

**LAURIER LACROIX**

*Université du Québec à Montréal*

## Gabrielle Roy à la fenêtre

---

Alors, par la lucarne qui se trouvait à la hauteur de mon visage, j'ai aperçu le ciel. C'était une journée venteuse de juin... et des nuages très beaux, très blancs, se mirent à passer devant mes yeux. Il me sembla qu'à moi seule se montraient les nuages. [...] Deux grands ormes plantés par mon père poussaient leurs plus hautes branches jusqu'au bord de ma lucarne, et, en tendant un peu le cou, je les voyais se balancer; et cela aussi devait être pour moi seule, puisqu'il n'y avait que moi d'assez haut perchée pour surprendre les branches supérieures de nos ormes. Et alors, plus que jamais je désirai mourir, à cause de cette émotion qu'un arbre suffisait à me donner... traître, douce émotion! me révélant que le chagrin a des yeux pour voir à quel point ce monde est beau!<sup>1</sup>

Ce passage de *Rue Deschambault*, où Petite misère, fuyant les sarcasmes paternels<sup>2</sup>, se réfugie au grenier, a été la phrase initiatrice de cet article. Dans ce passage, Christine, la narratrice, prend tragiquement conscience de la beauté du monde à une étape de rupture de son enfance, à partir d'une vision encadrée par la lucarne. Depuis cet observatoire qui offre une représentation verticale de la nature, l'auteure peut énoncer une conception de la perception, nourrie des entrelacs de la vision et des sentiments, de la raison et des affects. Un bonheur fugitif naît de cette association intime de la

vision et du mouvement, comme le pensera plus tard Éveline: «Un paysage qui file derrière une vitre, rien que cela, c'est déjà si émouvant<sup>3</sup>». C'est à partir de cet extrait de *Rue Deschambault* que j'aborderai les modes d'appréhension de la composition d'une image picturale depuis la littérature<sup>4</sup>.

Je me suis offert la liberté d'entremêler des concepts qui ont été au centre de l'évolution de la peinture depuis le début du XV<sup>e</sup> siècle, celui de la construction de la vision et des images qui se forment à partir d'un cadre, avec les manifestations du thème de la fenêtre dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Ce sujet me permettra de croiser le texte à la conception de l'image peinte et de le ramener au plan du tableau, là où une subjectivité étale ses perceptions sur la bidimensionalité de la surface à lire, à déchiffrer et à décoder.

À la Renaissance, les théoriciens de la perspective ont postulé que les *stimuli* visuels sont des conditions nécessaires mais non suffisantes pour la perception. Selon eux, l'image est construite comme une chose ordonnée, rationnelle et structurée, à partir du monde visible auquel nous prêtons attention. Il ne s'agit cependant pas d'observations passagères, mais de *stimuli* organisés par l'imagination, rassemblés dans une unité sous la forme d'images répondant à une activité intentionnelle.

Pour Leon Battista Alberti, qui a formulé cette constatation, la définition de l'objet de la vision commence avec nos habitudes de dépicition<sup>5</sup>. Il s'agissait de comprendre les produits de l'imagination, les images visuelles qui donnent structure à nos vies comme répondant à une forme picturale. Les images résultent de jugements sur des *stimuli* fournis par les sens, la

perception étant intimement liée aux modes de nomination qui sont eux-mêmes engagés par rapport à un projet démonstratif et rhétorique. Ce que nous voyons serait formulé à partir de références à des manières complexes et variées de prêter attention au monde, et l'énonciation d'une formulation de notre perception serait relative à un projet déterminé. Si le regard est vide de motivations et de sens, il ne pourra appréhender, comprendre et organiser ses perceptions. La relation du sujet au monde est rompue par l'absence du projet qu'instaure le regard, regard structuré par un cadre qui ouvre sur l'extérieur.

Gabrielle Roy en fournit un exemple à travers la figure de sa sœur Anna, dont la vie ratée lui servira à l'occasion de modèle : « je la revois souvent, debout, immobile à une fenêtre de la maison, regardant au-dehors sans rien voir, un être qui sait qu'il a manqué son destin et que celui-ci ne repassera plus<sup>6</sup> ». La même image est utilisée pour décrire le personnage neurasthénique d'Élizabeth Beaulieu dans *La Rivière sans repos*, qui « restait presque en tout temps pensive et triste à sa baie vitrée, incapable de s'arracher à la fascination qu'exerçait sur elle le morne horizon glacial ». Malgré des efforts pour se divertir en lisant ou en écoutant de la musique, « elle revenait à sa baie panoramique, attirée malgré elle par l'immense paysage nu<sup>7</sup> ». L'inaction psychique et la désolation physique se répondent de part en part de la grande baie vitrée, l'image observée du vide correspondant à la vie psychologique du personnage.

