

Petite histoire de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » de Gabrielle Roy

Sophie Montreuil

Volume 23, Number 2 (68), Winter 1998

La censure 1920-1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201371ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201371ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montreuil, S. (1998). Petite histoire de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » de Gabrielle Roy. *Voix et Images*, 23(2), 360–381.
<https://doi.org/10.7202/201371ar>

Article abstract

The female figure at the heart of Gabrielle Roy's short story "Un jardin au bout du monde", Martha Yaramko, is based on a woman whom the novelist saw on the wild Canadian plains when she was a reporter for the *Bulletin des agriculteurs*. Haunted by this "vision" long before she wrote the story published in 1975, Gabrielle Roy used it as the basis for at least five draft texts (including a screenplay and the outline of a novel), of various forms and tones, of which only two were completed and published. After describing the most striking differences and similarities between the story and its previous forms, the author observes that the creative dynamic culminating with "Un jardin au bout du monde" embodies, on the one hand, a process of refinement: shift from a social to an individual portrait, plot simplification, elimination of secondary characters, tightening of the story in time and space. On the other hand, the hypothesis of a crystallization around the theme of creation explains the story's originality, and this hypothesis is validated by a rereading of "Jardin" in the light of an essay written by Roy in 1967: "Terre des Hommes : le thème raconté".

Petite histoire de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » de Gabrielle Roy*

Sophie Montreuil, Université McGill

Le personnage féminin au cœur de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » de Gabrielle Roy, Martha Yaramko, est inspiré d'une femme aperçue par la romancière dans les plaines canadiennes sauvages alors qu'elle était journaliste au Bulletin des agriculteurs. Hantée par cette « vision », Gabrielle Roy, avant d'en tirer le récit paru en 1975, en a fait la matière d'au moins cinq avant-textes (dont un scénario et un projet de roman) de formes et de tons variés, deux d'entre eux seulement ayant été achevés et publiés. Après avoir fait ressortir les différences et les ressemblances les plus frappantes entre la nouvelle et ses états antérieurs, on observe que la dynamique créatrice qui se conclut avec « Un jardin au bout du monde » peut être ramenée, d'une part, à un travail d'épuration : passage du portrait social au portrait individuel, dépouillement de la trame événementielle, diminution du nombre de personnages secondaires, resserrement de l'histoire dans le temps et dans l'espace. D'autre part, c'est l'hypothèse d'une cristallisation autour du thème de la création qui permet d'expliquer l'originalité de la nouvelle, hypothèse que l'on valide en relisant le « Jardin » à la lumière de l'essai de Roy intitulé « Terre des Hommes : le thème raconté », écrit en 1967.

Il peut sembler étonnant au lecteur qui connaît l'œuvre de Gabrielle Roy de trouver une préface en ouvrant son recueil de nouvelles *Un jardin au bout du monde*¹, paru en 1975. Peu familière avec cette pratique, la romancière s'y livre d'ailleurs avec réserve, éloignant « l'idée de proposer à ceux qui voudront bien [la] lire une interprétation de [ses] écrits et de [ses] personnages » (*JBM*, 7) pour se borner à apporter des éclaircissements sur la genèse des quatre textes qu'elle a choisi de réunir. De la nouvelle éponyme, la dernière et la plus longue du recueil, Roy écrit qu'elle est née de

* La rédaction de cet article s'inscrit dans le cadre des travaux du « Groupe de recherche Gabrielle Roy » de l'Université McGill, dirigé par Jane Everett et François Ricard, et subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, ainsi que par le Fonds FCAR.

1. Gabrielle Roy, *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 1994. Les renvois à cette édition se feront dorénavant dans le texte et seront indiqués par le sigle *JBM*, suivi du folio.

son consentement à « raconter la vie » d'une femme aperçue jadis, « à la limite des terres défrichées » (*JBM*, 8), travaillant à son jardin. On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a un parallèle à faire entre cette « vision » saisie par l'écrivaine et la rencontre qu'elle a faite autrefois, à l'époque où elle était journaliste au *Bulletin des agriculteurs*, d'une immigrante nommée Masha, évoquée en 1942 dans l'un des reportages de la série « Peuples du Canada » :

Je songe à Masha, la Caucasienne venue des belles prairies des environs de Kars. J'ai accompli pour me rendre chez elle des milles et des milles par des chemins fort incommodes et à travers une plaine désolée. Elle habite dans une région si éloignée qu'elle semble au bout du monde. Masha a cependant passé sa vie à planter des fleurs².

