour, à travers le mariage... il n'y a pas de prison comparable à ce qu'est le mariage, dans certaines circonstances données. (b70, c10, C17, p149)

Ainsi, les contraintes imposées aux relations sexuelles dans le mariage chrétien sont à la source des problèmes conjugaux affrontant Edouardina et Prosper dès les premières années de leur union. La sexualité dans *Baldur* est largement dépeinte comme une menace pernicieuse en ce qui concerne la femme. Celle-ci n'est pas libre d'aimer sans l'angoisse de devenir enceinte; l'homme, par contre, est généralement décrit comme un être obsédé par ses besoins sexuels. Ainsi, dans le mariage chrétien l'amour physique entre un homme et une femme présente un conflit pratiquement irréconciliable.

Les impressions romantiques d'Edouardina de la vie conjugale tournent rapidement à la désillusion peu de temps après son mariage. Se rendant compte que Prosper n'est plus intéressé à son fin savoir et à son talent de musicienne, mais plutôt à ce qu'elle soit « bonne à tout faire » dans les travaux de ferme (b70, c6, C1, p3), elle commence, dès les premiers mois de leur union, à se poser des questions sur l'amour. Dans la première version, elle en tire une conclusion plutôt fataliste: « Mais il est vrai, presque tout amour, au fond, s'acharne à détruire ce qu'il aime. » (b70, c3, C1, p7) Ce commentaire catégorique est raturé et n'apparaît pas dans les versions suivantes. Dans la deuxième version, le ton s'adoucit, marquant une certaine résignation de la part d'Edouardina face à son sort dans ce mariage: « Mais il est vrai, il faut convenir qu'il en va habituellement ainsi dans le mariage. » (b12, c6, C1, p3) Enfin, dans la dernière version, la résignation cède la place à l'incompréhension tout court de l'amour et du comportement étonnant de Prosper envers sa bien-aimée: « Mais on touche là à quelle aberration propre à l'amour. » (b70, c6-10, C1, p3)

Malgré le fait qu'Edouardina n'est pas heureuse dans son ménage, elle se résigne à

s'acquitter de ses devoirs de mère et de femme du mieux qu'elle le peut. Montrant beaucoup de compassion pour son mari, même lorsqu'il l'éprouve par ses sautes d'humeur violentes, elle le défend toujours en public, même devant son père lorsque ce dernier essaie doucement de découvrir la cause de la tristesse de sa fille. De plus, elle s'acharne à défendre les maris dont se plaignent ses voisines, révélant ainsi sa propension au martyre. Dans la première version, sa réplique à la déclaration des voisines qu'elles sont esclaves de leur corps signale une soumission docile et naïve à son sort: « Nous sommes au moins libres d'aimer, fit doucement remarquer Edouardina. » (b70, c4, C5, p39) Mais dans la deuxième version, sa défense des hommes est plus catégorique, au grand étonnement de ses consocurs.

- Que je trouve laid, disait-elle, de nous autres femmes, après l'intimité, de s'en aller en disar: maintenant du mal de celui à qui nous avons été uni [sic].

- C'est qu'ils ont le beau rôle, disaient les femmes. C'est qu'ils sont libres eux.

- Le sont-ils vraiment? objectait Edouardina. Eux que leurs besoins dominant davantage? (b70, c6, C5, p27)

Sa répartie marque une curieuse sympathie pour le lot de l'homme. (Il importe de noter ici que cette discussion est entièrement raturée dans la troisième version et qu'il n'y a eu aucune tentative de la ré-écrire.) Tout au long de sa vie, la subordination d'Edouardina aux besoins de son mari lui causera beaucoup de chagrin, mais elle ne le blâmera jamais. En effet, elle le protège comme une mère défend son fils et lui pardonne même lorsqu'il commet les pires fléaux. Lorsqu'il lui révèle ses infidélités et sa tentation d'agresser une jeune écolière, Edouardina, une fois remise de son choc initial, se met à le consoler, niant que Prosper aurait volontairement commis ces actes.

- Ce n'était pas vous, ne cessait-elle de protester.

Mais lui de reprendre:

- Qui alors?

- Un étranger... fit-elle à la fin, épuisée d'émotion...
l'étranger que nous sommes tous, chacun de nous, j'imagine,
à nous-même, à certains moments de la vie, mais que, Dieu
merci, vous avez réussi à vaincre. (b70, c7, C8, p57)

Qui plus est, Edouardina s'inculpe du comportement erratique de Prosper, signe de son âme de martyr: « Elle s'accusa alors avec véhémence, disant qu'une épouse ne doit manquer à son mari dans aucun de ses besoins... et moins encore qu'à d'autres à ceux du corps qui sont obsédants. » (b70, c7, C8, p59)

Le même cercle vicieux reprend à chaque fois que Prosper se laisse dominer par ses désirs sexuels et commet l'adultère. Lorsque Edouardina l'affronte un jour à propos de sa relation avec Antoinette, la jeune servante des Lemesurier, elle finit encore une fois par le consoler, lui disant que son corps est la source de tous ces maux, comme s'il s'agissait d'une entité séparée sur laquelle Prosper n'a aucun pouvoir de contrôle.

De grâce, au moins ne vous haïssez pas, pauvre Prosper.
C'est bien assez que vous soyez malheureux au-delà de ce
qu'un homme peut supporter, puisqu'il vous est fait une
telle violence...
- Je sais que votre chair est contre vous, dit-elle, ayant ses
besoins à elle, alors que votre âme elle est triste à mourir.
(b70, c9, C14, p110)

Bien qu'Edouardina évoque l'image d'une sainte, ayant « plus d'âme que de corps », (b70, c7, C8, p58) elle goûte brièvement au plaisir sexuel dans un rare moment d'intimité avec Prosper, ironiquement à la suite d'une des confessions d'infidélité de son époux. La description de cette scène d'amour est sans pareil dans l'oeuvre publiée de Roy: non seulement parce qu'elle peint dans les détails la jouissance sexuelle d'une femme, mais parce qu'elle montre une mère dans toute sa sexualité, offrant un contraste marqué à ses portraits traditionnels de la maternité. Cette description révèle aussi l'intimité d'un couple marié, une intimité qui n'est pas présente dans le portrait des couples de l'oeuvre publiée. (Rose-Anna et Azarius Lacasse, Luzina et Hippolyte Tousignant, par exemple, ne sont pas décrits comme amants, mais seulement dans leur fonction de parents et d'époux qui ont

perdu leur intimité avec les années et les nombreux enfants.)

Pour Edouardina, ce moment de passion avec Prosper se manifeste d'abord par une révélation heureuse; elle est fière d'avoir pu rejoindre son mari à ce niveau d'amour physique et se voit maintenant comme son amante et sa « complice ». (b70, c7, C9, p60bis) Libérée momentanément de « l'angoisse qui guette là presque toujours l'être féminin à l'idée d'être requise par force à donner la vie » (b70, c6-10, C8, p61), elle s'abandonne entièrement à l'amour, son emportement étant tel qu'il « l'arracha à ce que l'amour avait toujours eu pour elle jusque là de gêne, d'effroi et de si grave responsabilité. » (b70, c7, C8, p61) Prosper se laisse également emporter par la spontanéité de l'instant: contrairement à l'habitude, il n'essaie pas de hâter l'amour afin d'en finir le plus tôt possible: « Peut-être aussi Prosper ne s'était-il pas assez attardé auparavant aux effusions et aux confidences qui seules peuvent préparer un cœur fier à s'abandonner à la sauvagerie de la sexualité. » (b70, c7, C8, p61)

La description de cette découverte du plaisir sexuel est à peu près pareille dans les deuxième et troisième versions (cette scène ne figure pas dans la première ébauche), sauf en ce qui a trait au passage détaillant le moment même de la jouissance. Dans la deuxième version, l'auteure fait référence à la complexité des sentiments qu'engendre cet instant pour Edouardina: « Ils sombrèrent, remontèrent, entrevirent l'infini. Edouardina touchait enfin le rivage. Il lui vint aux lèvres un son étrange comme si ce qu'elle apercevait était ni complètement de la joie, ni complètement de la peine, les deux peut-être enfin unis et réconciliés. » (b12, c6, C9, p88) Dans la troisième ébauche, cependant, l'expression de ce fouillis d'émotions est remplacée par une annonce flagrante et prosaïque de l'apothéose de l'amour.

Ils perdirent fond, s'agitèrent sous l'ombre des feuilles
brassées au plafond... Et maintenant le plaisir! L'intense
ravissement! L'illusion des illusions et peut-être même
celle de retrouver un moment le pays perdu où il n'y a pas de
division par les corps ni même peut-être de sexe... (b70, c7, C8, p62)

Alors qu'Edouardina se réjouit de cet aspect de l'amour qui lui a été dévoilé, l'amour est inévitablement accompagné de quelque peine: elle devient de nouveau enceinte et est reléguée au lit pendant des mois. Cette fois-ci, Prosper décide de mettre les deux cadets en pension pour que leur mère puisse se reposer; mais cela ne fait que l'attrister davantage. Or, la révélation du « plaisir de l'amour » est bouleversante. Bien qu'elle ne regrette pas d'être « dans le secret des choses et du monde », (b70, c7, C9, p60bis), elle se rend compte que ce plaisir est « fugitif » et qu'il n'est en réalité qu'un « piège tendu » (b12, c6, C9, p93) qui ne rend pas plus facile la vie et l'amour. Alors qu'elle concède, dans la deuxième version de *Baldur*, que le plaisir de l'amour est « peut-être la plus profonde des expériences humaines », (b12, c6, C9, p92) dans la troisième version ce commentaire est raturé pour accentuer davantage le côté illusoire de la jouissance sexuelle: « L'ivresse des sens, ce pouvait être aussi ce qui trompait souvent l'amour, l'égarait parfois. » (b70, c7, C9, p60bis)

Malgré son bref aperçu du plaisir de l'amour physique, la sexualité demeure un sujet d'une singulière gravité pour Edouardina. De fait, elle y voit « la source des maux cachés les plus affreux » (b12, c6 C5, p29), surtout lorsque ses voisines lui racontent des histoires de sexualité brutale dans la campagne avoisinante. Entre autres, il s'agit d'un père de famille qui engage sa fille de treize ans dans une relation incestueuse, « avec le consentement peut-être de sa femme, une créature usée qui n'en pouvait plus de ses exigences. » (b12, c6, C5, p29) De plus, il y a la mère de douze enfants qui se fait avorter du treizième afin de nourrir sa famille, et qui se trouve par la suite inculpée de meurtre. (b12, c6, C5, p29)

Ces témoignages explicites et plutôt mélodramatiques de l'aspect brutal de la sexualité suivent une évolution distincte de version en version. La première ébauche ne décrit que l'anecdote de la relation incestueuse entre le père et sa fille. La deuxième version

relate en plus l'histoire de la mère qui s'avorte. Mais dans la dernière ébauche, les deux anecdotes sont entièrement raturées. Etant donné que l'auteure n'a fourni aucun indice sous forme de notes de régie³ ou de commentaires sur le brouillon qui éclairerait la raison pour cette suppression, nous ne pouvons qu'avancer la théorie suivante: les sujets présentés dans ce passage étant encore interdits à l'époque de la rédaction du roman (que nous soupçonnons être le début des années soixante), l'auteure a sans doute hésité à en discuter si ouvertement. Un tel exposé de tares sociales jusque-là ignorées ou discutées en cachette aurait présenté un tournant radical en littérature québécoise.

L'impossibilité de l'amour physique libre et sans crainte et les déceptions qui l'accompagnent incitent Edouardina à rechercher l'amour vrai. Ses premières conceptions naïves de l'amour ayant été fracassées, elle découvre l'amour spirituel dans ses songes délirants lorsqu'elle se trouve au seuil de la mort. En effet, elle en vient à croire que ce n'est que dans la mort qu'elle trouvera l'amour bienfaisant qui ne causera pas de souffrance, qui ne sera plus « pétri de crainte. » (b70, c8, C13, p95) Fait ironique, alors qu'Edouardina fait part un matin à Prosper de sa nouvelle vision de l'amour, elle sent sur lui l'odeur de chair féminine. Atterrée d'abord par cette nouvelle confirmation de l'infidélité de son mari, elle retrouve ses forces pour lui raconter ce qu'elle a entrevu dans ses rêves. Dans la première version, elle parle de l'amour qui « n'aura plus besoin de corps pour s'exprimer... L'amour qui sera libre enfin! » (b70, c5, C14, p138) Cette constatation est légèrement modifiée dans les deuxième et troisième versions, atténuant l'accent sur la liberté de cet amour pour souligner davantage son aspect spirituel: « L'amour n'aura plus à passer par le corps. Il ne sera que sentiment. » (b70, c8, C13, p99)

Prosper réagit d'abord avec violence devant cette vision de l'amour. Lorsque Edouardina lui dit que l'amour les attend dans l'au-delà, il s'indigne, lui rappelant que l'amour n'a fait que les torturer depuis les premiers jours de leur vie conjugale (b70, c8, C13, p99). Mais son attitude change graduellement alors que sa femme dépérit: ressentant

plus de tendresse à son égard, il commence à comprendre la conception de l'amour qu'Edouardina avait essayé de lui décrire, celle qui « se manifesterait sans le moyen des étreintes et des baisers. » (b70, c10, C15, p119)

Le portrait de l'homme et la relation père-fille

Alors que l'attitude d'Edouardina envers l'amour et les relations conjugales subit une évolution marquée dans le roman, celle de Prosper se transforme également. Il est intéressant de noter que dans *Baldur* le protagoniste principal masculin n'est pas relégué à l'arrière-plan, contrairement à la majorité des personnages masculins figurant dans les romans publiés de Gabrielle Roy. Dans ce roman, il a une voix distincte et ses pensées sur l'amour et la sexualité sont clairement exprimées, contrairement à celles d'Azarius Lacasse de *Bonheur d'occasion* ou d'Hippolyte Tousignant de *La Petite Poule d'Eau*, qui eux ne se prononcent jamais sur des sujets fondamentaux comme l'amour.