Pour l'historien d'art Erwin Panofsky<sup>8</sup>, le modèle de la vision comme peinture est le paradigme inhérent à l'invention de la perspective linéaire. Perception

visuelle et dépeinture picturale sont alors indissociables, leur structure, leur mode d'organisation et leur résultat étant définis comme assimilables. Dans son traité *De Pictura*, paru en latin à Florence en 1435 et en italien l'année suivante sous le titre *Della pittura*, avec une dédicace à l'architecte Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti annonçait que le but de la peinture était de dépeindre les « choses visibles<sup>9</sup> ». Cette image équivoque et riche de sens a été sujette à de multiples interprétations. Dans le premier livre, Alberti décrit les étapes de la réalisation de ce projet : « Je trace d'abord [...] un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est, pour moi, une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder ». La fenêtre, tout comme le tableau, privilégie une situation de frontalité par rapport à son objet, position qui confirme le mode de vision au moyen de la pyramide visuelle.

Cette ouverture ajustable, assimilable à la surface picturale, est aussi décrite comme un verre (*admodum vitrea* 1,12), un plan translucide qui est à la base de la pyramide visuelle. La fenêtre, ou la surface de la peinture, sectionne la pyramide en un point précis, exactement perpendiculaire à l'œil. L'espace pictural est fait de lignes qui convergent vers l'arrière du verre, d'une manière connue et mesurée avec précision. Un « voile », selon l'expression d'Alberti, produit en tendant verticalement et horizontalement des fils en travers de la fenêtre placée entre l'œil du peintre et les objets à représenter, permet de constituer une grille qui facilitera l'analyse de la scène en éléments constituants et de les reproduire sur la surface à peindre, elle aussi quadrillée. Le résultat final, le tableau, est une synthèse de tous les éléments contenus dans chaque carré.

Pour Gabrielle Roy, ce «voile» permet même au regard de distinguer ce qui n'est pas immédiatement perceptible. Le vieux Barnaby, tout comme Gabrielle Roy elle-même, ainsi que la montrent ses dernières photographies, porte en permanence dans le visage cette grille formée de rides et de ridules qui lui permet de percevoir au-delà des limites physiques immédiates : «Son bon visage, tanné et recuit au soleil, se couvrit de rides en tous sens, semblable à un quadrillage au travers duquel les yeux troublés regardaient au loin<sup>10</sup>». De même, la clôture qui entoure l'univers privilégié de la cour d'école fonctionne comme cette structure quadrillée qui permet d'apercevoir et d'apprécier l'instant présent, mais aussi de saisir des aspects de la réalité qui ne sont pas encore apparents. La narratrice de *Ces enfants de ma vie*, consciente d'une double temporalité, raconte :

Et sans doute à quelqu'un arrêté au milieu du trottoir pour nous observer à travers les mailles de la haute clôture d'acier, notre monde eût-il paru à part, protégé, épargné, la garantie de lendemains heureux. Et sans doute cela était-il vrai en partie, mais aussi que n'annonçait-il pas déjà parfois de malheurs à venir, de tares déposées en de jeunes vies innocentes par des hérédités funestes<sup>11</sup>.

Le terme *fenêtre* sera présenté ici dans deux acceptions. D'abord, elle est un moyen de marquer de manière plus implicite la position du sujet dans le tableau et du spectateur dans l'espace. Elle est l'élément structurant de la perception et de la vision, donc de l'«*istoria*», comme l'indiquait Alberti. De plus, la peinture renaissance a multiplié l'utilisation du motif de la fenêtre comme élément de transition entre deux

espaces, entre deux univers physiques et psychologiques. La fenêtre comme sujet iconographique a évolué depuis le XV<sup>e</sup> siècle, puisqu'elle permettait d'introduire un tableau dans le tableau, en insérant dans l'espace de l'œuvre une scène complémentaire au sujet principal. La fenêtre établit une distance, elle marque et unifie la séparation entre deux univers, deux espaces et deux moments. Cette ouverture est devenue primordiale à la période romantique comme un lieu d'introspection mêlant des éléments de l'univers extérieur au monde intérieur dépeint. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la fenêtre a pour rôle d'affirmer la subjectivité du lieu d'observation, du point de vue et ainsi de la position propice à l'expérimentation formelle.

Chez Gabrielle Roy, la fenêtre s'interpose lorsque les personnages ne sont pas en parfaite harmonie avec eux-mêmes et avec leur destin, lorsque le monde extérieur n'est pas une extension directe de leur moi. Lorsque Médéric et l'institutrice se promènent à cheval et découvrent la plaine du sommet d'un monticule, ils sont pleinement dans la nature, en symbiose avec elle : « Qu'y a-t-il dans le spectacle que l'on obtient d'une certaine hauteur pour tant nous satisfaire ? »

Pourquoi riions-nous ? De nous découvrir si bien, ensemble, je suppose, unis dans la rare et merveilleuse entente survenant entre deux êtres qui fait qu'ils n'ont plus besoin de mots ou de gestes pour se rejoindre ; alors ils rient, sans doute de délivrance. Curieusement, tout de suite après nous sommes devenus silencieux. Graves aussi. Et attentifs chacun pour soi au paysage qui nous unissait<sup>12</sup>.