Comme le note Carol J. Harvey, cette « vignette » contient l'essentiel de la nouvelle qui paraîtra plus de trente ans plus tard : « L'histoire de Masha, cette femme heureuse vivant dans un véritable jardin d'Éden embaumé « au bout du monde », deviendra celle de Maria Martha Yaramko, immigrante venue de la Volhynie (Ukraine) avec son mari Stéphan³. »

Selon Harvey, entre la « vignette » de 1942 et le texte de 1975, Gabrielle Roy aurait mis en forme, sans cependant l'achever, une première version de l'histoire du couple Yaramko, Martha et Stéphan, intitulée « Le printemps revint à Volhyn ». S'il ne fait aucun doute que ce projet d'écriture abandonné par l'écrivaine peut être considéré comme un état antérieur du texte final, il faut voir qu'il n'est pas le seul à mériter ce statut : on avancera ici l'hypothèse que la nouvelle « Un jardin au bout du monde » marque l'aboutissement d'une démarche créatrice à laquelle est rattachée une série d'au moins cinq avant-textes : la « vignette » tirée du reportage « De turbulents chercheurs de paix », qui représente la première trace écrite de la « vision » captée par Gabrielle Roy ; « La lune des moissons », une nouvelle parue dans *La Revue moderne*⁴ en septembre 1947 ; *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka*⁵, un scénario inédit et inachevé, rédigé à l'automne 1953 ; un récit inédit et inachevé, sans titre, centré sur un personnage féminin nommé M^{me} Lund⁶ ; et la longue nouvelle intitulée « Le printemps revint à Volhyn⁷ ».

2. *Id.*, « De turbulents chercheurs de paix », *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 1996, p. 37. Ce texte a d'abord été publié dans le *Bulletin des agriculteurs* (Montréal, décembre 1942).

3. Carol J. Harvey, « Gabrielle Roy : reporter et romancière », André Fauchon (dir.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, Actes du colloque organisé par le CÉFCO (27, 28, 29 et 30 septembre 1995), Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 43.

4. Gabrielle Roy, « La lune des moissons », *La Revue moderne*, septembre 1947.

5. *Id.*, *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka*, inédit, Collection François Ricard, Montréal.

6. *Id.*, sans titre, inédit, Fonds Gabrielle Roy, Collection des manuscrits littéraires, Bibliothèque nationale du Canada (boîte 70, chemises 19-22). On parlera dorénavant de ce récit comme du roman de M^{me} Lund. Lorsqu'en seront recopiés des passages, les coquilles seront corrigées et les variantes seront indiquées entre crochets.

7. *Id.*, « Le printemps revint à Volhyn », Fonds Gabrielle Roy, Collection des manuscrits littéraires, Bibliothèque nationale du Canada (boîte 55, chemises 14-16 et boîte 56,

Suivre le réseau des avant-textes, c'est un peu refaire le parcours qu'a suivi Gabrielle Roy, à ceci près que tous les éléments constitutifs du dossier génétique sont maintenant lus à la lumière du texte final. Comprendre la genèse de la nouvelle «Un jardin au bout du monde» consiste donc à tenter de reconstruire, en tenant pour acquis que «la reconstruction génétique est une affaire de probabilité, non de certitude⁸», la dynamique créatrice autour d'un personnage qui a longtemps hanté Gabrielle Roy et qui a donné lieu à des essais d'écriture de formes et de tons variés, un seul d'entre eux, mis à part le reportage initial, ayant été achevé et publié. On pourrait s'interroger longuement sur les raisons qui ont conduit la romancière à abandonner trois des états antérieurs de la nouvelle, mais nous avons plutôt choisi, dans le cadre de cet article, de montrer comment les avant-textes «font système⁹» avec elle; pour ce faire, nous mettrons d'abord en lumière les principales ressemblances et différences entre le texte final et ses états antérieurs, pour ensuite nous pencher sur les effets des modifications et tenter d'éclairer le processus créateur dont «Un jardin au bout du monde» constitue l'étape ultime.

« Un jardin au bout du monde » : une première lecture

Avant de s'intéresser aux avant-textes, il convient de rappeler brièvement les composantes principales du texte final, de manière à isoler les éléments qui serviront ensuite à établir des comparaisons. «Un jardin au bout du monde» met en scène Martha et Stépan Yaramko, un couple d'immigrants ukrainiens installé depuis une trentaine d'années dans une colonie du nord de l'Alberta, nommée Volhyn. À l'exception du premier chapitre, dans lequel une narratrice homodiégétique introduit le lecteur à l'histoire qui va suivre, le récit est conduit par une narration hétérodiégétique. La trame événementielle est assez mince: toute l'histoire, qui se déroule dans les années 1950, est centrée sur le personnage de Martha qui, depuis les premiers jours du printemps jusqu'aux derniers de l'automne, travaille dans son jardin; se sachant proche de la mort, elle cultive ses pensées tout autant que ses fleurs, envahie par des souvenirs et par d'«incessantes questions» (*JBM*, 156). Le récit s'achève sur sa mort, en octobre, après qu'elle et Stépan, vivant depuis plusieurs années côte à côte, mais chacun dans son univers intérieur, se sont rapprochés: le mari, sentant les derniers moments de sa femme arrivés, et après avoir réfléchi

chemises 1-14). Lorsque seront recopiés des passages de cet avant-texte, les coquilles seront corrigées et les variantes seront indiquées entre crochets; on donnera la référence des citations en respectant la numérotation des chapitres, celle-ci étant double (un chiffre dactylographié et un chiffre écrit à la main) après les quatre premiers.

8. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 25.

9. L'expression «faire système» est de Jean Bellemin-Noël; elle est citée par Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 108.

à l'éventualité de sa mort — lors d'une journée passée à la taverne de Codessa —, se réconcilie avec elle en donnant des soins à ses fleurs, dont il avait pourtant jusqu'alors jugé l'entretien frivole.

Le décor qui entoure les deux personnages est celui des plaines canadiennes encore sauvages, dans lesquelles le vent est roi et maître; dans l'immensité du paysage apparaissent des fermes éparses, dont celle des Yaramko. Deux des thèmes importants de la nouvelle, la communication et la solitude, sont intimement liés au contexte de l'isolement, spatial mais aussi conjugal. Martha et Stépan sont en effet aussi éloignés l'un de l'autre qu'ils le sont des derniers villages habités: depuis une querelle au sujet de leurs enfants, ils ne s'adressent pratiquement plus la parole, limitant leurs échanges à des énoncés circonstanciels. Le mutisme dans lequel ils vivent fait éclater au grand jour la rupture qui existait déjà entre eux: «Et qu'était-ce que cet amour», se demande Martha, «qui, dans la jeunesse, alliait parfois les natures les plus opposées?» (*JBM*, 124) La dichotomie au sein du couple est également perçue par Stépan:

Avec des fleurs aujourd'hui, naguère des chants et de la musique, il saisissait lentement depuis quelque temps en quoi Martha toujours avait été son ennemie, aimant la vie, elle, en dépit de ce qu'elle leur avait fait avaler de coups durs. (*JBM*, 145)

Toute l'hostilité de Stépan est ainsi dirigée contre le jardin de sa femme, d'où l'impact du rapprochement final, lorsque c'est à lui que Martha doit de voir ses fleurs «intactes pour un jour encore» (*JBM*, 167), jour qui sera celui de sa mort.

La narration fait beaucoup plus de place à Martha qu'à Stépan, ce qui contribue à faire de la première un personnage plus riche que le second. Puisque les deux membres du couple vivent dans le silence, le lecteur ne les connaît que par leur conscience intérieure, dont la narratrice, note Estelle Dansereau, «se révèle explicitement l'architecte¹⁰». La définition de Stépan tient aux attributs suivants: il s'est «ensauvagé» (*JBM*, 124) au fil des années, au point d'avoir les traits et le comportement d'un animal¹¹; il est hostile à son environnement, surtout à cause de l'abondance des récoltes, à laquelle il ne s'est jamais habitué; il voit sa propre vie comme un échec, se sentant «la victime de la plus profonde injustice qui soit» (*JBM*, 150), ce qui le conduit à nourrir en lui la violence, la rage et l'amertume.

10. Estelle Dansereau, «Le mutisme ethnique ou l'enjeu de la parole dans *Un jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy», André Fauchon (dir.), *Langue et communication*, Actes du neuvième colloque du CÉFCO (12, 13 et 14 octobre 1990), Saint-Boniface, CÉFCO, 1990, p. 94.

11. «Le front, la bouche, le regard, tout ce qui en des physionomies même rébarbatives est porte d'accès, chez Stépan se cachait sous du poil. La grosse moustache en herse couvrait tout le bas du visage; l'effroyable brousse des cheveux de jour en jour s'étendait; d'énormes sourcils noueux et sombres la rejoignaient; au fond, veillaient des yeux de loup, défiants et sombres.» (*JBM*, 126)

Si Stépan a une idée arrêtée sur l'existence qu'il a menée, Martha, elle, n'a pas encore trouvé le sens de la sienne : « Pourquoi, mais pourquoi donc ai-je vécu ? » (*JBM*, 159), se demande-t-elle. C'est à la nature de ses pensées qu'on doit la présence d'un troisième thème dans la nouvelle, le mystère de la vie. La proximité de sa mort plonge Martha dans une crise d'identité au terme de laquelle elle mourra en paix ; avant de confier son âme à « l'humble immortalité de l'air, du vent et des herbes » (*JBM*, 169), elle aura cependant été tout entière occupée à réfléchir « à l'étonnement profond de ce qu'est cette étrange vie humaine » (*JBM*, 157). Tout le discours intérieur de Martha est en fait une longue interrogation sur cette « question » qui, « pour elle qui n'[a] presque aucun point de comparaison avec d'autres existences », demeure « insoluble » (*JBM*, 131).