Le portrait de Prosper est cependant loin d'être flatteur; dans la plus grande partie du roman, il fait figure d'un homme obsédé par ses désirs sexuels. Au premier abord, ce personnage semble être représenté de façon plutôt caricaturale, mais au fil des trois ébauches, les nuances de son caractère se révèlent.

Cette libido masculine plutôt prononcée se manifeste par une certaine agressivité envers l'amour. Ceci est illustré figurativement lorsque Prosper s'acharne un jour à séparer, à grands coups de bâtons, deux chevaux accouplés. Cette scène ne paraît pas dans la première version de *Baldur*, mais figure dans les deuxième et troisième ébauches pour nous donner un des premiers aperçus de l'esprit troublé de Prosper. Dans la deuxième version, l'auteure écrit d'abord que Prosper était « un homme plus que d'autres tourmenté par les besoins physiques de l'amour et ainsi en était-il venu à haïr tout en aimant. » Cette phrase est raturée et remplacée par la remarque suivante, plus subtilement exprimée: « ... c'est qu'il était un homme plus que d'autres tourmenté par les sens et ainsi en était-il venu

sans doute à éprouver à l'égard de l'amour une sorte de rancune. » (b12, c6, C3, p21)

Finalement, dans la troisième version, le message est encore plus subtilement énoncé; il n'y a aucune référence expresse au fait que Prosper soit torturé par son besoin d'amour physique: « On eût dit que ce spectacle déchaînait en lui de la haine contre l'amour? » (b70, c6, C3, p19)

Ce qui est frappant dans le portrait de la sexualité de Prosper et, par surcroît, de celle de l'homme en général dans *Baldur*, c'est qu'elle est généralement décrite comme une « violence » qui assaille l'homme depuis sa jeunesse et contre laquelle il n'a presque aucun contrôle: « ...depuis son adolescence il n'avait guère vécu de jour vraiment libre des besoins de la chair mais que c'était maintenant qu'il sentait tout le poids de cette tyrannie. » (b12, c6, C7, p70) Cette « tyrannie », ce désir obsessif rendent Prosper presque fou et le mènent malgré lui à s'engager dans des liaisons illicites lorsque sa femme n'a plus les forces d'assouvir ses désirs, et même à sombrer dans l'extrême bassesse en convoitant momentanément une jeune écolière. La description de cet épisode, qui n'apparaît pas dans la première version de *Baldur*, est plus explicite dans la troisième version que dans la deuxième. Dans la deuxième ébauche, Prosper ne fait qu'avancer sa main vers la fille avant d'être interrompu par une agitation dans les buissons. Cette version ne fait aucunement allusion à l'avidité de son désir, mais seulement au fait qu'il « se sentait perdu déjà, incapable de se tirer de ce pas par ses seules forces... » (b12, c6, C7, p77bis) La troisième version, cependant, dévoile davantage l'excitation de Prosper face au danger et à l'interdit de la situation. Il ose effleurer le genou nu de l'écolière, ce qui déclenche en lui de vils sentiments: « Alors il se sentit perdu. L'excitation et le sentiment du danger luttèrent encore en lui mais le désir semblait trouver dans ce sentiment même de la peur de quoi être stimulé. » (b70, c7, C8, p54)

Bien que Prosper se méprise à la suite de cet incident, il ne réussit pas pour autant à contrôler sa libido: « Mais il protesta et dit que lui seul était à blâmer et s'en prit alors à

lui-même avec une telle ferveur, de ce qu'il était incapable, même par amour pour elle, de réprimer tout désir physique... » (b12, c6, C7, p85) Prenant pitié de son mari, Edouardina lui pardonne malgré tout sa débauche inadmissible, convenant que sa chair est contre lui, comme s'il s'agissait d'un animal indomptable. Elle remarque que le « manque et la privation [sexuels] chez un homme comme lui pouvaient se traduire en effet par une sorte de présence constante, obsédante. » (b70, c7, C6, p41)

L'attitude de Prosper envers l'amour ne commence à changer que quelque temps avant le décès de sa femme. C'est alors qu'il se met à comprendre l'aspect spirituel de l'amour. Mais cela ne met pas immédiatement fin à sa lutte contre le tenaillement de ses désirs physiques. A l'enterrement d'Edouardina, il se rend compte qu'avec sa disparition il

perdait ce rempart qu'elle avait été contre ce qu'il y en avait lui de pire [sic]. Qui le retiendrait maintenant de glisser tout à fait, jusqu'au fond, jusqu'au bout de lui-même, ce dont il avait envie parfois, pour en avoir fini un jour avec cette lutte qui lui avait pris presque toute son existence.
(b70, c8, C13, p122-123)

Cependant, son attitude change assez pour qu'il renvoie la servante, Antoinette: la présence de cette jeune femme qu'il avait prise alors qu'Edouardina s'étiolait lui inspire alors « un violent sentiment de dégoût. » (b70, c8, C13, p124)

La troisième ébauche de *Baldur* trace un portrait plus détaillé de l'évolution de Prosper après la mort de son épouse. Avec la vieillesse s'épuise « l'ardeur de son sang » et il devient essentiellement « un autre homme ». (b70, c10, C15, p136) Connaissant les peines que peut fomenter la sexualité, il tente en vain de protéger ses enfants (surtout ses filles), devenus adolescents et jeunes adultes, contre « l'emprise sexuelle. » (b70, c10, C15, p136) Tourmenté de remords pour les malheurs qu'il a infligés à sa femme durant sa courte vie, il ne cesse de condamner « cette force de la nature » qui l'a violenté depuis son adolescence: « Il y avait lutte en moi, sachez-le, une lutte sans merci. Car Dieu sait ce que l'autre m'opposait. » (b70, c10, C17, p148)

Dans ses vieux jours, Prosper commence à mieux comprendre le sort de la femme dans ses rôles d'épouse et de mère. Le jeune docteur Jim, (avec qui il se lie d'amitié), l'éclaire beaucoup sur la physiologie de la femme, y compris son cycle menstruel et ses périodes de fertilité, sujets qui, à l'époque dépeinte dans ce roman, étaient rarement discutés, surtout entre hommes. Les découvertes de Prosper le convainquent que le mariage est « particulièrement dur et cruel à l'endroit de l'être féminin. » (b12, c10, C non-noté, p125) Lorsque la mort approche, il adopte la vision d'Edouardina sur l'amour. Entre autres, il se rend compte que même s'il a souvent engendré la vie contre son gré, il en est venu à aimer ses enfants. Et il ne cherche plus à cerner une définition logique de l'amour, concédant que « tout est mystérieux dans ce qui nous entoure, principalement dans l'amour, et qu'il ne faut sans doute pas trop chercher à y voir clair. » (b70, c10, C17, p150)

Le rôle de deux personnages masculins dans *Baldur*, quoique secondaire, vaut un court examen à la lumière des thèmes ci-étudiés. Alors qu'Edouardina incarne les injustices sociales et religieuses subies par les femmes, ce sont, curieusement, deux hommes âgés qui adoptent à leur façon la voix du féminisme. Le docteur MacGregor, le médecin d'Edouardina, et Herménégilde, le père de celle-ci, émettent des commentaires sur la sexualité et le sort de la femme qui illustrent l'atmosphère sociale et religieuse de l'époque.

L'homme le plus éclairé et le plus sensible à la condition féminine est le docteur MacGregor qui, après avoir traité de nombreuses femmes et assisté à leurs accouchements au cours de sa longue carrière, apprend à les connaître de façon intime. Ayant une confiance absolue en celui qui « connaît toutes les misères de son corps » (b70, c8, C10, p71), Edouardina éprouve une amitié et un respect profonds pour son vieux médecin.

Le docteur MacGregor énonce clairement ses sentiments sur le lot malheureux de la femme lorsqu'il annonce à Prosper que sa femme aurait du mal à survivre à une autre grossesse. Dans la première version du roman, la déclaration du médecin est catégorique, et

constitue une des protestations les plus passionnées de toute l'oeuvre régienne contre le malheur d'habiter un corps de femme.

C'est l'être le plus incompris de la création. Tout est contre elle. Et d'abord son corps. Pouvez-vous imaginer ce que c'est que de vivre lié à un corps, depuis la puberté jusqu'à la vieillesse, soumis à des perturbations mensuelles et à toutes sortes de modifications qui menacent l'équilibre nerveux. Or, comme si cela n'était pas déjà assez, c'est sur ce même être que la société, les lois, même les religions font peser le plus lourd de leurs interdits...

- Etre femme, dit-il, c'est ce qu'il y a de plus pathétique au monde. (b70, c4, C10, p67-68)

Rédigé pratiquement sans ratures, ni modifications, et apparemment d'un trait ininterrompu si l'on juge d'après l'écriture nette et régulière de l'auteure, ce passage traduit la force de ses émotions face aux difficultés qu'endure la femme à tous les niveaux. Les interdictions sociales, religieuses et légales sont également mentionnées dans les deuxième et troisième versions. mais dans ces ébauches l'auteure met l'accent sur la dureté de la nature à l'égard de la femme.

Tout, dès le début, a été contre elle. D'abord la nature. On s' imagine parfois parce qu'on a pris l'habitude d'expressions comme, par exemple, laissons faire la nature, que c'est là une force toujours bienfaisante. En vérité, rien n'est plus insensible que la nature et, bien entendu, surtout à l'égard des femmes dont l'organisme est soumis, de la puberté à la vieillesse, à des modifications et à des changements presque constants, ce qui ne va pas, surtout chez les nerveuses, sans une tension parfois intolérable. Et si encore, en retour, la société avait de vrais égards envers la femme! Mais non, au fond, il n'y a pas là de quoi nous étonner: de tous temps, c'est toujours du plus faible qu'on a pris avantage. (b12, c6, C10, p108-109)

Ainsi, selon le docteur MacGregor, la femme est non seulement victime de la société patriarcale, mais aussi de son propre corps.

Il est sans doute significatif que l'autre personnage chez qui on remarque une sensibilité par rapport au sort de la femme — Herménégilde, le père d'Edouardina — a déjà

dépassé l'âge où l'homme est « tenaillé » par la passion sexuelle. La compassion d'Herménégilde se manifeste lorsqu'il rend visite à Edouardina alors qu'elle attend son premier enfant. Pressentant un malaise entre sa fille et son gendre, il soupçonne que l'amour physique en est la cause, comme chez beaucoup de nouveaux mariés. La sexualité n'étant jamais discuté ouvertement à l'époque, même entre époux, Herménégilde en vient à croire que les jeunes couples pourraient bénéficier d'un peu de clarté et d'ouverture à cet égard: « Pourtant, plus il avait vécu et plus il lui avait semblé que c'était en ce pays d'ombre, à peine éclairé, à peine connu, que l'être humain aurait eu le plus besoin d'aide. » (b70, c3, C2, p24) Se sentant responsable de ne pas avoir préparé son unique fille au choc de l'initiation à l'amour, de l'avoir laissée « seule en fin de compte au seuil de l'expérience humaine la plus équivoque », (b70, c6, C2, p8) Herménégilde tente de découvrir si sa fille est abusée en amour. Il lui confie que

les premiers temps du mariage que l'on avait bien tendance à présenter comme légers, tendres et joyeux, étaient au contraire d'un sérieux redoutable, qu'ils n'y en avaient peut-être pas d'autres dans toute la vie autant que ceux-là chargés de danger, de doute et parfois même de désillusion.
(b70, c6, C2, p10)

Tout comme le fera Prosper à son tour dans ses vieux jours, Herménégilde questionne l'expression de l'amour par le corps: « Maintenant qu'il était vieux, si éloigné de sa jeunesse, qu'est-ce donc qui pouvait lui paraître le plus étrange, en effet, si ce n'est pas le chemin de l'amour par les voies de la chair! » (b70, c6, C2, p10) Ainsi, avec l'expérience de la vie Herménégilde se rend davantage compte des conséquences souvent difficiles de l'amour physique pour le couple, et comprend d'autant mieux comment la femme surtout peut en souffrir.

Le tendre amour que partagent Herménégilde et Edouardina nous montre une autre facette des relations humaines à peine traitée dans l'oeuvre publiée de Gabrielle Roy: celle de la relation entre un père et sa fille. Dans ses romans et ses nouvelles, il s'agit surtout de

la liaison entre mère et fille (par exemple, Rose-Anna et Florentine Lacasse dans *Bonheur d'occasion*, et Eveline et Christine dans *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont*), ou encore entre mère et fils (le petit André Pasquier et sa mère dans *Ces enfants de ma vie*). À part les brèves descriptions de quelques doux moments entre Christine et son père dans *Rue Deschambault* (voir, entre autres, la nouvelle "Petite Misère"), l'étude des relations entre père et fille est presque absente de l'oeuvre publiée. Dans *Baldur*, l'auteure explore cette réalité en développant la liaison spéciale entre Herménégilde et Edouardina, ainsi que celle entre Prosper et sa fille Flavie. Dans les deux cas, les rapports se caractérisent non seulement par une tendresse émouvante, mais par une certaine complicité et confiance entre père et fille.