Cette scène qui se termine dans le silence montre comment cet état de béatitude, d'absorption dans la

nature laisse silencieux, et à quel point la parole et la communication n'ont pas de place dans cet univers où, serein et heureux, l'homme vit au rythme de son environnement.

La fenêtre, au contraire, est le lieu de médiation des personnages avec le monde, le lieu d'une prise de conscience<sup>13</sup>. Pour Gabrielle Roy, la vue qui s'offre au travers de la fenêtre est souvent en rupture avec l'action ou les réflexions qui animent alors ses personnages. La transparence de la fenêtre propose, comme on l'a vu pour *Petite misère*, une percée qui laisse entrevoir le potentiel d'un univers en devenir, à l'opposé de la situation où se trouve le personnage. La fenêtre se pose comme une projection à laquelle adhère le sujet-narrateur.

Le regard par la fenêtre devient comme l'acte d'écriture qui exige un regard omniscient, une sorte de regard réversible, total et englobant<sup>14</sup>. La mère de la narratrice de *Rue Deschambault* ne la prévient-elle pas : « Écrire [...] N'est-ce pas se partager en deux, pour ainsi dire : un qui tâche de vivre, l'autre qui regarde, qui juge...<sup>15</sup> » Écrire, c'est à la fois jaillir dans la lumière et scruter, tapie dans l'ombre. Christine continue :

J'hésitais moi-même entre le jour et la nuit. J'éprouvais comme maman, si je m'étais couchée tôt, si j'avais bien dormi, une hâte joyeuse à mettre le pied hors du lit, à courir à ma fenêtre ouverte ; je tenais d'elle ce sentiment de la possession des choses qui pour tant d'être se produit le matin ; le monde m'apparaissait alors comme à son commencement. C'était une ardoise fraîche où écrire ma vie<sup>16</sup>.

Écrire sa vie, c'est reporter ce sentiment de possession du monde sur l'ardoise, où il s'imprime comme dans la *camera obscura*. Écrire sa vie se résume dans cet état d'équilibre précaire, alternant entre la détresse et l'enchantement, comme le constate à sa façon Éveline, lors de son voyage en Californie, sorte de rite initiatique où le bonheur de l'existence lui apparaît comme une chimère toujours poursuivie et enfin acceptée : « Eveline s'obligea à jeter un regard par la vitre. Elle aperçut une immense plaine pâle sous un soleil brillant. [...] Eveline pensa : C'est un mirage... Tout peut-être n'est que mirage ; après tout, qu'y a-t-il dans l'existence de plus vrai qu'un mirage...<sup>17</sup> »

Cette dichotomie, qui demande à l'écrivain d'être à la fois dans l'action et dans l'observation critique, dispose d'un lieu idéal, c'est le seuil, le rebord de la fenêtre. D'ailleurs, c'est le point de vue qu'adoptent les félins domestiqués, de fins observateurs : « C'est connu, les chats n'aiment guère aller à la promenade avec leur maître. Ils préfèrent attendre leur retour assis sur le pas de la porte. Ou encore sur le rebord d'une fenêtre où ils sont bien placés pour voir tant l'intérieur que l'extérieur<sup>18</sup> ». Il y a donc une ambiguïté dans le projet littéraire de Gabrielle Roy qui sait qu'elle doit occuper une position dominante qui lui permet de contrôler le sujet, en même temps qu'elle valorise un regard subjectif et introspectif. Cette vision tournée vers l'intérieur permet alors d'appréhender et de comprendre les réalités complexes qui s'offrent à la vue consciente. À l'instar de Diderot, elle accorde un privilège à Thaddeus : « Car il n'y avait personne comme ce vieillard aveugle pour réussir à faire voir aux autres ce que leurs yeux ouverts ne voyaient pas<sup>19</sup> ». L'état d'aveugle et



l'aveuglement ne sont pas la même chose, comme Gabrielle Roy le montre avec le personnage de Florentine qui n'ose pas ouvrir les yeux après que Jean l'a embrassée sur les paupières et qui s'illusionne alors sur les sentiments que le jeune homme lui porte<sup>20</sup>.