Remplie d'un amour pour ses fleurs et pour toutes les formes de vie, Martha, contrairement à Stépan, est sensible au paysage qui l'entoure, elle y trouve une paix et un émerveillement toujours à redécouvrir. Elle-même, par ailleurs, contribue à l'embellissement de son environnement : au jardin et à son inspiratrice est lié le dernier thème important de la nouvelle, celui de la création. Martha, comme d'autres personnages féminins de Gabrielle Roy, est en effet investie d'un « pouvoir créateur¹² », qui l'a conduite, un peu malgré elle et au prix d'efforts répétés, à faire pousser sur la « terre solitaire » où elle vit une « harmonie de couleurs » (*JBM*, 142) qui se renouvelle chaque printemps. Si c'est essentiellement par ses fleurs que se manifeste la faculté créatrice de Martha, son imagination prend parfois le relais, comme en témoigne l'épisode où elle se remémore tous les récits qui sont nés dans son esprit au spectacle de l'arbre isolé à la « silhouette toujours marchant » (*JBM*, 158).

Dans son rapport privilégié à la nature, Martha se reconnaît dans l'éternel vent de la plaine, avec lequel se fait pour elle « la vraie communication », avec lequel elle peut échanger « comme entre amis¹³ » :

[...] « Il doit connaître les âmes, un peu de ce qui s'y passe, pensait parfois Martha, car sans cela comment pourrait-il être si changeant, si impétueux, parfois soumis, mais toujours porté à chercher, chercher. Qu'est-ce donc que nous cherchons », dit-elle, comme si elle et le vent eussent été ensemble appliqués à démêler la même histoire. (*JBM*, 137)

Comme le vent, Martha est en constante recherche, « appliquée à démêler » le cours de sa propre existence. Comme lui aussi, elle est « impétueuse », ce qui fait d'elle un personnage complexe : portée à s'attendrir devant le spectacle de la vie, elle a parfois des mouvements d'exaspération et de colère, confrontée au fait que, « dès qu'en ce monde on se fait l'allié de quoi que ce soit, on se découvre mille ennemis, on n'a plus de repos »

12. Nicole Bourbonnais, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 379.

13. Estelle Dansereau, *op. cit.*, p. 96.

(*JBM*, 122). Il serait exagéré de dire que Martha partage la fureur de Stépan; son être renferme cependant une part de violence qui n'attend que le moment propice pour se manifester: c'est «presque avec plaisir» qu'elle écrase sous son pied un ver de terre coupable de «voracité» (*JBM*, 123) envers l'une de ses pivoinés. Bien qu'il n'apparaisse que sporadiquement dans «Un jardin au bout du monde», cet aspect du personnage de Martha ne doit pas être négligé pour autant; comme on le découvrira, la lecture des avant-textes fait voir d'où il provient et permet de mieux comprendre sa présence, de même que celle des autres composantes essentielles, dans le texte final.

Le réseau des avant-textes

Si l'on trouve dans tous les avant-textes des éléments qui contribuent à les isoler les uns des autres, certaines composantes, de même que quelques détails ponctuels relatifs à la description des lieux et des personnages, figurent dans tous les états antérieurs du texte final. Il est évident que, en ce qui concerne les mœurs et les coutumes des Ukrainiens, Gabrielle Roy a tiré profit de son expérience de journaliste. Lorsqu'elle passe de la forme du reportage, qui marque le point de départ du processus de création, à celle du récit, elle reprend fidèlement les attributs caractéristiques, entre autres exemples, de l'habitation et du costume ukrainiens — très semblablement décrits dans la nouvelle et dans tous les avant-textes, à l'exception du roman de Mme Lund, qui ne met pas en scène une Ukrainienne —, de manière à livrer ce qui doit être, si l'on se donnait la peine de vérifier, une description assez réaliste de la façon de vivre des Ukrainiens dans le Canada occidental de cette époque.

Alors qu'elle commente la genèse de sa nouvelle dans l'introduction du recueil, Gabrielle Roy met l'accent sur le «long regard perplexe et suppliant» (*JBM*, 8) de la femme qui deviendra plus tard le personnage de Martha. S'il est un élément textuel important qui traverse l'ensemble des avant-textes narratifs — on laissera maintenant de côté la «vignette» de 1942 —, c'est cette même insistance sur les yeux du personnage féminin; on se demande si Gabrielle Roy n'a pas voulu donner au regard de la mère Cheredrik, dans «La lune des moissons», à celui de Marissa, dans le scénario, à celui de Mme Lund et à ceux de la Martha du «Printemps» et de la Martha du «Jardin», la même intensité et la même force d'attraction que possédait celui qui a survécu pendant tant d'années dans sa mémoire. Outre l'accent sur ce regard, le texte final et ses avant-textes ont en commun le cadre spatial qui est celui de la «vision» initiale: dans tous les cas, l'histoire se déroule «à la limite des terres défrichées» (*JBM*, 8), dans un environnement sauvage que l'être humain s'acharne à civiliser. L'expression «au bout du monde» est d'ailleurs présente textuellement dans les trois avant-textes les plus riches, le scénario, le roman de Mme Lund et «Le printemps revint à Volhyn», en plus d'avoir, pour les

trois personnages auxquels elle se rattache, une connotation négative, renvoyant à la dure réalité de la solitude.