En effet, la relation entre Edouardina et son père pourrait se caractériser comme une adoration mutuelle. Tel que déjà vu, Herménégilde a toujours choyé et protégé sa fille contre les durs coups de la vie et veut continuer de la protéger après son mariage contre les incertitudes de l'amour. Edouardina, dont l'amour pour son père frise l'idolâtrie, ne cesse jamais d'être sa petite fille. Après sa mort, la mémoire de son père lui est une source de réconfort et de courage lorsqu'elle se sent seule et mal aimée: « Pourvue comme elle était, sans cesse lui manquait l'amour illimité, si tendre, si réconfortant, de son vieux père, qu'en son âme elle apparentait quelque peu parfois à l'amour même du Créateur pour ses enfants. » (b12, c6, C3, p21) Ce rapprochement de l'amour de son père à l'amour divin ne survient que dans la deuxième version du roman; dans la troisième ébauche, cette comparaison est atténuée pour accentuer le fait qu'Edouardina sent son père revivre dans les beautés de la nature qu'il avaient beaucoup admirées.

Ce recours à la mémoire de son père est brièvement décrit aussi dans la première version du roman. Un paragraphe disjoint du reste du manuscrit évoque comment Edouardina ne cesse d'être la petite fille d'Herménégilde, même au seuil de la mort. Délirante, elle supplie son père de lui venir en aide, au lieu de faire appel à Prosper, assis à

son chevet.

... elle l'avait un jour terriblement peiné, car, au lieu de lui demander du secours, à lui qui était près d'elle, elle avait crié comme un enfant perdu:

- Papa... papa. (b70, c4, C6, p56)

Ce passage est repris trois fois mais n'est pas incorporé dans le corps du texte de la première version, ni dans les deuxième et troisième ébauches du roman. La description de l'amour illimité qu'éprouve Edouardina pour son père est ainsi atténuée de la première à la dernière version du roman; la stature presque divine d'Herménégilde assume une dimension plus humaine dans la troisième ébauche.

Alors qu'Edouardina ne transcende jamais le rôle de la fille dans sa relation avec son père, Flavie, elle, assume un rôle maternel avec son père Prosper après la mort d'Edouardina. Non seulement devient-elle la confidente de son père, mais c'est elle qui le rassure, le console et lui donne des conseils lorsqu'il en a besoin, et qui prend soin de lui lorsqu'il devient malade dans sa vieillesse. Comme sa mère avant elle, Flavie est la seule à comprendre Prosper, à lui pardonner ses fautes et à pouvoir « apaiser son vieux remords. » (b70, c10, C15, p139)

Il est intéressant de noter qu'en l'absence des mères, ce sont les pères qui abordent les questions d'ordre sexuel avec leurs filles. A une époque où on ne parlait pas ouvertement de sexualité et où il aurait été plus commun que ce sujet soit discuté entre femmes seulement, ceci présente un certain renversement des rôles féminins et masculins. Une conversation en particulier révèle l'ouverture de la relation entre Prosper et sa fille. Lorsque Prosper découvre que Berthe-Alice, la femme qu'il désire épouser, a encore l'âge d'enfanter, il confie à Flavie ses peurs d'avoir d'autres enfants: Berthe-Alice pourrait être affligée des mêmes problèmes de santé qu'a subis Edouardina. Mais il adresse curieusement cette question de nature intime à celle de ses enfants qui est « la plus éloignée

du drame de la chair. » (b70, c6-10, C15, p139) Intimidée d'abord que son père lui demande de tels conseils, lui qui en sait beaucoup plus long qu'elle sur la vie, Flavie tente, dans la deuxième version de *Baldur*, de lui suggérer, sans finir sa pensée, que l'abstention serait la meilleure solution à son dilemme: « Si tu as peur, dit-elle, il me semble... » (b12, c10, C non-noté, p124) Mais dans la version finale, sa réponse est étonnamment franche et assurée: « Papa, si vraiment tu as peur comme tu dis, ne crois-tu pas qu'il vaille mieux s'abstenir? » (b70, c9, C14, p133)

Compte tenu du fait que de telles relations cordiales et ouvertes entre père et fille ne sont pas dépeintes dans l'oeuvre publiée de Roy et que dans sa propre vie l'auteure n'a jamais eu la chance de bien connaître son père à cause de ses longues absences du foyer, et de sa mort survenue lorsqu'elle était enfant, il semblerait que Gabrielle Roy exprime dans *Baldur* un désir d'abattre les obstacles qui empêchent le rapprochement entre père et fille.

Une première lecture des manuscrits de *Baldur* semble indiquer que le discours sur la condition féminine est plus explicite et virulent dans les premières versions que dans la dernière, puisque certains passages-clés sont raturés dans la dernière (nous avons déjà souligné, par exemple, comment les dénonciations des voisines d'Edouardina du contrôle qu'exercent les hommes et l'Eglise sur leur corps sont biffées dans la troisième ébauche). Toutefois, une lecture plus attentive montre que l'auteure s'est débattue avec cette thématique au cours de la rédaction de chacune des versions, hésitant constamment entre une critique véhémence de la société patriarcale et l'atténuation de ses sentiments. Bien que certains épisodes soient raturés ou tempérés dans la version finale, celle-ci contient aussi plusieurs scènes et commentaires révélateurs qui ne figurent point dans la première version: l'incident entre Prosper et l'écolière et le passage décrivant la jouissance sexuelle d'Edouardina n'en sont que quelques exemples. Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait conclure à partir d'une première lecture, il n'est pas évident qu'une version du manuscrit

soit plus explicite que les autres en ce qui concerne la thématique de la condition féminine.

Fait intéressant, cependant, la deuxième et surtout la troisième ébauche se distinguent de la première en ce qu'elles accentuent davantage le point de vue masculin sur le sort de la femme, la maternité et les relations conjugales. Les réflexions de Prosper sur les contraintes étouffantes du mariage catholique et sur les dures épreuves que subit la femme au sein du mariage introduisent une dimension toute nouvelle au discours sur le féminin dans l'oeuvre de Roy.

Malgré les hésitations de l'auteur dans l'élaboration de la thématique de *Baldur*, son désir de s'exprimer sans réserve sur la condition féminine se révèle clairement dans les manuscrits. Mais ce n'est qu'en comparant le traitement de la maternité et de la sexualité féminine dans ce roman avec la présentation de ces thèmes dans l'oeuvre publiée que se manifeste le caractère unique du document inédit.

Notes

¹ Tadić, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle* (Paris: Editions Pierre Belfond, 1987): 287.

² Ricard, François, « Les inédits de Gabrielle Roy: une première lecture », *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Yolande Grisé et Robert Major, éd., Cahiers du CRCCF (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992): 250.

³ Jean Bellemin-Noël emploie l'expression « notes de régie » dans un article intitulé « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte » (*Littérature* no. 28, décembre 1977, 3-18) pour désigner les notes de l'écrivain à lui-même jugeant son texte ou commentant sur ce qui va suivre dans son écrit.

Troisième chapitre

La place de l'inédit dans l'ensemble de l'oeuvre littéraire

L'étude génétique d'un ouvrage littéraire n'est pas complète sans l'examen des autres écrits signés par l'auteur, en particulier ceux qui précèdent la rédaction du texte en question. Ce n'est qu'en examinant l'écrit dans le contexte de la production entière de l'écrivain que l'on peut « saisir le processus mental d'un écrivain à un moment donné...¹ » Sans cette dernière étape, la critique génétique risque de demeurer « superficielle », en se coupant « du temps et de l'espace qu'occupe la production d'un écrivain². »

Cette étape de contextualisation nous semble encore plus essentielle lorsqu'il s'agit d'un texte inédit. Car ce n'est qu'en inscrivant *Baldur* dans le cadre de l'oeuvre publiée de Gabrielle Roy qu'on parvient à saisir son importance sur le plan des thèmes décrits dans le chapitre précédent. Alors que *Baldur* reprend plusieurs idées centrales à l'oeuvre publiée (par exemple, l'exploitation des femmes et leur statut social et économique), ce roman introduit en plus des préoccupations de l'auteure — tels que les drames reliés au corps sexuel — qui ne figurent pas ou sont à peine élaborés dans ses livres connus.

Ce chapitre comparera la façon dont l'auteure énonce son discours sur la condition féminine dans *Baldur* et dans l'oeuvre publiée. L'analyse s'effectuera selon les trois thèmes étudiés dans le deuxième chapitre, c'est-à-dire la maternité, la sexualité et les relations conjugales, le portrait de l'homme, et la relation père-fille.

La maternité

Parmi les personnages féminins de l'oeuvre de Gabrielle Roy, c'est la figure maternelle qui joue le rôle principal. Le lot des mères québécoises est paradoxal: alors que leur fonction au sein de la famille et de la société est louée, elles incarnent également l'injustice

de ' . condition féminine. Ainsi, selon Agnes Whitfield, « her [Gabrielle Roy's] admiration for the maternal role, while clear, is also voiced as social criticism, through her insistence on society's depreciation of motherhood and children³. » C'est surtout par la voix des mères que l'auteure exprime son désarroi à l'égard du statut social et économique des femmes, ainsi que de leur exploitation sexuelle.

De nombreuses caractéristiques communes aux mères de l'oeuvre publiée ont été reprises dans le portrait d'Edouardina Lemesurier dans *Baldur*. Entre autres, la maternité est empreinte de solitude: malgré la présence de nombreux enfants, les mères se retrouvent souvent seules et sans soutien moral dans leurs tâches, constamment écrasées par le poids de leurs responsabilités familiales. De plus, les multiples grossesses qu'elles doivent subir sont en soi aliénantes⁴. Par exemple, les nombreux accouchements compromettent la santé d'Edouardina Lemesurier, au point où elle ne peut plus s'occuper de ses enfants et doit passer le reste de ses jours alitée et le plus souvent séparée de sa famille. Dans *Bonheur d'occasion*, Rose-Anna Lacasse affronte son douzième accouchement seule, avant l'arrivée de dernière heure de la sage-femme: « Elle était seule maintenant, comme une femme l'est toujours à ces moments-là, pensa-t-elle pour s'encourager⁵. » Par ailleurs, Luzina Tousignant de *La Petite Poule d'Eau* part seule « en voyage » une fois par année pour accoucher d'un autre enfant à l'hôpital de Sainte-Rose-du-Lac.

Les mères sont vouées à la solitude non seulement au sein de leur famille nombreuse, mais encore lorsque les enfants quittent le foyer, qu'ils soient envoyés en pension pour étudier dans une école lointaine (comme les enfants Lemesurier dans *Baldur* et la plupart des enfants Tousignant dans *La Petite Poule d'Eau*), ou qu'ils partent à la quête de leur propre destin (Eugène Lacasse s'enrôle dans l'armée pour quitter la misère de sa famille; Jimmy Kumachuk de *La Rivière sans repos* se joint aux forces aériennes américaines pour échapper au monde des Inuit, le monde de sa mère; les enfants de Martha

Yaramko dans *Un jardin au bout du monde* renient l'héritage ukrainien que leur a légué leur mère pour aller vivre dans la grande ville). Ainsi, la maternité est marquée par un isolement non seulement émotif, mais aussi physique ou géographique.

Malgré leur amour et leur dévouement à leur famille, certaines mères de l'oeuvre de Gabrielle Roy ne peuvent réprimer un sentiment de dégoût pour l'état de maternité. Ce dégoût provient le plus souvent de la maladie et des transformations physiques que subit le corps durant la grossesse, ainsi que de la soumission inévitable à la douleur pendant l'accouchement. Pour Edouardina, la grossesse est accompagnée d'une certaine honte du corps et d'un sentiment de culpabilité par rapport à la violence avec laquelle le corps accueille un nouvel être: « Il lui venait peut-être surtout de ce que son corps, à l'heure où se formait en lui une vie nouvelle, en était comme à vouloir rejeter cette vie par des mouvements pleins de dégoût. » (b70, c6, C1, p4)

Cette répulsion suscitée par la maternité imminente n'est cependant exprimée que rarement dans l'oeuvre publiée, notamment dans *Bonheur d'occasion*. A l'approche de chaque accouchement, Rose-Anna Lacasse se révolte contre ce qui lui arrive.

Elle savait que le corps redoutait un peu plus, chaque fois, la honte de cette nouvelle soumission à la douleur, et que l'âme, elle, se retenait plus glacée encore au bord du gouffre et voyait tout au fond des années de grossesse, plus lointaine chaque fois, sa belle jeunesse insouciante et pure, tellement loin, toujours plus loin, chaque fois plus loin⁶.

Les rites de passage féminins étant voilés de secrets, les femmes souffrent en silence de cette « honte » du corps, ne pouvant même pas en parler à d'autres femmes. Abandonnée à « la souffrance et à l'humiliation du corps », Rose-Anna redoute de donner naissance à une fille, voulant lui épargner ce supplice⁷. Or, lorsque Rose-Anna devine que Florentine est enceinte, la honte du corps l'emporte sur la solidarité féminine, et mère et fille se regardent « comme deux ennemies⁸ », bien qu'elles soient toutes deux prisonnières du même sort. Florentine éprouve tellement de mépris pour sa condition de femme, qu'elle

songe momentanément à s'en libérer par l'avortement. L'humiliation du corps est telle que même Luzina Tousignant, le plus souvent décrite par la critique traditionnelle comme étant l'image même de la maternité épanouie dans l'oeuvre de Roy, avoue au capucin qu'elle a du mal à se plier aux exigences du devoir conjugal.