À partir de l'intuition proposée par Petite misère, on a donc pu s'aventurer dans l'œuvre de Gabrielle Roy, attentif à la présence de la fenêtre et à ses multiples occurrences. La fenêtre ne devait pas être transparente, mais nommée, encadrant consciemment le sujet regardé. Il s'agissait à cette étape d'être attentif non pas uniquement au regard, mais au regard enclos, à la fois limité et canalisé par la charpente de la fenêtre, à ce passage, comme dans la fenêtre albertienne, où la vision monoculaire structure le projet de l'écriture: « On voyait le dehors à travers un petit morceau de vitre tout juste grand comme l'œil qui s'y appliquait<sup>21</sup> », écrit la narratrice de *La Petite Poule d'Eau*. L'intéressant n'est pas la permanence de ce regard porté sur soi à travers le regard sur les autres, mais la manière dont ce regard s'inscrit comme une expérience comparable à celle de la peinture perspectiviste. L'omniprésence et l'importance de l'image de la fenêtre seraient-elles le résultat d'une conjoncture facile<sup>22</sup>, ou une métaphore efficace, ou bien jouent-elles un rôle structurant dans la construction du récit?

Il faut reconnaître que l'œuvre picturale est peu affirmée dans l'œuvre de Roy, hormis dans le roman *La Montagne secrète*, où les réflexions sur la peinture paraissent assimilables au travail de création littéraire tel qu'elle le conçoit. Ailleurs, les notations sur la peinture sont rares ou du moins offertes discrètement au lecteur, tout comme les notions de théorie et d'histoire

de l'art<sup>23</sup>. Sa culture artistique semble limitée. Familière de la « théorie du nuage » de Leonardo da Vinci, selon laquelle l'observation puis la libre association des phénomènes naturels sont des jeux inventifs par excellence, propres à satisfaire la solitude de l'imagination créatrice, Gabrielle Roy reformule en ces termes le célèbre passage : « [...] apercevoir dans le ciel un château blanc, y voir arriver un cavalier monté sur un cheval blanc dont la crinière et les pattes se défont à mesure qu'il approche... et le cheval est plus grand que le château... mais tout à coup château et cavalier fondent au soleil [...]. Ah ! voilà des jeux auxquels il vaut la peine de se livrer !<sup>24</sup> » De la même façon, Alexandre Chenevert mourant dispose de sa fenêtre comme d'une sorte d'écran paranoïaque où projeter ses souvenirs, ses fantasmes et ses rêves de la nature<sup>25</sup>.

D'autre part, la nature chez Gabrielle Roy (mais moins systématiquement que chez Robbe-Grillet) est parfois ramenée à une organisation de formes géométriques proche des théories de la structuration de l'espace pictural au tournant du siècle. Maurice Denis avait énoncé qu'un tableau est d'abord et avant tout une organisation de formes et de couleurs sur une surface plane. On lit dans *Cet été qui chantait* : « La ferme de monsieur Émile [...] se composait de petits champs de toutes formes distribués de part et d'autre de la route et d'obstacles naturels : un losange en contrebas du chemin de terre ; un carré près de la maison ; plus loin, le long du ruisseau, une sorte d'arc très infléchi ; même un rond autour d'une très grosse pierre que l'on n'était jamais parvenu à déplacer<sup>26</sup> ». C'est ce même processus cézannien que Pierre Cadorai doit imposer à sa perception de la montagne afin de la ramener à cet équilibre

formel garant du résultat de l'œuvre picturale : « Sa montagne, en vérité. Repensée, refaite en dimensions, plans et volumes ; à lui entièrement ; sa création propre ; un calcul, un poème de la pensée<sup>27</sup> ».

Gabrielle Roy est familière de la métaphore du reflet et du miroir souvent utilisée en peinture, comme référence à une image à la fois identique et déformée de la réalité, une image transposée qui permet de se rapprocher des règles qui définissent la perception. Ainsi, comme dans un tableau de Lionel LeMoyne Fitzgerald, l'auteure observe les « deux franges [de lysimaques], l'une à l'endroit, l'autre à l'envers dans l'eau, et dont on aurait été en peine de dire laquelle avait l'air le plus vrai<sup>28</sup> ». Ailleurs, Jean « voit mieux » Florentine lorsqu'il peut saisir sa silhouette dans la glace qui recouvre le mur du Quinze-Cents où travaille la jeune fille<sup>29</sup>. Et lorsque Florentine contemple le flanc abrupt du Mont Royal depuis le viaduc de la rue Notre-Dame, elle y retrouve « la grande glace du restaurant et son propre visage avec des lèvres douces, des cheveux moussus, et légers comme s'ils eussent été réfléchis dans une nappe d'eau sombre<sup>30</sup> ». C'est encore dans le reflet déformé de lanternes que la jeune institutrice voit surgir l'image du désir et de l'amour pour Médéric :

J'ouvris les yeux. Je me trouvai à regarder dans l'une des deux lanternes à quatre faces, joliment serties de baguettes de plomb, qui se faisaient pendants de chaque côté du traîneau. La vitre assombrie me renvoya le reflet de mon visage. [...] j'avais cette curieuse impression que tout ce que je voyais ne se passait que dans la lanterne, que c'était elle qui inventait ces jeux auxquels nous ne prenions vraiment part ni Médéric ni moi<sup>31</sup>.