Mis à part ces quelques points, les quatre avant-textes narratifs se signalent par des différences notables. D'emblée, on précisera que l'élément qui donne son titre au texte final, le jardin, ainsi que le thème qui lui est lié, la création, sont absents de la nouvelle de 1947 et du scénario, ce qui permet déjà de partager les avant-textes en deux groupes. En vertu d'une autre distinction fondamentale, cette division s'accroît : alors qu'elle livre, dans «La lune des moissons» et dans *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka*, deux portraits sociaux, Gabrielle Roy, dans le roman de M^{me} Lund et dans «Le printemps revint à Volhyn», donne plutôt à lire deux portraits individuels. Dans ces deux derniers avant-textes, on le verra après avoir examiné brièvement les deux premiers, c'est en effet le personnage féminin qui figure au cœur de l'histoire, comme ce sera le cas dans «Un jardin au bout du monde».

Deux portraits de groupe

La nouvelle «La lune des moissons» est le seul des avant-textes narratifs qui a été publié par Gabrielle Roy. On y lit l'histoire, racontée avec humour et ironie, d'une famille d'Ukrainiens, les Cheredrik, aux prises avec un problème de violence : après chaque moisson annuelle, les membres adultes de la famille, Nick, le père, et sa femme, la Cheredrik, en tête, en viennent aux coups lorsque arrive le temps de se partager l'argent de la récolte. Dans un entretien accordé à Marc Gagné, Gabrielle Roy explique que sa nouvelle est inspirée d'un «fait réel» et qu'elle a «ajouté toute la deuxième partie qui constitue le renversement de la situation¹⁴» : alors que c'est le père, au terme de la première moisson, qui est violenté par sa femme et par sa fille aînée, Olga, c'est la mère, au terme de la moisson suivante, qui subit le même traitement.

La liste des recoupements entre «La lune des moissons» et «Un jardin au bout du monde» est assez mince ; si l'on peut faire de la première un avant-texte de la seconde, c'est à cause du personnage de Nick Cheredrik, chez qui sommeillent certains des attributs de Stépan Yaramko. Le lien le plus significatif tient à une scène semblable dans les deux trames événementielles : dans «La lune des moissons», le père Cheredrik, séparé de ses enfants, avoue s'ennuyer «parfois de Petrushka et d'Irina, de leurs petites mains sales qui tiraient ses moustaches¹⁵» ; dans «Un jardin au bout du monde», cet ennui prendra la forme d'un attendrissement auquel Stépan, à la différence de Nick Cheredrik, se refuse : en réponse au «visage

14. Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy : l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 149.

15. Gabrielle Roy, «La lune des moissons», p. 77.

d'enfant», celui d'Irina, qui est apparu dans ses pensées, il «empoign[el] ses moustaches, les tor[d], puis se défen[d] du souvenir par un flot de reproches rancuniers» (*JBM*, 148). Dans les deux cas, il est question d'une charge affective liée à une image qui suscite chez le père, dont l'animalité est par ailleurs fortement mise en évidence, un émoi qui l'humanise.

Bien que la veine «naturaliste»¹⁶, lui soit propre, la nouvelle «La lune des moissons» entretient des liens avec les autres avant-textes, en particulier avec le scénario écrit par Gabrielle Roy à l'automne 1953, *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka*. Laissé de côté par l'auteure, ce manuscrit, qui fait une vingtaine de pages, est d'autant plus inachevé que sa forme en elle-même est celle d'une construction séquentielle. Le portrait social y est encore plus évident que dans «La lune des moissons»: le scénario raconte, sur une période de vingt-cinq ans, l'établissement d'un village dans le canton de la Rivière-à-la-Paix, situé dans le nord de l'Alberta, région où se trouve le village de Volhyn, cependant jamais nommé ici. *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka* met en scène Marissa et Stépan Zurka, un couple d'immigrants polonais, ainsi que plusieurs personnages secondaires — d'autres immigrants¹⁷, un curé, une institutrice —, lesquels sont nécessaires à une histoire centrée sur la vie en communauté et dont le thème dominant est la colonisation, ce qui ne sera plus le cas dans «Un jardin au bout du monde». La trame événementielle du scénario n'a aucun épisode en commun avec celle du texte final — on note cependant un recoupement avec «La lune des moissons», alors que le personnage du mari, ivre, fouille la maison, espérant trouver de l'argent qu'il croit y avoir été caché par sa femme — et le personnage de Marissa, qui n'est pas malade et qui ne meurt pas à la fin de l'histoire, ne prend pas autant de place dans l'économie du récit que celui de Martha dans «Un jardin au bout du monde».