Elle aurait voulu espacer un peu plus les naissances. Elle était d'abord de mauvaise humeur, portée à se décourager, disait-elle, lorsqu'elle se découvrait « encore une fois partie pour la famille⁹. »

Dans une étude sur la représentation du corps féminin dans les romans et nouvelles de Gabrielle Roy, Nicole Bourbonnais note que le corps ne figure que rarement dans ces écrits après la publication de *Bonheur d'occasion*, parce que « la procréatrice aura cédé place à la créatrice¹⁰. » Et pourtant, si l'on en juge d'après quelques manuscrits inédits rédigés après *Bonheur d'occasion* (dont « La première femme », une nouvelle rédigée en 1948; *La Saga d'Eveline*, composée entre 1945 et 1950, après 1955 et encore vers 1964-65¹¹; et *Baldur* que nous croyons avoir été écrit au début des années 1960), il est clair que l'auteure était encore préoccupée par la question du corps féminin et des contraintes qui lui sont imposées, et ceci longtemps après la publication de son premier roman. Ainsi, la discussion du corps féminin et de l'asservissement de la femme à son état biologique s'inscrit de façon significative dans *Baldur*, se rapprochant d'une thématique semblable à celle de *Bonheur d'occasion*. En effet, sur le plan plus général de la condition féminine, de nombreux parallèles se dressent entre ces deux romans.

Le lien entre la maternité et la mort fait partie de ces thèmes communs à *Baldur* et à *Bonheur d'occasion*. Nous avons déjà souligné dans le deuxième chapitre comment Edouardina Lemesurier ne peut s'empêcher de lier la naissance de chacun de ses enfants au « sentiment que l'on vient au monde pour commencer à mourir. » (b70, c6, C3, p20bis) Par ailleurs, elle voit en la mort sa seule issue des exigences du devoir conjugal et de la maternité. Dans *Bonheur d'occasion*, Rose-Anna aussi est saisie par le désir de la mort

lorsqu'elle est enceinte de son douzième enfant: « A plusieurs reprises, durant ses mois de grossesse, elle avait été saisie par le pressentiment de sa mort et parfois même elle avait accueilli et entretenu cette idée avec une nostalgique envie de repos¹². » Les cycles de la vie et de la mort se confondent également lorsque Rose-Anna accouche le matin même de la mort du petit Daniel: « Un enterrement, un baptême, tous les événements importants de la vie prenaient à ses yeux le même caractère tragique, insondable, amer¹³. »

Mais l'instinct maternel est plus fort que le désir de la mort. Malgré la maladie et la misère, Edouardina Lemesurier et Rose-Anna Lacasse ne peuvent s'abandonner à la mort, parce qu'elles sont avant tout préoccupées par leurs tâches et responsabilités maternelles. Dans les deux cas, elles s'imaginent que, sans elles, leurs enfants manqueront de soins et leurs maris ne sauront se débrouiller. Rose-Anna, tracassée par le bien-être de sa famille alors même qu'elle accouche de son douzième enfant, voit

... le désarroi qui régnerait dans son foyer: les petits qui n'auraient plus personne pour les vêtir, les faire manger; Azarius, comme un enfant lui-même, qui ne saurait trouver ses boutons de faux-col, ses habits du dimanche. Mille soucis faisaient irruption dans sa tête¹⁴.

Malgré l'injustice de leur sort, les mères s'y résignent, étant prisonnières de leur corps, des attentes sociales et d'un instinct maternel « obsessionnel », comme le souligne Paula Gilbert Lewis¹⁵. Ainsi, malgré sa misère, Rose-Anna puise un brin d'espoir dans sa maternité en accueillant son douzième enfant comme le premier¹⁶. De même, Luzina Tousignant de *La Petite Poule d'Eau* retrouve sa joie de vivre et son « beau rire clair, gras et quelque peu roucoulant », quand elle met au monde, à quarante-six ans, sa « surprise », Claire-Armelle. Ce dernier bébé, né au creux de l'hiver, l'aide à combattre la tristesse et le sentiment d'abandon survenus après le départ de ses enfants aînés.

Ensemble, elles avaient bravé plus de misères que bien des humains en rencontrent dans les voyages de leurs vies entières. Peut-être était-ce plutôt que cette petite Claire-Armelle, Luzina croyait que nulle force au monde

ne pourrait l'en séparer¹⁷.

Dans *Baldur*, Edouardina retrouve également un peu de vitalité à la naissance de ses deux cadets, bébés forts de santé malgré la défaillance de ses propres forces physiques:

« Ils le nommèrent Théobald. Dans sa joie de le voir si remuant et plein de santé, sa mère n'arrêtait pas de l'embrasser et de lui faire des sourires, encore que maintenant — et c'est cruel de le dire — le sourire l'enlaidit en creusant davantage son visage devenu trop maigre. » (b70, c7, C9, p62) Mais contrairement aux autres personnages de mères, Edouardina retrouve un peu de bonheur non seulement dans sa maternité, mais dans sa sexualité. L'isolement qu'elle subit pendant toutes ses grossesses est allégé quelque peu lorsqu'elle est enceinte de Théobald, car c'est en le concevant qu'elle a goûté pour la première fois au plaisir de l'amour: « Aux habituelles pensées d'Edouardina qui avait eu le temps, à travers tant de grossesses, de se familiariser avec l'idée de la mort et de l'étrangeté de la vie, s'en mêlaient de douces et d'attendries sur cet aspect de l'amour qui lui avait enfin été révélé. » (b70, c7, C9, p59) Ce bonheur est cependant éphémère, rapidement éclipsé par le poids des soucis maternels: elle s'inquiète de devoir confier ses autres enfants aux soins d'une domestique ou de les envoyer en pension dans des fermes voisines pendant son alitement.

Certains critiques, dont Paula Gilbert Lewis, soulignent que les mères régiennes, malgré leur asservissement à leur rôle de mère et d'épouse, dominent généralement le foyer familial et leur mari¹⁸. Rose-Anna Lacasse et Luzina Tousignant sont manifestement maîtresses de leur maisonnée, estompant la personnalité de leurs époux. Rose-Anna assure la survie de sa famille, non seulement en la nourrissant et la vêtant, mais en lui trouvant un logis à chaque printemps et en trouvant occasionnellement de l'emploi pour Azarius, homme rêveur et désœuvré qui ne se trouve maître chez lui qu'aux Deux Records, où il parle de politique avec les hommes du voisinage. Chez les Tousignant, c'est Luzina qui détient l'autorité. Son époux Hippolyte, bien qu'aimable et plus fiable qu'Azarius Lacasse,

est néanmoins un personnage effacé et enfantin: « Est-ce qu'elle pouvait tout faire: élever onze enfants indociles, leur servir à manger, ravauder leur linge, s'occuper du père à peine plus raisonnable et, en plus de tout cela, connaître encore la grammaire?¹⁹ »

Contrairement à Rose-Anna et à Luzina, Edouardina Lemesurier n'incarne pas la mère toute-puissante, maîtresse du foyer, puisque la maladie l'empêche souvent de pourvoir à ses devoirs maternels. Prosper voit aux besoins quotidiens de la famille et prend toutes les décisions sans consulter Edouardina, qu'il s'agisse d'embaucher une domestique ou d'envoyer les enfants en pension pour donner du « répit » à leur mère. Comme Eveline dans *Rue Deschambault* qui soumet son autorité au foyer à celle de son mari lorsqu'il rentre de voyages d'affaires, Edouardina est plus effacée en présence de son époux. Cependant, elle domine Prosper sur le plan spirituel: par son amour sans réserve et sa grande force morale, elle continue d'avoir une influence importante sur Prosper, même après sa mort: « Surtout, avec elle, il perdait ce rempart qu'elle avait été contre ce qu'il y en avait lui de pire (sic). » (b70, c9, C13, p122)

Le portrait des mères dans l'œuvre publiée de Gabrielle Roy est empreint de la tension entre le désir de la maternité et celui de la liberté. La plupart des mères fictives expriment à un moment donné le goût de s'évader de leurs responsabilités maternelles, que ce soit par la mort, tel que nous l'avons déjà souligné avec Rose-Anna Lacasse et Edouardina Lemesurier, ou par le voyage ou un départ quelconque. Cette tension est bien dépeinte dans la nouvelle « Les déserteuses » dans *Rue Deschambault*. Dans ce récit, Maman (Eveline) ne peut plus réprimer son goût de liberté et prend la décision intrépide d'entreprendre un voyage au Québec avec Christine, sa cadette, sans en informer son mari. Elle confie ses autres enfants à des voisins et des amis et part pour un mois tandis que son mari travaille « en colonie. » En voyage, la mère de Christine rajeunit visiblement, grisée par le sens de l'aventure et l'insouciance de la jeunesse: « Et j'en ai un peu voulu à papa de ne pas plus souvent permettre à maman d'avoir l'air jeune²⁰. » Mais pendant le voyage de

retour, Maman s'inquiète des enfants qu'elle a laissés à Saint-Boniface; assumant de nouveau son rôle de mère, elle vieillit soudainement et perd l'insouciance qu'elle avait retrouvé pendant son trajet. La maternité et la liberté sont donc irréconciliables.

Le désir du départ se manifeste aussi chez Edouardina, mais il ne se réalise pas de façon concrète. Seule l'étendue infinie de la plaine qui se présente à elle par la fenêtre de sa chambre lui offre un soupçon de liberté. Les différents visages saisonniers de la plaine lui rappellent la douceur de sa jeunesse et ses rêves estompés: « De sa fenêtre de la tour, Edouardina regardait se presser les rafales. Les soulèvements de la neige, ces formes blanches, les cris du vent la faisaient rêver à cette liberté de l'enfance qu'on ne retrouve pourtant jamais plus. » (b70, c7, C9, p61) Cette liberté a été étouffée par le mariage et l'enfantement obligatoire prescrit par l'Eglise. Et pourtant, en dépit des peines causées par la maternité, et malgré le fait qu'elle se demande souvent pourquoi on met au monde tant d'enfants, Edouardina demeure néanmoins émerveillée par le don d'engendrer la vie, qu'il s'agisse du règne animal ou humain. (Nous avons déjà noté dans le chapitre précédent comment elle adore assister à la naissance des animaux de ferme.) Le désir de la maternité se manifeste fortement lorsque Edouardina se trouve au seuil de la mort. Voulant à tout prix reprendre sa santé pour pouvoir vraiment être une mère pour ses enfants, elle refuse de croire que Dieu veuille déjà la prendre: « Il ne se pouvait pas qu'il lui eût donné ces très chers enfants pour la ravir trop tôt à leurs besoins. » (b70, c8, C11, p80)

Non seulement *Baldur* illustre-t-il les valeurs opposées de la maternité et de la liberté, mais encore il examine la tension entre le devoir maternel et le devoir conjugal, tension qui n'est effectivement pas développée dans l'oeuvre publiée de Gabrielle Roy. A la différence des autres mères réginiennes, tellement consumées par leur corvée qu'elles n'ont pas le temps de se consacrer à leur vie conjugale, Edouardina se trouve prise à choisir entre ses devoirs opposés de mère et d'épouse lorsque Prosper devient obsédé par ses besoins sexuels.

Elle ne savait plus où était son devoir le premier:
 envers ses enfants pour qui elle devait tâcher de se
 conserver en assez bonne santé afin de parvenir à les
 conduire au moins jusqu'à l'âge adulte; ou envers son
 mari à qui, au pied des autels, elle avait promis sa fidélité,
 pour le meilleur ou pour le pire, dans la maladie ou dans
 la santé, jusqu'à ce que la mort les sépare. (b70, c7, C6, p43)

Ce dilemme n'ayant aucune résolution avantageuse, Edouardina sera condamnée au « cercle clos » de l'univers féminin tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Roy²¹. En s'abandonnant une fois à la passion de son mari, elle deviendra de nouveau enceinte et compromettra davantage sa santé et celle de l'enfant qu'elle porte. Ce cercle vicieux reprendra plusieurs fois avant qu'enfin la maladie emporte Edouardina.

Alors que de nombreux parallèles se dressent entre le portrait de la maternité dans *Baldur* et celui de l'œuvre romanesque de l'auteure, il existe aussi entre eux des différences-clés. Même si Edouardina souffre de l'enfantement obligatoire, de la solitude maternelle et d'une certaine honte du corps comme la plupart des mères, elle ne doit pas affronter en plus la misère et l'indignité de la pauvreté, comme le font quotidiennement Rose-Anna Lacasse et bon nombre des mères dans *Ces enfants de ma vie*. Elle n'a pas à se soucier de trouver un logis pour ses enfants ou de leur fournir la prochaine bouchée de pain. Ayant l'aide de domestiques et de son mari, elle n'est pas non plus seule à pourvoir aux besoins quotidiens de ses enfants.