Il y aurait une typologie de la paroi vitrée à établir dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Les vitres et surtout les carreaux sont souvent embués, opaques, sales et disjointes, encrassés et mal ajustés, à l'image de l'univers psychologiquement sombre et confus dans lequel se retrouvent les acteurs<sup>32</sup>. Le carreau, comme des segments du voile qu'Alberti interpose entre le spectateur et le monde, a surtout pour rôle de fragmenter le regard<sup>33</sup>, alors que la vitrine associée au négoce offre les objets de consommation à la convoitise des passants. Elle étale impudiquement ses marchandises, comme la cabine transparente d'Alexandre Chenevert, «à vrai dire sans plus de secret qu'une vitrine de magasin<sup>34</sup>».

La lucarne, petite ouverture dans le toit, est un lieu d'observation privilégié, un poste idéal pour entrer en contact avec les valeurs essentielles et les énergies fondamentales. L'éclat de lune qui perce la fenêtre du grenier voit la réconciliation de l'Espagnole et la Pékinoise<sup>35</sup>. C'est de la lucarne de la maison de la rue Deschambault qu'Alicia dans un état extatique lance des pétales sur les passants<sup>36</sup>. C'est à la même lucarne que Petite misère va consulter la nuit comme un oracle :

J'allais encore souvent dans mon grenier [...].  
 Qu'allais-je faire là-haut ? J'avais seize ans, peut-être, le soir où j'y montai comme pour me chercher moi-même. Que serais-je plus tard ?... Que ferais-je de ma vie ?... Oui, voilà les questions que je commençais à me poser. [...] Et voici que ce soir-là, comme je me penchais par la petite fenêtre du grenier et vers le cri des étangs proches, m'apparurent, si l'on peut dire qu'ils apparaissent, ces immenses pays sombres que le temps ouvre devant nous. Oui, tel était le pays qui s'ouvrait devant moi, immense, rien qu'à moi et cependant tout entier à découvrir<sup>37</sup>.

Ce pays est celui de l'écriture et c'est par la fenêtre de la lucarne que Gabrielle Roy prend conscience de son destin d'écrivain.

La fenêtre est une caractéristique importante des descriptions architecturales de Gabrielle Roy. Elle est une composante essentielle du bâtiment, qui identifie et résume une habitation ou un édifice et lui donne une identité. Cet élément opère par synecdoque afin de dire la maison, le lieu de villégiature ou encore l'église de Volhyn<sup>38</sup>. La fenêtre est rarement fonctionnelle comme celle qu'imagine Rose-Anna<sup>39</sup> ou encore celle dont est garnie la hutte d'Elsa où « il y avait une fenêtre vitrée. Elle y installa sa machine à coudre, au plus près de la lumière...<sup>40</sup> » Au contraire, la fenêtre est associée au lieu le plus noble, le lieu de prédilection, l'école. Elle devient alors synonyme de lumière, une métaphore du savoir et de l'apprentissage. Ainsi les enfants de *La Petite Poule d'Eau* suivent-ils toutes les étapes de la construction de leur école : « Maman, le père a percé un autre châssis. Le père dit qu'il faut beaucoup de clarté dans une école. Ça fait trois châssis, Maman ! » La décrépitude de l'école « enneigée jusqu'aux trois petits châssis » passe par le délabrement des fenêtres abritées du soleil<sup>41</sup>.

Dans *La Rivière sans repos*, l'école est comparée à une serre, une construction transparente qui laisse pénétrer tous les regards : « Elle [Elsa] suivit un couloir, jetant de part et d'autre un coup d'œil sur les salles de classes, brillantes derrière leur paroi de verre comme des abris pour la culture de plantes délicates<sup>42</sup> ». Mais la fenêtre permet surtout de s'évader, de rêver, de flâner. « La plainte [du hennissement de Gaspard] dut nous atteindre tous, car nous avons ensemble levé les yeux et

nous nous sommes évadés par la fenêtre, dans une immobilité rêveuse, en un essaim silencieux. C'est que la journée était belle à en couper le souffle et nous n'en avions rien vu encore<sup>43</sup> ».

L'école, maison de verre, est pourtant bien fragile, comme en témoignent les nombreuses interventions de surveillance, de censure ou encore les dangers qui surgissent depuis cet observatoire. Vincento, Ivan et les autres *enfants de ma vie* voient leur destin se transformer par le haut vitré de la porte de la classe. De même, Florentine, lorsqu'elle arrive chez les parents d'Emmanuel Létourneau, se sent surveillée<sup>44</sup>, comme la jeune institutrice partie gagner sa vie à Cardinal qui « pense qu'à chaque fenêtre, il y avait quelqu'un pour m'épier<sup>45</sup> ». Le narrateur est en position vulnérable lorsqu'il est observé derrière la fenêtre ; par contre, lorsqu'il occupe la position d'observateur, il peut saisir et comprendre l'univers qui l'entoure et imaginer son destin.