Malgré ces dissemblances, il est évident que les Zurka comptent parmi les ascendants du couple Yaramko; à la différence de celui-ci, par contre, le couple Zurka est aux prises avec un problème de violence, physique et verbale, et non de communication. Bien que moins développé que Stépan Yaramko, Stépan Zurka est défini par les mêmes attributs: traits animaux, problème d'alcool et brutalité. Comme dans «Un jardin au bout du monde», un changement survient chez lui à la toute fin du scénario, lequel n'a cependant pas l'impact du revirement qui se produira chez Stépan Yaramko: après l'avoir menacée pendant des années, c'est lui qui reçoit alors les ordres de Marissa, à qui il obéit docilement. Il ne s'agit

16. C'est François Ricard qui emploie ce qualificatif (*Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 274).

17. Dont une dénommée Katia Yaramko, amie polonaise et voisine de Marissa, que l'on verra réapparaître dans «Le printemps revint à Volhyn», sans, évidemment, le patronyme Yaramko.

pas ici d'un rapprochement, comme ce qui arrivera au couple Yaramko, mais bien d'un renversement, semblable à celui qui se produit dans «La lune des moissons».

Stépan Zurka occupe peu de place dans *Le plus beau blé du monde* ou *La mère Zurka*, puisque, des deux membres du couple, c'est le personnage féminin que Gabrielle Roy a choisi de mettre en évidence. Marissa Zurka est un personnage composite, qui emprunte son allure masculine à la mère Cheredrik de «La lune des moissons» — elle n'est cependant jamais caricaturale comme elle — et qui ressemble étrangement à Luzina Tousignant, l'un des personnages du roman *La petite poule d'eau*¹⁸, publié en 1950. Pilier de sa famille, Luzina a légué à Marissa son sens du rassemblement, cette dernière jouant un rôle de premier plan dans le village: c'est elle qui accueille l'institutrice lors de son arrivée et qui recevra plus tard ses confidences, c'est elle également qui s'occupe de voir au bien-être du curé. De plus, comme Luzina, Marissa a l'espoir de surmonter sa propre ignorance par l'instruction de ses enfants et elle tient fermement à ce qu'ils fréquentent l'école.

Martha Yaramko dernière n'a pas hérité de ces deux aspects essentiels de la caractérisation de Luzina et de Marissa; d'une part, elle vit de façon beaucoup plus isolée que ses deux «parentes» et, d'autre part, on sait peu de choses de sa relation avec ses enfants, sinon qu'elle ne les voit plus depuis leur départ de la maison familiale. L'un de ses attributs spécifiques est par contre déjà présent en Marissa, sans toutefois jouer chez celle-ci le même rôle fondateur: Gabrielle Roy écrit que l'une des dernières scènes du film devrait montrer Marissa vieillie, en mettant l'accent sur le fait que son «visage ridé en tous sens n'a pas encore perdu l'aptitude de s'éclairer joyeusement à la vue de la terre, des jeunes animaux, du spectacle de la vie renaissant¹⁹». Dort dans ces quelques lignes la définition même de la Martha du «Jardin», dont l'amour de la vie sera à l'origine de la dichotomie dans le couple Yaramko, dichotomie inextricablement liée à l'évolution de l'histoire.

Deux portraits de femme

Les deux autres avant-textes, le roman de M^{me} Lund et «Le printemps revint à Volhyn», ne sont pas aussi dépouillés sur le plan de la trame événementielle et du nombre de personnages que la nouvelle «Un jardin au bout du monde», mais ils ont en commun avec elle de présenter un portrait individuel, celui de Mme Lund, une Norvégienne, et celui de Martha Yaramko première, toutes deux malades et proches de la mort. Ces deux états antérieurs du texte final sont extrêmement riches en recoupements

18. Gabrielle Roy, *La petite poule d'eau*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993.

19. *Id.*, *Le plus beau blé du monde* ou *La mère Zurka*, p. 17.

de tous genres, textuels, épisodiques, structurels, thématiques et autres, présentant des ressemblances avec la nouvelle, mais aussi entre eux. S'il est impossible ici de tous les recenser et de les comparer, ceux sur lesquels nous attirerons l'attention feront voir l'étroite parenté qui relie les trois textes.