La misère d'Edouardina est donc de nature plutôt psychologique que matérielle. Plus éduquée que la plupart des mères de l'œuvre de Roy, et ayant plus de temps pour se livrer à l'introspection, la jeune femme à l'esprit philosophe sonde constamment les grandes questions existentielles: l'amour, la vie, la mort. A la différence de Rose-Anna qui, écrasée par le fardeau de la survivance quotidienne, ne peut qu'essayer d'alléger sa misère quotidienne tant bien que mal (« ... on fait pas comme on veut dans la vie; on fait comme on peut, » dit-elle à Florentine²²), Edouardina passe des heures à réfléchir à la gravité de la vie: « Prosper, peut-on prendre la vie trop à cœur, trop au sérieux, du moment qu'on la

transmet à d'autres, du moment qu'on sera responsable jusqu'à un certain point du sort qu'ils auront? » (b12, c6, C5, p31)

Mais c'est dans la révélation de l'éveil sexuel d'Edouardina que *Baldur* offre le contraste le plus marqué aux portraits plus traditionnels de mères dans l'oeuvre publiée. En général, les mères régiennes font figure de personnages asexués. En effet, aucun autre ouvrage de Gabrielle Roy n'explore la passion sexuelle d'une mère de façon aussi explicite.

Quelques-unes encore de leurs caresses furent douces
et paternelles, avant de glisser, presque insensiblement,
dans la sauvagerie et la rude intimité de ces gestes qui
avaient toujours, malgré elle, quelque peu épouvanté
Edouardina. A sa propre surprise, elle ressentit en
elle-même une violence qui y répondait. (b12, c6, C7, p86)

Les mères de l'oeuvre publiée ne sont que rarement dépeintes en amantes, leur attrait physique s'étant effrité avec les nombreuses grossesses et les soucis de l'existence quotidienne. La sexualité est liée à la beauté d'un corps jeune, mais celui de la mère est défraîchi depuis longtemps: « L'image de Rose-Anna passa devant lui, non pas telle qu'elle était devenue, mais telle qu'elle avait été: gaie, avec des yeux tendres et veloutés, une voix chaleureuse²³. » La sexualité de ces mères ne se définit donc que par le rite routinier, dénué de passion, du devoir conjugal qui se manifeste par le cycle régulier des grossesses: Rose-Anna Lacasse accouche sans faute à tous les printemps, et Luzina Tousignant voyage à l'hôpital de Sainte-Rose-du-Lac une fois par année pour y donner naissance. Ainsi, les mères font figure de « pourvoyeuses de l'espèce²⁴ », et non de femmes qui ont également des désirs physiques.

Il n'existe qu'une exception à cette image de la mère « asexuée » dans les romans et les nouvelles publiés. Il s'agit d'Elsa Kumachuk dans *La Rivière sans repos*, une femme inuit qui élève seule son garçon issu d'un viol par un G.I. américain. Dans une scène qui présente un acte incestueux entre Elsa et son oncle Ian, Gabrielle Roy décrit la jeune mère comme étant l'objet du désir masculin:

« Elle comprit qu'au grand froid il était venu chercher à épuiser, autant que l'angoisse, un besoin physique, resurgi encore brûlant. Ses propres sens furent mis en émoi par le violent désir de l'homme²⁵. » Ce qui n'est pas immédiatement clair, cependant, est la réaction d'Elsa face à cet acte incestueux auquel elle semble se soumettre docilement. Lorsque ses sens sont « mis en émoi », s'agit-il de l'éveil de sa propre sensualité ou d'angoisse? Dans ce récit, comme dans ses autres ouvrages publiés, Gabrielle Roy a tendance à laisser planer une certaine ambiguïté sur le sens des scènes sexuelles²⁶; tandis que dans *Baldur*, ces scènes ne sont aucunement nuancées.

Ce n'est que plus tard, lorsque Elsa rencontre le jeune veuf, William, qu'elle comprend la différence entre l'exploitation sexuelle qu'elle a subie avec le G.I. américain et l'oncle Ian, et l'amour sain: « La chair d'Elsa tressaillit d'une sensation neuve. Sensation ne ressemblant en rien à l'angoisse qu'avait répandue en elle la tragique passion de Ian, ni à son union, par surprise et embarras, avec le G.I.²⁷ » Malheureusement, son sens du devoir maternel empêche l'épanouissement de cet amour: elle renonce à l'affection de William lorsque Jimmy refuse d'accepter la présence du veuf. Le lot paradoxal des mères se révèle donc encore une fois, le désir et la sensualité étant éclipsés par les exigences de la maternité.

La sexualité et les relations conjugales

Les tensions sexuelles sous-tendent l'oeuvre de Gabrielle Roy²⁸, qui est parsemée de couples mal assortis ayant peu de succès dans leurs liaisons amoureuses et dans leur mariage. Mais aucun de ses livres ne présente une étude aussi approfondie des thèmes de la sexualité et de la vie conjugale que *Baldur*. Gabrielle Roy semble avoir pour but dans ses textes inédits de démystifier les institutions patriarcales du mariage et de l'enfantement obligatoire, en dévoilant comment ces institutions réduisent la femme à un statut d'objet.

Bien que l'auteure touche à ces questions dans l'oeuvre publiée, sa critique du mariage et de l'enfantement obligatoire y est loin d'être aussi dure que dans *Baldur*.

La vie conjugale dans l'oeuvre régienne est caractérisée surtout par la routine et la conformité, plutôt que par l'épanouissement d'un amour spirituel ou physique. Hommes et femmes mènent des vies parallèles, dépourvues de communication réelle²⁹. Eugénie et Alexandre Chenevert, par exemple, limitent leurs conversations aux banalités quotidiennes. Par ailleurs, Martha et Stépan Yaramko dans *Un jardin au bout du monde* ne se parlent presque plus depuis des années, si bien qu'ils ne s'appellent plus par leurs prénoms: « Par ailleurs ce prénom de Stépan auquel restait malgré tout attaché un sens d'amitié, elle ne pouvait plus le prononcer³⁰... » Et malgré un certain respect mutuel, la relation entre Eveline et Edouard de *Rue Deschambault* est caractérisée par une incompréhension fondamentale: « ...ce n'était pas l'amour-passion, l'amour-fou; j'épousais un homme beaucoup plus âgé que moi, sérieux; mais, une à une j'ai découvert ses belles qualités³¹. »

Ce manque de communication, qui mène à l'aliénation des couples et constitue une des causes principales de l'impossibilité de l'amour entre hommes et femmes dans l'oeuvre de Roy, est aussi à la base des difficultés conjugales dans *Baldur*. Peu de temps après leur union, Prosper et Edouardina se distancient l'un de l'autre, déçus que leurs attentes du mariage ne se réalisent pas. Edouardina est désolée de découvrir que Prosper la veut « bonne à tout faire » sur la ferme et qu'il ne s'intéresse plus à la musique ni aux autres activités artistiques qui les avaient d'abord unis. Prosper, pour sa part, s'impatiente devant la gravité de son épouse, qui rumine sans cesse les grandes questions de la vie. Pourtant, de temps à autre la communication entre époux est brièvement restaurée, et c'est en ce sens que *Baldur* se distingue des récits publiés. Contrairement aux autres couples de l'oeuvre, Prosper et Edouardina discutent de sujets intimes, tels que l'amour et le désir sexuel, de manière étonnamment franche: « Il l'interrompt pour dire que lui seul était à blâmer de

n'avoir point su par amour pour elle maîtriser la violence de sa nature. » (b70, c7, C8, p59)

Dans *Baldur*, Gabrielle Roy introduit la notion de l'infidélité dans le mariage, qui ne figure point dans ses romans et nouvelles. Cette nouvelle dimension souligne davantage l'aliénation du couple et l'impossibilité de l'amour. Mais elle sert aussi à dénoncer indirectement les contraintes des institutions patriarcales telles que le mariage et l'enfantement obligatoire qui divisent les couples et incitent les hommes comme Prosper à commettre l'adultère. Ayant pris la décision de ne plus fréquenter Edouardina suite aux conseils du médecin (et à l'encontre des conseils du prêtre qui assure Prosper que la femme est faite pour donner la vie), Prosper choisit de s'évader par la voie de l'infidélité parce qu'il ne peut pas vivre dans l'abstention. Edouardina se rend rapidement compte des rencontres nocturnes de son mari et doit affronter cette humiliation sous son propre toit lorsqu'elle surprend Prosper en train de dévisager la nouvelle domestique d'un regard avide de désir: « Jamais Edouardina n'avait vu à son mari un regard pareil.... Le désir et une sorte d'aversion peut-être s'y trouvaient mêlés. » (b70, c8, C13, p88) Les contraintes imposées par l'Eglise sur le mariage et l'amour physique mènent donc finalement à l'écroulement des relations conjugales.

Même si le bonheur et l'affection font défaut dans les ménages de l'oeuvre publiée, ceux-ci ne sombrent pas à ce point. Il n'est jamais question d'infidélité, même si les maris sont souvent absents du foyer, comme Edouard dans *Rue Deschambault*, qui travaille pendant des mois en colonie, et le père d'André Pasquier de *Ces enfants de ma vie*, qui passe l'hiver dans les chantiers. Azarius Lacasse choisit d'échapper à sa situation familiale en la quittant tout simplement, en s'enrôlant dans l'armée.

La question des rapports sexuels entre hommes et femmes est peu développée dans l'oeuvre publiée de Gabrielle Roy. En effet, l'aspect charnel ou sensuel de l'amour est éclipsé dans la plupart des récits, la sexualité n'étant liée qu'à la procréation, à la honte et la culpabilité, ou encore, à la violence et à la dominance masculine³². De fait, les trois seules

descriptions de l'acte sexuel dans l'oeuvre de Roy se font sous le signe de la violence: la scène de la séduction-viol de Florentine, le viol d'Elsa par le G.I. américain et la relation incestueuse de cette dernière avec son oncle. Comme l'a remarqué André Brochu, le sexe « ne peut être un moyen de 'communion' » dans cette oeuvre³³.

Ce lien entre la sexualité et la procréation est symbolisé par la présence et la description du corps féminin. Très visible dans *Bonheur d'occasion*, le corps féminin sera relégué à l'arrière-plan dans les ouvrages qui suivent³⁴. Dépouillé de sa jeunesse et de son attrait sexuel, il se définit le plus souvent par la grossesse. Rose-Anna Lacasse et sa mère, Mme Laplante, ainsi que Luzina Tousignant de *La Petite Poule D'Eau* sont décrites en fonction de leurs tailles alourdies, leurs jambes enflées et leurs visages usés. Même les corps de jeunes femmes n'évoquent pas la sensualité: la maigreur presque puérile de Florentine n'inspire pas la séduction (même si Jean y succombe une fois, il est souvent gêné par sa maigreur); et le corps chétif d'Yvonne se conforme à son intention de devenir religieuse, c'est-à-dire de demeurer dans un « état de vierge³⁵. » En général, le corps féminin n'invoque pas la passion et ne cesse de se défraîchir avec les multiples grossesses. Tandis que les hommes conservent leur allure jeune et virile, les femmes vieillissent rapidement, comme on le voit dans la description suivante de Rose-Anna et Azarius Lacasse.

Du gros chandail à demi fermé sur la poitrine forte,
le cou émergeait, blanc et lisse comme celui d'un jeune
homme. La figure était d'un teint frais, presque sans
rides. Elle lui en voulut d'être resté si jeune, beau de sa
santé inaltérable, alors qu'elle montrait des marques si
évidentes de fatigue et d'usure³⁶.

Bien que la sexualité dans *Baldur* soit aussi essentiellement liée à la procréation, l'auteure y introduit en plus une dimension purement charnelle qui défie les moeurs de l'époque. Prosper lutte constamment contre ses désirs physiques insatiables et ne comprend pas les contraintes qu'impose l'Eglise sur les relations conjugales: « ... et n'était-ce pas

trop cruel à la fin que l'on ne pût être l'un à l'autre dans le mariage chrétien si on cherchait à éviter l'enfant? » (b70, c7, C7, p49) De plus, *Baldur* découvre la passion et l'importance de l'aspect physique de l'amour, non seulement pour l'homme, mais aussi pour la femme. C'est à cet égard surtout que l'inédit se distingue de l'oeuvre publiée. De fait, la révélation de cette facette de l'amour pour Edouardina sert à redéfinir le rapport de la femme à son corps et à l'amour conjugal: « Heureuse surtout d'avoir pour ainsi dire mieux encore que par les sentiments rejoint son mari dont elle était à présent l'amante, la complice. » (b70, c7, C9, p60bis)

Cependant, comme nous l'avons déjà noté, le bonheur attribué au plaisir charnel de l'amour n'est qu'éphémère. A la suite de la scène amoureuse avec Prosper, Edouardina se retrouve de nouveau enceinte: malgré tout, elle n'a pu échapper à la prison de son corps. Alors que dans ses écrits publiés Roy suggère que la femme n'est pas maîtresse de son corps, dans *Baldur* elle va plus loin, critiquant ouvertement l'emprise des hommes et des institutions patriarcales telles que l'Eglise sur le corps féminin. Cette critique s'exprime sans équivoque à travers la voix des voisines qui visitent Edouardina à son chevet: « On nous dit libres, mais notre corps ne nous appartient pas. Vous le savez bien pourtant, Edouardina: notre corps est esclave de l'homme; ensuite, prise au piège, nous donnons naissance, malgré nous. » (b70, c3, C5, p39)

La plupart des personnages féminins dans l'oeuvre de Roy ne sont donc pas décrits en fonction de leur sensualité, mais plutôt dans leur rôle de reproductrice. Seule Antoinette, la servante des Lemesurier, est représentée uniquement en vertu de sa sensualité. Elle est le portrait de la volupté et de la vitalité, offrant un contraste marqué à la frêle Edouardina.