C'est ainsi que Martha contemple de la fenêtre de sa chambre de malade le jardin fleuri et découvre en même temps l'affection que lui porte son mari :

L'été à Volhyn paraissait déjà n'avoir été qu'un songe. Le matin, Martha, de son lit, écartait les rideaux devant la fenêtre et pouvait voir les ravages de l'automne. [...] écartant davantage le rideau, elle vit, au ras de la maison, une grosse main calleuse, usée, si pathétique, qui retirait les petits capuchons de papier dont les plantes avaient été coiffées la veille pour les aider à résister au froid de la nuit<sup>46</sup>.

Ce sont encore des fleurs qui, traversant la fenêtre, scellent la séparation de Médéric et de l'institutrice à la fin de *Ces enfants de ma vie*:

Dans ce temps-là, en train, quand c'était l'été, on voyageait toutes fenêtres ouvertes. Médéric eut vite repéré mon visage à moitié au dehors. Il éleva haut dans l'air ce qu'il tenait à la main, le fit tourner deux ou trois fois pour lui imprimer un élan, puis d'un geste sûr me le lança par la fenêtre droit sur les genoux. C'était un énorme bouquet des champs, léger pourtant tel un papillon, à peine se tenant ensemble dans sa grâce éparpillée, néanmoins il atterrit sur moi sans se défaire, s'ouvrant seulement un peu pour me révéler des corolles fraîches encore de leur rosée<sup>47</sup>.

L'union sexuelle est ici implicite qui surgit des mouvements du cavalier et de la voyageuse à bord du train qui avancent à l'unisson. Par la fenêtre ouverte, l'institutrice reçoit l'immense et pourtant délicat bouquet de fleurs qui viennent déposer sur elle leur fraîche rosée.

La relation avec les forces vitales provenant de l'extérieur est filtrée par la fenêtre, et non seulement le personnage peut entrer en contact avec la nature généreuse et vivifiante, mais celle-ci utilise ce canal pour rejoindre les sujets créés par la romancière. À cet égard, une des scènes les plus poignantes me paraît celle où, dans *La Montagne secrète*, le peintre Pierre Cadorai affaibli et découragé reçoit l'apparition, c'est ainsi qu'il faut le dire, du soleil. La scène évoque la force de la *Création d'Adam* de Michelangelo à la voûte de la chapelle Sixtine, tant l'homme répond avec vigueur au souffle vital qui s'infiltré en lui.

Et puis, un jour qu'il [Pierre] s'était assis près de la table, les yeux fixes et sans but, il sentit sur sa main inerte se poser tout à coup quelque chose de tiède. La chaleur inattendue monta sur son bras à travers

l'étoffe du vêtement, le réchauffa; puis atteignit sa joue, et, douce comme une main d'enfant, s'y attarda. À cette chaleur vivante, sans penser encore à ce qu'elle pouvait être, il sentait fondre un peu sa souffrance, circuler mieux son sang, sa chair reprendre vie; il se sentait guérir sous l'effet d'un peu de tendresse, de quelque chose enfin d'apitoyé.

Dans sa surprise, il leva tout à coup les yeux vers la petite fenêtre. Il y vit un rayon lumineux, hésita, comprit, se leva d'un bond, poussa de l'épaule la porte bloquée, accourut au dehors – c'était bien le soleil. Oh, à peine lui-même encore, à peine vivant, à peine réjoui du réconfort qu'il commençait d'apporter à toutes les choses transies et demi-mortes, mais à Pierre il parut rayonnant. Ses yeux en reçurent le choc comme une blessure. Il dut les fermer, retenant, imprimée à sa rétine, l'image d'un petit disque rouge qui brûlait. Il se ressaisit, put ouvrir les yeux sur les couleurs retrouvées. Ou peut-être plutôt découvertes. [...] Avait-il donc jamais auparavant vu des couleurs? Leur enchantement éclatait dans sa tête, sans commander de formes, libres et pures, en elles-mêmes un chant de la création. [...] Il rentra. Des heures durant, avec du noir et du blanc seulement, il s'acharna à tâcher de rendre le prodige de la couleur. Déjà le soleil bas avait disparu. Son dernier reflet s'éteignit. Les fines couleurs éphémères n'avaient plus d'abri et de vie que dans ce regard fixe qui en lui-même les poursuivait<sup>48</sup>.

Un réseau de communication s'établit par le biais de la fenêtre, stimule le personnage qui entre en communion avec la nature, qui alors le porte et l'inspire, l'entraîne dans un univers onirique, celui de la création. Ainsi, Alexandre mourant peut imaginer son dernier combat :



Il lui restait la fenêtre ; il y vint regarder dehors. [...] la tempête ravageait la ville. [...] Un instant, l'âme d'Alexandre en fut ravie, comme si l'ouragan avait pu se déchaîner exprès pour lui. Car [...] ce petit homme [...] avait aimé la rage des éléments. Ce soir, son visage collé à la vitre, il aurait voulu aspirer encore une fois cette âpreté de son pays, l'hiver, qui lui, tout maladif, routinier et sédentaire qu'il fût, l'avait fait se sentir grand, parfois<sup>49</sup>.