Avant tout, il convient de présenter brièvement l'état de ces deux avant-textes. D'abord, aucune indication ne permet de dater avec exactitude le moment de leur rédaction²⁰. Puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de tapuscrits, on peut cependant croire qu'ils ont été écrits avant le début des années soixante²¹, moment où Gabrielle Roy cesse de taper directement ses textes et se met à écrire à la main²²; leur date d'écriture serait donc de plusieurs années antérieure à celle de la nouvelle «Un jardin au bout du monde», dont, sans que l'on soit certain qu'elle ait été terminée à ce moment-là, «un état relativement final [...] est prêt²³» au début de 1973, comme le précise François Ricard, alors que Gabrielle Roy séjourne en France, à Tourrettes-sur-Loup.

Il existe deux états du roman de M^{me} Lund, qui forment un ensemble textuel comptant près de cent trente pages, la majorité d'entre elles comprenant des annotations manuscrites; ce que l'on pourrait appeler une première version porte uniquement sur le début de l'histoire — l'enchaînement y est parfois difficile à suivre à cause de pages manquantes ou réécrites —, lequel est repris de façon condensée dans une seconde version — dont les sept premières pages sont cependant inexistantes —, avec une suite, divisée en deux parties, qui se déroule sur un total de quatre-vingt-seize pages. En ce qui concerne «Le printemps revint à Volhyn», on en trouve officiellement trois versions; c'est la deuxième, complète et cohérente à la différence des deux autres, que l'on a retenue pour fins d'analyse²⁴. Bien que le texte soit structuré en chapitres, on ne peut, à cause de son inachèvement, avancer un chiffre exact quant au nombre de divisions qu'il comporte (on peut en compter neuf, dix ou onze); l'ensemble fait près de cent trente pages, et la numérotation des feuillets recommence à un à chaque nouveau chapitre.

Même si elles présentent quelques différences, on peut évoquer ensemble les deux trames événementielles. Martha première et M^{me} Lund ont en commun un séjour à Edmonton, effectué pour subir une opération

20. Rien ne permet de croire, comme l'avance Carol J. Harvey, que la nouvelle «Le printemps revint à Volhyn» «date vraisemblablement du milieu des années quarante, époque où Roy publiait des nouvelles inspirées par l'immigration» (*op. cit.*, p. 43).

21. Peut-être à l'été 1957, en ce qui concerne le roman de M^{me} Lund, une hypothèse lancée par François Ricard à partir de la correspondance de l'écrivaine (*op. cit.*, p. 392-393).

22. Voir François Ricard, *op. cit.*, p. 399.

23. *Ibid.*, p. 472.

24. Elle se trouve dans la boîte 56, chemises 1-4.

visant à ralentir le cours de leur maladie. On fera dès maintenant observer que ce voyage est absent de la nouvelle «Un jardin au bout du monde» : Martha dernière évoque la possibilité d'aller se faire soigner à Edmonton, mais elle la rejette rapidement (*JBM*, 129). Dans le roman de M^{me} Lund, l'histoire commence au tout début du printemps, lorsqu'elle revient chez elle après avoir passé deux mois à l'hôpital ; son voyage de retour, d'abord en train, puis en boghey avec son mari, M. Lund, occupe toute la première partie du récit, bien qu'il ne dure que vingt-quatre heures environ. Dans «Le printemps revint à Volhyn», après le premier chapitre, où une narratrice homodiégétique introduit le lecteur au récit, comme dans «Un jardin au bout du monde», c'est avant même que ne soit prise la décision de se rendre à Edmonton que commence l'histoire de Martha : ayant reçu l'accord de son mari, Stéphan, elle se rend en train dans la grande ville et est accueillie par sa fille Irina, qui l'héberge avant son entrée à l'hôpital, où elle restera plusieurs semaines. Lors de son retour, au début du printemps, elle séjourne quelques jours dans la ville de Codessa, logée par diverses connaissances.

La deuxième partie de l'histoire de M^{me} Lund et la suite du «Printemps revint à Volhyn» recourent à peu près en temps la durée du texte final, soit du printemps à l'automne. Le cours des événements prend cependant une tournure quelque peu différente. Trois étapes structurent le développement de la deuxième partie du roman de M^{me} Lund : elle se livre d'abord aux préparatifs de son jardin ; puis, en compagnie de son mari, qui tient un magasin général, elle reçoit la visite annuelle des Indiens et des trappeurs venus échanger leurs fourrures contre diverses denrées ; enfin, elle passe une nuit à la belle étoile, à l'insu de M. Lund, dans l'île située en face de sa maison. C'est lorsqu'elle rame pour revenir chez elle que le récit s'achève : selon le sens que l'on donne aux dernières lignes du texte²⁵, elle meurt ou ne meurt pas, attirée par les remous du lac vers son déversoir, mais tentant de s'en dégager afin de rejoindre son mari, dont elle entend l'appel provenant de la rive.