La jeune fille n'avait pas au premier abord fait bonne impression sur Edouardina, avec sa poitrine un peu provocante peut-être, quelque chose en elle de trop « visiblement charnel », et elle balança un moment à la renvoyer... (b70, c8, C13, p93)

Le corps d'Antoinette devient l'objet du désir de Prosper, et la jeune femme ne sert

en fin de compte qu'à satisfaire les pulsions sexuelles de ce dernier. Prosper ne fait preuve d'aucune affection réelle pour la domestique: suite au décès d'Edouardina, il renvoie Antoinette, ne pouvant plus supporter la présence de la jeune femme qu'il avait prise au temps où sa femme se mourait.

Dans l'oeuvre publiée de Roy, les quelques scènes de relations sexuelles entre hommes et femmes sont caractérisées par la domination masculine, le corps féminin étant réduit à un statut d'objet, et les liaisons sexuelles tarées par la violence. Dans chacune de ces scènes, y compris celles de la séduction et du viol de Florentine, du viol d'Elsa et de sa relation incestueuse avec son oncle, la violence sexuelle est liée à la passivité des femmes³⁷. Ainsi, Florentine se laisse en quelque sorte violer par Jean: « Jean semblait encore prêt à la laisser partir. Puis elle glissa de tout son long à l'endroit déjà creusé où elle dormait la nuit auprès de sa petite soeur Yvonne³⁸. » De façon similaire, Elsa Kumachuk semble accepter le fait d'avoir été violée par le soldat américain: « Elle-même ne s'en montra ni accablée ni contente. C'était une chose qui arrivait³⁹. » Empreintes d'ambivalence, ces scènes dissimulent en quelque sorte les sentiments de l'auteure face à l'exploitation sexuelle des femmes, à la différence de *Baldur*, où les descriptions de sexualité violente ou illicite sont explicites, et où l'indignation de l'auteure devant tous genres d'exploitation sexuelle ne fait pas de doute. Ainsi, par exemple, les voisines d'Edouardina lui racontent la réalité brutale d'un père qui viole sa fille de treize ans parce que sa femme est trop usée par les exigences de son mari. Dans une autre scène du roman, l'auteure explore de façon soutenue les pensées sordides de Prosper lorsqu'il se sent attiré par une jeune écolière: « Alors il se sentit perdu. L'excitation et le sentiment du danger luttaient encore en lui mais le désir semblait trouver dans ce sentiment même de la peur de quoi être stimulé. » (b70, c7, C8, p54)

Dans l'oeuvre de Roy, il n'existe qu'une seule relation amoureuse établie sur un

pied d'égalité: il s'agit de la liaison entre Médéric — un étudiant âgé de quatorze ans — et son institutrice (âgée de dix-huit ans) dans « De la truite dans l'eau glacée⁴⁰ ». Dans cette union, la relation de pouvoir habituelle entre homme et femme est équilibrée par le fait que la jeune femme détient l'autorité en tant qu'institutrice, tandis que le jeune homme est son élève. L'exploitation sexuelle et la domination masculine n'ayant donc aucun rôle à jouer dans leur relation, ils forment le seul couple régional qui réussisse à communiquer et à goûter, quoique brièvement, au bonheur de l'amour: « De part en part de la source, les yeux dans les yeux, nous échangeons des impressions si ressemblantes qu'elles amenaient sur nos lèvres un même sourire pareillement heureux⁴¹. »

Malgré tout, cette relation sera interdite par la société, et encore une fois, l'amour d'un couple régional sera frustré avant de pouvoir pleinement s'épanouir.

Dans *Baldur*, les déceptions et l'impossibilité de l'amour conjugal (surtout de l'amour physique) engendrent une vision de l'amour idéal qui est unique dans l'œuvre de Roy. Selon les songes d'Edouardina, il s'agit d'un amour spirituel, qui n'a plus besoin du corps pour s'exprimer. Ce refus de l'amour corporel est non seulement symbolique du désir des femmes de se libérer de la prison de leur corps, mais il signale aussi une révolte contre l'exploitation sexuelle, révolte beaucoup plus clairement exprimée que dans l'œuvre publiée de Gabrielle Roy.

Le portrait de l'homme et la relation père-fille

Peu d'études critiques se sont penchées sur le portrait de l'homme dans l'œuvre de Gabrielle Roy. En effet, le rôle des personnages masculins y est généralement perçu comme étant secondaire et les personnages masculins mal réussis. Selon Gérard Bessette, « cette absence de personnages masculins capables de contre-balancer Florentine et Rose-Anna constitue le plus grand défaut de *Bonheur d'occasion*. C'est une déficience

grave, mais nullement surprenante⁴². » Il est certes vrai que ces personnages sont représentés comme faibles et effacés, mais des analyses féministes, telles les études d'Agnes Whitfield et de Patricia Smart, ont démontré que ces portraits d'hommes — qu'il s'agisse d'Azarius Lacasse, un homme défait, ou d'Edouard dans *Rue Deschambault* dont la présence au foyer est écrasante — font partie d'une critique implicite du patriarcat⁴³.

Cette critique du patriarcat par l'entremise du protagoniste masculin est d'autant plus évidente dans *Baldur* que — contrairement à Azarius Lacasse ou à Edouard de *Rue Deschambault* — le personnage de Prosper Lemesurier est plus présent dans l'intrigue, et représente une voix narrative importante dans le roman. En outre, tout en étant doté de certains traits de caractère communs à la plupart des personnages masculins de l'oeuvre publiée, il se distingue nettement de ces autres personnages par sa plus grande autorité au sein de la famille. Ainsi, par exemple, Azarius est dépeint comme un idéaliste naïf qui affirme sa supériorité masculine en compagnie d'autres hommes aux Deux Records, mais qui est impuissant au sein de sa famille, échouant dans ses fonctions de père et d'époux.

Il était ainsi dans sa famille, sans ressort, comme en un nid d'épines où il ne servait à rien à vouloir en arracher une, tant elles se multipliaient autour de lui. Sa voix même n'était plus celle qu'il employait au dehors pour donner son avis, exprimer ses vues audacieuses et généreuses. C'était un timbre conciliant, presque humble et où l'on aurait pu saisir parfois un accent de défaite⁴⁴.

Le portrait d'Hippolyte Tousignant dans *La Petite Poule d'Eau* présente également cette image du père qui n'est pas maître de la famille. Homme raisonnable et bon, Hippolyte est prêt à tout faire pour son épouse, mais à côté de celle qui tient les commandes au foyer et qui rayonne de vie et d'intelligence, il paraît plutôt simple d'esprit, ce qui est reflété dans son apparence physique: « La moitié des petits Tousignant avaient les yeux bleu clair, rieurs et tendres de Luzina; l'autre moitié, les prunelles brunes, lentes et sommeillantes d'Hippolyte⁴⁵. »

Si Prosper Lemesurier se trouve en position d'infériorité par rapport à sa femme, c'est seulement sur le plan moral (nous avons déjà vu par exemple comment sa faiblesse de caractère le conduit à l'adultère). Il se distingue cependant des autres personnages masculins par sa vitalité et son ambition brûlante. Alors que la plupart des hommes de l'oeuvre publiée incarnent l'impuissance, Prosper représente une certaine intensité et virilité, comme l'indique son portrait physique: « Lui, c'est un homme brun, vif et vigoureux, comme incapable de rester tranquille un moment de plus, avec d'intenses yeux noirs et une belle bouche aux lèvres pleines sous une forte moustache. » (b70, c3, C1, p1)

Dans la première partie du roman, Prosper évoque l'homme patriarcal typique qui détient l'autorité chez lui et s'attend à ce que sa femme se conforme à ses devoirs d'épouse et de mère. Il exige beaucoup de sa femme sur le plan de l'amour physique et ne se montre guère sensible à ses besoins avant qu'elle ne soit atteinte de maladie. Contrairement à l'oeuvre publiée, la sexualité masculine et ses effets sur la vie conjugale sont à l'avant-plan de ce récit. De plus, *Baldur* explore un peu la psyché masculine en accordant une voix au protagoniste sur des questions intimes telles que l'amour et la sexualité. Tel que souligné dans le chapitre précédent, Prosper s'interroge à plusieurs reprises sur sa sexualité obsédante, sur les contraintes qu'impose l'Eglise sur l'amour conjugal et sur la sagesse de mettre au monde tant d'enfants.

Dans la deuxième partie du roman, après la mort d'Edouardina, Prosper assume le rôle principal dans l'intrigue, bien que la présence d'Edouardina soit toujours ressentie, le hantant jusqu'à sa propre mort. L'analyse psychologique de Prosper se poursuit davantage dans cette deuxième partie, où l'auteure examine le remords du personnage face au décès prématuré de sa femme, ainsi que la naissance de sa prise de conscience sur la condition féminine. Par contre, les personnages masculins des romans publiés sont présentés plutôt par leurs actions et leur maigre dialogue que par leurs pensées intimes. Alexandre Chenevert et Pierre Cadorai de *La montagne secrète* font peut-être exception à cette règle,

mais, ainsi que le constate Agnes Whitfield, ces deux protagonistes sont loués plutôt pour leur « valeur allégorique ou symbolique que [pour] leur crédibilité psychologique en tant qu'hommes⁴⁶. »

Alors que les pères sont souvent absents des écrits de Gabrielle Roy, dans *Baldur* c'est le contraire qui est vrai. En effet, ce qui constitue la singularité de ce roman dans l'oeuvre, c'est l'absence de la mère dans la deuxième partie, et le changement majeur qui en résulte en ce qui concerne la dynamique familiale. Ainsi, à cause de la mort prématurée d'Edouardina, la relation mère-fille qui figure dans plusieurs des autres ouvrages n'est pas développée dans *Baldur*. A sa place se tissent des liens forts entre père et fille, que ce soit Edouardina et son père à elle, ou encore Prosper et sa fille Flavie.

La question des relations père-fille n'est qu'à peine abordée dans l'oeuvre publiée. Elle se limite à de brèves mentions dans *Bonheur d'occasion*, *Rue Deschambault* et *Alexandre Chenevert*. Contrairement à la communication qui s'établit entre Flavie et Prosper, les pères et les filles des ouvrages connus ne se parlent presque pas. L'impossibilité de communiquer forme un gouffre entre Alexandre Chenevert et sa fille, Irène. Par ailleurs, dans *Bonheur d'occasion* et *Rue Deschambault*, les sentiments qu'éprouvent pères et filles l'un pour l'autre ne s'expriment guère par la parole, mais plutôt par des actes de tendresse. Et parfois ces sentiments ne se dévoilent que par les réflexions des personnages. Ainsi, le père de Christine, homme sombre d'esprit et peu enclin à montrer son affection, s'attendrit sur le lot de sa petite fille atteinte de coqueluche et lui achète un hamac et un carillon de verre pour la distraire⁴⁷.

Il est intéressant de noter que la relation entre Christine et son père ne se développe qu'en l'absence de la mère, comme c'est le cas pour Flavie et Prosper. Dans « Petite Misère », le père de Christine lui fait des gentilleses lorsque Maman est sortie, partageant avec sa fille une tarte qu'il vient de préparer. C'est à ce moment que la fillette se rend compte de la douceur et de la vulnérabilité masquées de son vieux père: « Et comment

alors, à travers mon pauvre chagrin d'enfant ai-je si bien pressenti celui combien plus lourd de mon père, le poids de la vie: cette indigeste nourriture que ce soir, comme si c'était pour toujours, mon père m'offrait⁴⁸! » Toutefois, cette « communion d'âme » entre père et fille est subitement interrompue lorsque Maman revient à la maison et accuse son mari d'avoir rendu leur fille malade en lui donnant de la tarte: « Lui, avec un sourire triste, sans se disculper, pencha la tête; et, plus tard, quand il vint m'apporter un remède, il y avait sur son visage une telle douleur que, parfois, je l'imagine immortelle⁴⁹. »

Une sympathie similaire à l'égard du père se manifeste également chez Flavie Lemesurier et Florentine Lacasse, qui réussissent à mieux comprendre leur père respectif que les autres membres de leur famille et qui sont davantage prêtes à pardonner leurs faiblesses. Par exemple, Florentine reconnaît les qualités de son père, même si elle offre un grand appui financier à sa famille alors que son père ne fait que peu d'effort pour essayer de les tirer de la misère.

Mon père, il a été bon pour nous autres quand on était petits. Mon père... y en a qui disent du mal de lui, que c'est pas un homme travaillant, qui garde pas ses jobs... Mais mon père, il a toujours été bon. Seulement, il a pas eu beaucoup de chance, mon père⁵⁰.

Aucune des filles de l'oeuvre publiée ne joue le rôle de confidente et de figure maternelle comme le fait Flavie avec son père; elles ne surpassent jamais leur rôle de fille. Flavie est la seule, par exemple, à être consultée par son père sur des questions de nature aussi intime que la sexualité. Son rôle prend sans doute de l'ampleur parce que sa mère n'est pas présente comme le sont les mères des autres filles fictives. Cela dit, il est intéressant de constater que les relations père-fille, bien qu'elles ne s'épanouissent pas toutes, ne souffrent pas des tensions qui accablent les relations mère-fille dans l'oeuvre de Roy, obscurcies comme elles le sont par les difficultés de la condition féminine qui se perpétuent d'une génération à l'autre⁵¹.