Pour Alberti, l'objet de la représentation est ce que l'on perçoit, tel que caractérisé et défini par la manière dont on le voit par une fenêtre. Le monde littéraire de Gabrielle Roy monopolise la fenêtre comme lieu de construction de l'image. L'auteure cherche cependant à se rapprocher le plus possible de l'espace de jonction entre le sujet regardant et l'objet regardé. Elle se positionne dans le plan de la fenêtre, au lieu idéal d'articulation entre les deux bords de la surface transparente. Tel le chat qui guette et tente de saisir les mouvements tant vers l'intérieur que vers l'extérieur, elle souhaite occuper la position de raccord entre ces deux univers. Elle est le tableau, point de confluence entre le narrateur et son objet. Si la peinture moderne a élevé au premier plan les matériaux de la création, elle a cherché aussi à révéler les parties fragiles, instables et mouvantes de l'expérience de la création, celles où loge la subjectivité. La voix autobiographique qui s'élève de toute l'œuvre littéraire de Gabrielle Roy affirme cette proximité du sujet avec son objet dans le plan du tableau.

## Notes

1. Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1993, p. 34.
2. Il y aurait bien sûr une étude à faire sur le mouvement et le bruissement des arbres chez Gabrielle Roy. Ici, les grands ormes lui permettent de se réconcilier avec la figure paternelle qu'elle voulait fuir.
3. Gabrielle Roy, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1988, p. 33.
4. Le rôle de la lucarne de la maison familiale est de nouveau évoqué dans *La Détresse et l'Enchantement*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1988, p. 126, 131.
5. Voir Joel Snyder, «Fenêtres, miroirs et transparence picturale», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne 1992, p. 123-134.
6. *La Détresse et l'Enchantement*, p. 135-136.
7. Gabrielle Roy, *La Rivière sans repos*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1995, p. 146-147.
8. Voir *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Gallimard, 1975, p. 159.
9. Pour Alberti, la nature est elle-même une artiste : «je ne vois pas de chemin plus sûr que d'observer la nature même et de regarder longtemps et avec soins comment la nature, en artiste admirable, a composé les surfaces sur les membres les plus beaux».
10. *La Rivière sans repos*, p. 55. De même, dans *La Détresse et l'Enchantement* (p. 55), Mémère Major, lorsqu'elle doit prédire l'avenir de Gabrielle, présente «son vieux visage craquelé comme la terre gumbo en période de sécheresse».
11. Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1993, p. 55.
12. *Ibid.*, p. 136-137.
13. Paul Socken, dans sa *Concordance de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy* (University of Waterloo Press, 1982), montre l'importance des signes architecturaux que l'on peut rattacher à la fenêtre dans ce roman. Le terme fenêtre (et fenêtres) (43) et ses synonymes, comme vitre (et vitres) (16); carreau (carreaux) (15) et vitrine (vitrines) (6) ont la même occurrence que le mot porte (et portes), par exemple, qui revient 80 fois dans le roman.

14. Plusieurs analystes ont insisté sur l'omniprésence du regard dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Jo-Anne Elder («Écrire le regard : analyse du discours optique dans *Bonheur d'occasion*», dans Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.), *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 137-155) démontrait récemment, à la suite d'André Brochu (*L'Instance critique : 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974) et de Paula Gilbert Lewis («Trois générations de femmes : le reflet mère-fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy», *Voix et images*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 165-176) que «le regard est considéré comme étant la voie privilégiée de la perception, pour les personnages comme pour l'auteure».
15. *Rue Deschambault*, p. 219.
16. *Ibid.*, p. 238.
17. *De quoi t'ennuies-tu, Éveline ?*, p. 50. Voir aussi, dans *Un jardin au bout du monde* (Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1994, p. 95-96), le passage où Sam Lee Wong, par la vitre du train, retrouve les montagnes rêvées de son enfance.
18. Gabrielle Roy, *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1993, p. 67.
19. *La Rivière sans repos*, p. 209.
20. Voir Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1993, p. 87.
21. Gabrielle Roy, *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, «Boréal Compact», 1993, p. 152.
22. «J'ai toujours eu besoin, pour travailler, de faire face à une fenêtre et que cette fenêtre donne sur un aperçu de ciel et d'espace – j'allais dire d'espérance» (*La Détresse et l'Enchantement*, p. 402). Les fenêtres de sa chambre du troisième étage chez Miss McLean jouent d'ailleurs un rôle déterminant dans *Le temps qui m'a manqué* (Montréal, Boréal, 1997, p. 26 sq).
23. L'écrivaine s'en défend d'ailleurs dans une lettre à son mari datée du 14 janvier 1948 : «Comme tu décris bien, mon chéri. Tu me fais presque honte à moi, la romancière, tant tu exerces admirablement tes dons d'observation, et tant tu arrives à définir correctement un lieu, une chambre ou un objet. Je t'avoue que je ne suis jamais parvenue à m'y reconnaître beaucoup en architecture ou en mobilier. Seuls les détails très visibles, très gros me deviennent familiers et encore ! [...] C'est sans doute que je suis très inattentive à certaines manifestations de l'extérieur.

- Depuis quelque temps d'ailleurs, durant toute ma vie même, j'ai cherché, je crois, à me défendre contre tout ce qui me dérangeait dans ma vie intérieure » (Sophie Marcotte, « Quelques lettres inédites de Gabrielle Roy », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, hiver 1997-1998, p. 88).
24. *Rue Deschambault*, p. 74.
  25. « Supporté par plusieurs oreillers, Alexandre put regarder autour de lui. [...] La seule fenêtre, ouverte sur un ciel d'hiver, devint une source inépuisable d'observations. Alexandre étudiait les dessins du givre ; il y vit des forêts, des lacs mystérieux entourés de chicots d'arbres, comme dans les abatis de Le Gardeur. Il crut voir pousser un champ de seigle dans la fenêtre » (Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, « Boréal Compact », 1995, p. 260).
  26. *Cet été qui chantait*, p. 23.
  27. Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal, « Boréal Compact », 1994, p. 170.
  28. *Cet été qui chantait*, p. 54.
  29. Voir *Bonheur d'occasion*, p. 12.
  30. *Ibid.*, p. 84.
  31. *Ces enfants de ma vie*, p. 160-161.
  32. C'est le cas par exemple de Christine et de sa mère, les déserteuses, qui reviennent penaudes de leur escapade au Québec : « Nous avons dû passer sur le pont Provencher, mais les vitres étaient embuées, et d'ailleurs nous ne pensions ni l'une ni l'autre à chercher la rivière Rouge » (*Rue Deschambault*, p. 119). Ou encore les adolescents fugueurs enserrés dans la cabane qui avancent dans la tempête, tels des noyés : « Du reste, le petit panneau vitré était devenu tout opaque de givre. Et puis qu'aurions-nous pu voir du dehors ! » (*Ibid.*, p. 225). Au contraire, l'harmonie retrouvée amène que l'on nettoie les vitres. « Pierre ne voyait plus bien, un brouillard sur les yeux ; il jouait avec les crayons. Puis il leva le regard vers le carreau de la fenêtre. La vitre était sale. Sigurdson eut alors un geste rare. Allant à la fenêtre, de sa manche il l'essuya. On vit un peu mieux les tendres couleurs du jour pâle » (*La Montagne secrète*, p. 51). « Steve, encore sans doute sous l'influence du clan Sigurdson, entreprit avec un balai de branches de nettoyer la cabane. Il alla même jusqu'à laver à l'eau et au savon leur petit carreau de fenêtre » (*Ibid.*, p. 59).

33. « On n'apercevait plus par les carreaux que de vagues miroitements d'eau accumulée en mares entre les taillis, dans le creux de la plaine, ou courant en ruisseaux » (*Un jardin au bout du monde*, p. 15). Paradoxalement, la baie vitrée de la maison qu'occupent les Beaulieu puis Maurice L'Écuyer, dans *La Rivière sans repos*, ne dévoile qu'un paysage nu, morne et glacial.
34. *Alexandre Chenevert*, p. 29-30.
35. « Une lumière venant de la fenêtre éclairait quelque peu le grenier » (p. 16). « Un amour qui brillait presque autant que l'éclat de lune entrée au grenier » (p. 18). (*L'Espagnole et la Pékinoise*, Montréal, Boréal, 1986).
36. Voir *Rue Deschambault*, p. 147.
37. *Ibid.*, p 217-218. La fenêtre comme lieu de l'oracle revient également à quelques reprises dans *La Détresse et l'Enchantement* (p. 161, 195), où c'est également une lucarne qui enchante la petite pièce du séjour de la narratrice à Paris (*Ibid.*, p. 265, 267, 387). De même, dans *La Montagne secrète* (p. 150-151), c'est sous la lumière d'une tabatière que Pierre trouve les conditions idéales pour peindre à Paris.
38. Voir *Un jardin au bout du monde*, p. 117.
39. Voir *Bonheur d'occasion*, p. 103.
40. *La Rivière sans repos*, p. 194.
41. *La Petite Poule d'Eau*, p. 50, 149.
42. *La Rivière sans repos*, p. 211.
43. *Ces enfants de ma vie*, p. 124.
44. Voir *Bonheur d'occasion*, p. 129.
45. *Rue Deschambault*, p. 250.
46. *Un jardin au bout du monde*, p. 165, 167.
47. *Ces enfants de ma vie*, p. 184.
48. *La Montagne secrète*, p. 45-46.
49. *Alexandre Chenevert*, p. 238.