Dans ce chapitre, nous avons tenté de montrer comment *Baldur* se distingue des ouvrages publiés de Gabrielle Roy dans sa dénonciation des institutions patriarcales qui contraignent la femme à un état d'asservissement. Aucun roman ou nouvelle dans l'oeuvre publiée de l'auteure ne traite de l'injustice de la condition féminine de manière aussi explicite et véhémence. Cela dit, il faut constater que parmi les inédits, il existe quelques autres manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale qui expriment une vision également dure de la condition féminine. Parmi ceux-ci, mentionnons en particulier l'ébauche d'un roman historique intitulé *La Saga d'Eveline*, ainsi qu'une nouvelle de quinze pages rédigée en 1948 et portant le titre « La première femme ».

De nombreux parallèles se dressent à cet égard entre *Baldur* et *La Saga d'Eveline*. Les récits de la *Saga* racontent l'histoire d'une famille québécoise qui immigré dans l'Ouest canadien, insistant surtout sur les expériences vécues par Lina, l'unique fille de la famille, de l'adolescence à la vieillesse⁵². Comme Edouardina, Lina est déchirée entre le désir de liberté et le devoir de maternité. Non seulement se trouve-t-elle prise dans un mariage sans passion avec un homme qui a deux fois son âge, mais elle se sent piégée par le devoir d'enfanter. Ses grossesses sont nombreuses et la rendent très malade, menaçant sa vie. Comme *Baldur*, la *Saga* dénonce fortement l'emprise des institutions patriarcales sur le corps de la femme, démystifiant le mariage et l'enfantement obligatoire. Enfin, la *Saga* s'attaque comme *Baldur* le fait au mystère qui entoure les rites de passage féminins tels que l'enfantement et la ménopause, et qui garde la femme dans l'ignorance de son corps⁵³. Comme Edouardina, Lina se révolte contre son rôle de reproductrice, et arrive vite à un stade où l'amour ne représente qu'un devoir. En effet, elle ne touche qu'une fois au plaisir de l'amour avec son mari, et c'est une expérience presque identique à celle d'Edouardina. Bref, même si les correspondances entre les deux manuscrits sont trop nombreuses pour les énumérer en détail, il est évident que l'amertume de Gabrielle Roy envers l'injustice de

la condition féminine se révèle de façon frappante dans les deux textes.

Examinons enfin brièvement, en guise de conclusion, une étrange nouvelle inédite intitulée « La première femme », qui élabore elle aussi une critique assez dure du statut de la femme⁵⁴. L'auteure y trace l'asservissement de la femme depuis ses origines, en relatant l'histoire de Grundhilde, femme préhistorique tout juste évoluée des singes. Tout ce que Grundhilde subit est une expérience nouvelle, à partir de son accouplement avec le premier homme, Hakraon, jusqu'à l'accouchement de leur enfant.

Dès les premières pages de ce récit allégorique, l'auteure met en scène la tension sexuelle régnant entre homme et femme. Elle démontre ensuite comment Grundhilde assiste à l'érosion graduelle de sa liberté après son accouplement avec Hakraon, mettant ainsi en question les mérites de l'évolution pour la femme. Une scène qui décrit l'accouchement de Grundhilde seule, près d'une rivière, souligne la douleur « maîtresse » et la solitude de la maternité. En outre, elle illustre la lutte « classique » chez Gabrielle Roy entre le désir d'évasion et le devoir maternel: Grundhilde ayant décidé d'enterrer l'enfant après sa naissance parce qu'elle veut conserver sa liberté, entend les pleurs du bébé et se retrouve aux prises avec un instinct maternel nouvellement éveillé. Ne pouvant plus abandonner son enfant, elle retourne à la caverne, suivant Hakraon en « toute docilité et en toute subjection (sic)⁵⁵. » Ainsi, Gabrielle Roy dépeint l'origine de la subordination féminine et maternelle, terminant sa nouvelle avec une réflexion plutôt fataliste sur la condition féminine: « Car, voyez Grundhilde: elle n'était plus que cette terrible et inconsciente force égoïste, cet abîme de dévouement et d'irresponsabilité que l'on nomme l'amour maternel⁵⁶. »

« La première femme » (écrite trois ans après la parution de *Bonheur d'occasion*) indique que depuis le début de sa carrière de romancière, Gabrielle Roy se préoccupait de thèmes liés à la condition féminine et entretenait déjà des idées très radicales pour l'époque sur le sort de la femme. Cependant, elle n'a pas choisi de publier ces écrits qui

dévoilent une vision plus « féministe » que celle figurant dans son oeuvre publiée. Se pourrait-il qu'il y ait là une sorte d'auto-censure idéologique? Ou y aurait-il plutôt d'autres raisons pour lesquelles l'auteure n'a pas choisi de publier ces textes? Ce sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans la conclusion de ce mémoire.

Notes

¹ Rudler, Gustave, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne* (Oxford: Oxford University Press, 1923): 144.

² Robinson, Judith, « La Finale de Narcisse. Genèse du texte et archéologie du sentiment », *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre* Jean Levaillant, éd., (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982): 128.

³ Whitfield, Agnes, « Gabrielle Roy as Feminist: Re-reading the Critical Myths », *Canadian Literature* no 126 (Autumn 1990): 22.

⁴ Lewis, Paula Gilbert, *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works* (Birmingham: Summa Publications, 1984): 65.

⁵ Roy, Gabrielle, *Bonheur d'occasion* (Montréal: Stanké 10/10, 1977): 360.

⁶ *Ibid.*, 362.

⁷ *Ibid.*, 362.

⁸ *Ibid.*, 263.

⁹ Roy, Gabrielle, *La Petite Poule d'Eau* (Montréal: Editions Beauchemin, 1950): 241.

¹⁰ Bourbonnais, Nicole, « Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin », *Voix et images* vol XIV, no 1 (automne 1988): 89.

¹¹ Guérin-Garnett, Dominique, *La Saga de Gabrielle Roy ou La fuite de Lina* (thèse de maîtrise, Institut des études canadiennes, Université Carleton, 1990, inédite): 44.

¹² *Bonheur d'occasion*, 360.

¹³ *Ibid.*, 361.

¹⁴ *Ibid.*, 363.

¹⁵ Lewis, Paula Gilbert, « Feminism and Traditionalism in the Early Short Stories of Gabrielle Roy », *Traditonalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec* Paula Gilbert Lewis, éd. (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985): 28.

¹⁶ Stépan, Andrée, « Attraites et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy », *Un pays, une voix, Gabrielle Roy* Marie-Lyne Piccione, éd. (Editions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1987): 65.

¹⁷ *La Petite Poule d'Eau*, 158.

¹⁸ Lewis, Paula Gilbert, *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*, 85.

¹⁹ *La Petite Poule d'Eau*, 137.

²⁰ Roy, Gabrielle, *Rue Deschambault* (Montréal: Librairie Beauchemin, 1963): 100.

²¹ Brochu, André, *L'instance critique* (Montréal: Leméac, 1974): 228. André Brochu emploie l'image du cercle ou de l'espace fermé pour décrire l'univers des personnages féminins de l'oeuvre de Gabrielle Roy.

²² *Bor:heur d'occasion*, 90.

²³ *Ibid.*, 31.

²⁴ Roy, Gabrielle, *Ces enfants de ma vie* (Montréal: Stanké 10/10, 1977): 121.

²⁵ Roy, Gabrielle, *La Rivière sans repos* (Montréal: Beauchemin, 1970): 241.

²⁶ Voir à ce sujet « Ecriture et désir chez Gabrielle Roy: analyse d'un récit de *La route d'Altamont* », Alain Roy, (Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1993, manuscrit inédit).

²⁷ *La Rivière sans repos*, 271.

²⁸ Whitfield, Agnes, « Relire Gabrielle Roy, écrivaine », *Queen's Quarterly*, vol 97, no 1 (printemps 1990): 60.

²⁹ Voir l'étude de Paula Gilbert Lewis sur les relations entre hommes et femmes dans « Unsuccessful Couples, Shameful Sex and Infrequent Love in the Fictional World of Gabrielle Roy » *Antigonish Review*, no 48 (Winter 1982): 49-55.

³⁰ Roy, Gabrielle, *Un jardin au bout du monde* (Montréal: Stanké 10/10, 1975): 163.

³¹ *Rue Deschambault*, 115.

³² Lewis, Paula Gilbert, *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*, 117.

³³ Brochu, 228.

³⁴ Bourbonnais, 73.

³⁵ *Ibid.*, 77 et 82.

³⁶ *Bonheur d'occasion*, 90-91.

³⁷ Lewis, Paula Gilbert, « Unsuccessful Couples, Shameful Sex and Infrequent Love in the Fictional World of Gabrielle Roy », 53.

³⁸ *Bonheur d'occasion*, 210.

³⁹ *La Rivière sans repos*, 129.

⁴⁰ Lewis, Paula Gilbert, « Unsuccessful Couples, Shameful Sex and Infrequent Love in the Fictional World of Gabrielle Roy », 51.

⁴¹ *Ces enfants de ma vie*, 160.

⁴² Bessette, Gérard, *Une littérature en ébullition* (Montréal: Editions du Jour, 1968): 225.

⁴³ voir Agnes Whitfield, « Relire Gabrielle Roy, écrivaine », 59; et Patricia Smart, *Ecrire dans la maison du père: L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec* (Montréal: Editions Québec/Amérique, 1988): 209.

⁴⁴ *Bonheur d'occasion*, 92.

⁴⁵ *La Petite Poule d'Eau*, 76.

⁴⁶ Whitfield, Agnes, « L'autobiographie au féminin: identité et altérité dans *La Détresse et l'Enchantement* », *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Cahiers du CRCCF (Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992): 391-392.

⁴⁷ Voir « Ma coqueluche » dans *Rue Deschambault*.

⁴⁸ *Rue Deschambault*, 38.

⁴⁹ *Ibid.*, 38.

⁵⁰ *Bonheur d'occasion*, 332.

⁵¹ Voir à ce sujet « Trois générations de femmes: le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy », Paula Gilbert Lewis, *Voix et images* vol X, no 3 (printemps 1985): 165-175.

⁵² Voir Dominique Guérin-Garnett, *La Saga ou La fuite de Lina*, (thèse de maîtrise, Institut des études canadiennes, Université Carleton, 1990, inédite) pour une analyse de la *Saga*.

⁵³ *Ibid.*, 8.

⁵⁴ Roy, Gabrielle, « La première femme », nouvelle inédite, Collection du Fonds Gabrielle-Roy, Bibliothèque nationale du Canada, Boîte 71, chemise 16.

⁵⁵ *Ibid.*, 15.

⁵⁶ *Ibid.*, 15.

Conclusion

Dans l'introduction de ce mémoire, nous avons souligné la divergence des opinions de la critique littéraire sur les mérites de l'analyse génétique de textes inédits. Tandis que certains critiques trouvent que des ouvrages jugés « impubliables » ne valent pas la peine d'être étudiés, d'autres en maintiennent que les inédits peuvent aider à éclairer l'oeuvre publiée d'un écrivain ou à donner un nouvel aperçu de l'esthétique et de la philosophie de celui-ci. L'étude génétique de *Baldur* nous a en effet révélé une Gabrielle Roy différente de celle que l'on connaît à partir de l'oeuvre publiée, non seulement sur le plan des thèmes qu'elle y explore, mais de plus dans la façon dont elle élabore son discours. Ainsi, les grands thèmes de son oeuvre (le temps et l'espace, la pauvreté, la condition humaine et la création artistique, entre autres), cèdent la place dans *Baldur* à un examen rigoureux de l'injustice de la condition féminine et des drames liés aux relations (surtout sexuelles) entre hommes et femmes. Dans ces manuscrits inédits, on a l'impression que Gabrielle Roy tourne en rond à l'intérieur d'un « pays d'ombre », espace du non-dit et de l'indicible à l'époque où elle essayait de rédiger ces textes. Mais sa colère et ses frustrations envers le sort des femmes transparaissent néanmoins dans ce roman et empêchent le plein épanouissement de son écriture, reflétant les observations de Virginia Woolf sur les difficultés de l'écriture au féminin:

She will write in a rage where she should write calmly. She will write foolishly where she should write wisely. She will write of herself where she should write of her characters. She is at war with her lot¹.

En traçant la genèse de l'intrigue, de la représentation des personnages et de la thématique de *Baldur* à travers ses trois versions, cette étude a tenté de montrer l'évolution de la critique de l'auteure à l'égard des institutions patriarcales qui assujettissent la femme. Par ailleurs, l'analyse du mouvement de la thématique révèle que Gabrielle Roy était aux

prises avec la représentation de ses convictions féministes au cours de la rédaction du roman. Bien que l'auteure ait choisi d'exposer ses sentiments sur la condition féminine comme elle ne l'a jamais fait auparavant dans l'oeuvre publiée, l'examen des variantes thématiques et sémantiques dans les trois versions révèle qu'elle a néanmoins souvent hésité quant au degré de la virulence de sa critique, optant parfois pour l'atténuation ou la rature de passages particulièrement explicites, ou, au contraire, pour l'élaboration d'autres fragments de texte.

Le fait que Gabrielle Roy n'ait pas élu de publier *Baldur* suggère de prime abord qu'elle n'a pas osé dévoiler sa vision de l'injustice du sort féminin, exerçant ainsi une sorte d'auto-censure idéologique. Mais les raisons pour lesquelles elle a décidé de ne pas achever *Baldur* ne relèvent pas nécessairement toutes du refoulement de ses idées, ce roman n'étant pas particulièrement réussi du point de vue esthétique². De fait, *Baldur* est une oeuvre trop « transparente », faible sur le plan symbolique. Tandis que les structures narratives et thématiques dans les romans publiés de Gabrielle Roy à la fois déguisent et révèlent une critique du patriarcat³, dans *Baldur* cette critique est exprimée de manière peut-être trop prosaïque. De plus, la qualité littéraire des textes inédits souffre faute de l'écart nécessaire entre l'écrivaine et son récit; la présence de celle-ci y est fortement ressentie, malgré le fait que le récit soit raconté par un narrateur omniscient. N'ayant pu dissimuler la violence de ses émotions dans la rédaction de ce roman, l'auteure ne semble pouvoir se conformer à sa propre définition de l'oeuvre d'art qui selon elle est « une émotion revécue dans la tranquillité⁴. » Le résultat est une esthétique affaiblie.

Nous avons noté à la fin du dernier chapitre que, parmi les documents inédits de Gabrielle Roy il existe au moins trois récits, y compris *Baldur*, qui traitent de la condition féminine de façon notamment plus explicite que dans l'oeuvre publiée. Ce qui n'est pas clair, cependant, est la raison pour laquelle l'auteure n'a pu développer ce thème dans une

forme littéraire qui lui convienne⁵. La réponse à cette question complexe nécessiterait en soi une étude approfondie de l'ensemble de l'oeuvre de Gabrielle Roy: nous ne pouvons qu'avancer l'hypothèse suivante. Une des sources du problème relève sans doute du fait que les écrivaines se sont longtemps senties contraintes à employer des procédés stylistiques pour exprimer leur malaise envers la condition féminine sans mettre en question de façon trop évidente les conventions littéraires et sexuelles⁶. En effet, comme le souligne Alain Roy dans une étude sur les voix du désir chez Gabrielle Roy, « une bonne partie de l'art de la romancière consiste en effet à désamorcer la violence qui sans cesse affleure dans ses textes⁷. » Cette technique est mise en évidence, entre autres, dans la description du viol d'Elsa dans *Une rivière sans repos* qui brouille le drame de l'incident et amoindrit curieusement la responsabilité du G.I. Cependant, note Alain Roy, cette lutte apparente contre la mise en scène du désir ou du « pulsionnel » chez Gabrielle Roy peut aussi masquer sa présence, même dans des récits qui sembleraient des plus innocents. Cette constatation est appuyée d'une analyse du récit « Le vieillard et l'enfant » dans laquelle il montre que l'expédition de Monsieur Saint-Hilaire et de Christine n'est pas aussi naïve qu'elle l'apparaît⁸.

Ce jeu de forces subtilement exprimé dans l'oeuvre publiée se manifeste aussi en quelque sorte dans les manuscrits de *Baldur*, mais au niveau du discours narratif, lequel montre comment Gabrielle Roy était tiraillée entre l'atténuation ou l'effacement du discours et son amplification. Dans ce roman, elle n'a pas réussi à réconcilier ces deux tendances contraires, ce qui pourrait expliquer pourquoi elle n'a pas pu traiter des thèmes de la condition féminine et du désir d'une manière qui lui fût satisfaisante.

Malgré une qualité littéraire inadéquate, *Baldur* fournit néanmoins un aperçu révélateur de la vision de Gabrielle Roy à l'égard du statut de la femme et éclaire les tensions sexuelles qui sous-tendent l'oeuvre publiée. A un moment où la critique littéraire

s'intéresse de plus en plus à la « portée émancipatrice⁹ » de l'oeuvre de Gabrielle Roy, *Baldur* nous dévoile l'angoisse d'une écrivaine « féministe » avant la lettre qui luttait avec la représentation littéraire de ses convictions.

Notes

¹ Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* (Middlesex: Penguin Books, 1975): 70.

² Lettre de François Ricard adressée à Monique Roy-Sole, datée du 14 octobre 1993.

³ Whitfield, Agnes, « Gabrielle Roy's *Children of My Heart* or Portrait of the Artist as Young Woman », (texte inédit): 2.

⁴ Gagné, Marc, *Visages de Gabrielle Roy: L'oeuvre et l'écrivain* (Montréal: Beauchemin, 1971): 183.

⁵ Lettre de François Ricard.

⁶ Shirley Foster, citée dans Whitfield, Agnes, « Gabrielle Roy's *Children of My Heart* or Portrait of the Artist as Young Woman », 2.

⁷ Roy, Alain. « Ecriture et désir chez Gabrielle Roy: analyse d'un récit de *La route d'Altamont* » (Université McGill, 1993, texte inédit): 10.

⁸ Ibid., 12-13.

⁹ Whitfield, Agnes, « Relire Gabrielle Roy, écrivaine », *Queen's Quarterly* vol. 97, no. 1 (printemps 1990): 57.

Bibliographie

I Ecrits de Gabrielle Roy

Roy, Gabrielle. *Baldur* (ms inédit). La collection des manuscrits littéraires, Bibliothèque nationale du Canada, Fonds Gabrielle-Roy, MSS 1982-11/1986-11; Fonds Gabrielle-Roy et Marcel-Carbotte, MSS 1990-17.

_____. « La première femme » (ms inédit, 1948). La collection des manuscrits littéraires, Bibliothèque nationale du Canada, Fonds Gabrielle-Roy, MSS 1882-11/1986-11.

_____. *La Saga d'Eveline* (ms inédit). La collection des manuscrits littéraires, Bibliothèque nationale du Canada, Fonds Gabrielle-Roy, MSS-C10.

_____. *Bonheur d'occasion* (1945). Montréal: Stanké 10/10, 1977.

_____. *La Petite Poule d'Eau*. Montréal: Beauchemin, 1950.

_____. *Alexandre Chenevert* (1954). Montréal: Stanké 10/10, 1979.

_____. *Rue Deschambault* (1955). Montréal: Beauchemin, 1963.

_____. *La montagne secrète* (1961). Montréal: Stanké 10/10, 1978.

_____. *La route d'Altamont* (1966). Montréal: Editions HMH, 1969.

_____. *La Rivière sans repos*. Montréal: Beauchemin, 1970.

_____. *Cet été qui chantait*. Québec-Montréal: Les Editions Françaises, 1972.

_____. *Un jardin au bout du monde* (1975). Montréal: Stanké 10/10, 1987.

_____. *Ces enfants de ma vie* (1977). Montréal: Stanké 10/10, 1983.

_____. *Fragiles lumières de la terre* (1978). Montréal: Stanké 10/10, 1982.

_____. *La détresse et l'enchantement*. Montréal: Boréal Express, 1984.

_____. *Ma chère petite soeur: Lettres à Bernadette 1943-1970*. François Ricard, éd., Montréal: Boréal Express, 1988.

II Ouvrages sur Gabrielle Roy

Belleau, André. *Le romancier fictif*. Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 1980.

- Bessette, Gérard. *Une littérature en ébullition*. Montréal: Editions du Jour, 1968.
- Bourbonnais, Nicole. « Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin. » *Voix et images* vol 14, no 1 (automne 1988): 72-89.
- . « Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix. » *Voix et images* vol 16, no 1 (automne 1990): 95-109.
- Brochu, André. *L'instance critique*. Montréal: Editions Leméac, 1974.
- Gagné, Marc. *Visages de Gabrielle Roy: L'oeuvre et l'écrivain*. Montréal: Beauchemin, 1973.
- Genuist, Paul. *Marie-Anna Roy: Une voix solitaire*. Saint-Boniface: Editions des Plaines, 1992.
- Grosskerth, Phyllis. *Gabrielle Roy*. Toronto: Forum House, 1969.
- Hesse, M.G. *Gabrielle Roy*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Lewis, Paula Gilbert. « La dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy. » *Etudes littéraires* vol 17, no 3 (hiver 1984): 563-576.
- . *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*. Birmingham: Summa Publications, 1984.
- , éd. *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985.
- . « Trois générations de femmes: le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy. » *Voix et images* vol 10, no 3 (printemps 1985): 165-175.
- . « Unsuccessful Couples, Shameful Sex, and Infrequent Love in the Fictional World of Gabrielle Roy. » *Antigonish Review* no 48 (Winter 1982): 49-55.
- Pascal, Gabrielle. « La condition féminine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. » *Voix et images* vol 5, no 1 (automne 1979): 143-163.
- . « La femme dans l'oeuvre de Gabrielle Roy. » *Revue de l'Université d'Ottawa* vol 50 (1980): 55-61.
- Piccione, Marie-Lyne, éd. *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Editions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1987.
- Ricard, François. *Gabrielle Roy*. Montréal: Fides, 1975.
- . « La métamorphose d'un écrivain: Essai biographique. » *Etudes littéraires* vol 17, no 3 (hiver 1984): 441-455.
- . « Les inédits de Gabrielle Roy: une première lecture. » *Mélanges de littérature*

2 of/de 2

MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux. Yolande Grisé et Robert Major, éd., Cahiers du CRCCF, (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992): 241-256.

Roy, Alain. « Ecriture et désir chez Gabrielle Roy: analyse d'un récit de *La route d'Altamont*. » (ms. inédit), Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 1993.

Smart, Patricia. *Ecrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal: Editions Québec/Amérique, 1988.

Thério, Adrien. « Le portrait du père dans *Rue Deschambault*. » *Livres et auteurs québécois* 1969, 237-243.

Whitfield, Agnes. « Gabrielle Roy as Feminist: Re-reading the Critical Myths. » *Canadian Literature* no 126 (Autumn 1990): 20-31.

———. « Gabrielle Roy's *Children of My Heart* or Portrait of the Artist as Young Woman. » (ms. inédit): 1989

———. « L'autobiographie au féminin: identité et altérité dans *La Détresse et l'Enchantement* de Gabrielle Roy. » *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Yolande Grisé et Robert Major, éd., Cahiers du CRCCF, (Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1992): 391-404.

———. « Relire Gabrielle Roy, Ecrivaine. » *Queen's Quarterly* vol 97, no 1 (spring 1990): 53-66.

III Ouvrages sur la critique génétique

Audiat, Pierre. *La biographie de l'oeuvre littéraire. Esquisse d'une méthode critique*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924.

Barbérís, Pierre, Daniel Bergez, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini, Gisèle Valency. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

Bellemin-Noël, Jean. *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Librairie Larousse, 1972.

———. « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. » *Littérature* no 28, (décembre 1977): 3-18.

Durry, Marie-Jeanne. *Flaubert et ses projets inédits*. Paris: Librairie Nizet, 1950.

Grésillon, Almuth, éd. *De la genèse du texte littéraire*. Tusson: Du Lérot, 1988.

Hay, Louis, éd. *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979

_____. *La naissance du texte*. Paris: Librairie José Corti, 1989.

Levaillant, Jean, éd. *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.

Rudler, Gustave. *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne*. Oxford: Oxford University Press, 1923.

Tadić, Jean-Yves. *La critique littéraire au XXe siècle*. Paris: Editions Pierre Belfond, 1987.

Texte: Revue de critique et de théorie littéraire. (numéro consacré à la critique génétique), vol 7, Toronto: Les Editions Trintexte, 1988.

APPENDICE

FROM : DUPUIS-MORENCY

PHONE NO. : 418 687 4001

111

le 2 décembre 1993

à Mme Monique Roy - Solé.

Madame,

si je réponds si tardivement à votre lettre du 21 octobre. c'est que j'avais confié à un relieur le manuscrit de Baldur que je possède. Je viens tout juste de le récupérer.

Le manuscrit m'a été remis en 1989 par M. Michel Champagne, de Québec, qui l'avait lui-même reçu en mains propres du Dr. Marcel Car Solle, mari de Gabrielle Roy. Marcel me réservait cette copie depuis longtemps. Il m'avait déjà dit l'avoir "sauvé du désastre" après que l'auteur l'eût abandonné pour des raisons que j'ignore. Cette copie se trouvait, selon les dires de Marcel, dans le grenier de la maison de Petite Rivière Saint-François.

Il contient 164 pages dactylographiées. L'auteur y avait apporté plusieurs corrections à la mine de plomb. Ces corrections sont bien de la main de Gabrielle.

Le roman comporte XIX chapitres. Le dernier me semble inachevé. Il se termine par les mots suivants : "... rien de ce que le cœur humain découvrait sur les autres n'était apparu en vain, ni trop tard, voyons, père... "

FROM : D. FUIS-MORENCY

PHONE NO. : 418 687 4001

P02

2.

Je ne peux malheureusement pas vous
renseigner sur les raisons qui ont poussé l'auteur à
abandonner son roman. Marcel a été évasif sur le
sujet.
(Caché)

Si jamais vous desirez consulter le
document que j'ai par dessus moi, je le mettrai
volontiers à votre disposition, à la condition que
vous veniez le lire ici, à Québec.

J'espère que tous les succès commencent
votre thèse.

Cordialement.

Pierre Morency.

tél. 418-688-1651

Fax 418-687-4001.

P.S. J'ai été lié d'amitié avec Gabrielle Roy à partir
de 1976. Jamais elle ne m'a parlé de ce roman.

END

'20-07-94

FIN