La suite de l'histoire de Martha première, après les premiers jours de l'été qu'elle consacre à son jardin, est marquée par l'arrivée d'Irina qui, enceinte et délaissée par le père de son enfant, revient vivre chez ses parents. C'est à propos de cette décision d'Irina, annoncée dans une

25. «Elle écouta mieux. Soudain, [elle] distingua que c'était là une voix humaine qui appelait. Elle tendit l'oreille. Au-delà du fracas des vagues, elle entendit alors, comme à mille lieues d'elle, plus loin que la longueur désespérante d'une vie, implorante, monotone, la voix de M. Lund. Elle appuya sur les rames, lutta contre le vent, réussit à sortir des premiers remous attirants du courant [?]. À présent, enfin, elle entendait ce que criait indéfiniment cette voix, là-bas, au bord du lac ; elle s'en approchait ; il fallait la rejoindre ; c'était encore une fois un appel à l'aide. Comme un oiseau perdu dans les ténèbres, sans cesse, le cri se répétait sur la même note d'angoisse : Greta. Greta.» (Gabrielle Roy, *Le roman de M^{me} Lund*, boîte 70, chemise 22, p. 96.)

lettre, que Martha et Stéphan connaissent un différend, le père étant farouchement opposé au retour de sa fille. Ayant vainement fait valoir à son mari les bons côtés de ce retour, Martha, dans une colère noire, lui lance à la tête quantité d'injures, ce qui entraîne la fuite de Stéphan à Codessa, un épisode que l'on retrouvera dans «Un jardin au bout du monde». Lorsqu'il revient chez lui, Irina est là et elle restera dans la maison familiale jusqu'à son accouchement, qui se fera alors que Martha sera en train de mourir. Un an plus tard, on apprend par la narratrice qu'Irina est repartie vivre à Edmonton, ayant abandonné le poste d'institutrice qu'elle avait occupé quelque temps dans le village.

Comme c'est aussi le cas dans les deux autres avant-textes narratifs, le cadre spatial dans lequel se déroulent les histoires de M^{me} Lund et de Martha première, une fois celles-ci de retour à la demeure familiale, est celui d'une région éloignée du nord de l'Alberta; pour Martha première, il s'agit nommément, comme pour sa descendante, de Volhyn. Si, dans le roman de M^{me} Lund et dans «Le printemps revint à Volhyn», l'accent est mis sur le personnage féminin, on trouve intégrés à l'histoire de nombreux personnages secondaires, lesquels seront quasi inexistantes dans le «Jardin». Dans les deux cas, ces personnages sont liés, d'une part, à la trame événementielle, plus riche dans les avant-textes que dans la nouvelle: leur séjour à Edmonton et leur voyage de retour vers la maison sont l'occasion pour M^{me} Lund et pour Martha première de rencontrer des gens nouveaux et de revoir des amis et des connaissances. D'autre part, on peut aussi expliquer le nombre élevé des personnages par la présence de deux thèmes qui, s'ils ne sont pas propres aux deux avant-textes, y sont cependant beaucoup plus exploités que dans le texte final. Dans le roman de M^{me} Lund, c'est au thème de la colonisation que l'on peut relier les nombreux personnages qui gravitent autour du magasin de M. Lund; les épisodes consacrés à la visite annuelle des Indiens et des trappeurs, de même qu'à la venue de deux amies de M^{me} Lund, témoignent d'une réflexion sur la difficulté de vivre dans des territoires éloignés et sur les relations délicates qui unissent Blancs et Amérindiens. Dans «Le printemps revint à Volhyn», c'est au thème de l'immigration que sont rattachés les amis ukrainiens visités par Martha à Codessa²⁶, tous ayant leur mot à dire sur la question de leur adaptation au pays nouveau; c'est aussi par ce thème que s'éclaire la part importante de l'histoire consacrée au personnage d'Irina, dont les conversations avec sa mère font voir l'ambivalence qui caractérise son rapport à ses origines.

Ni dans le roman de M^{me} Lund ni dans «Le printemps revint à Volhyn» le personnage féminin n'est donc isolé comme le sera Martha dans «Un jardin au bout du monde». Présent dans les deux avant-textes, le

26. Dont Loubka, que l'on retrouvera dans «Un jardin au bout du monde», Martha faisant allusion brièvement à elle à deux reprises (*JBM*, 143 et 167).

thème de la communication n'est conséquemment relié qu'au contexte de l'isolement conjugal. Sur ce point, c'est dans le roman de M^{me} Lund qu'apparaissent les correspondances les plus frappantes avec le texte final; on trouve certes, dans «Le printemps revint à Volhyn», des énoncés épars portant sur la difficulté de parler, mais il demeure que Martha et Stéphan échangent entre eux plus que des paroles circonstanciées. Dans le roman de M^{me} Lund, le problème de communication est explicitement développé par les deux membres du couple, principalement lors de leur voyage en boghey en direction de la maison familiale: s'ils ne s'adressent pratiquement pas la parole, tous deux embarrassés de se retrouver, leur discours intérieur, paradoxalement, ne porte que sur cet embarras et sur la distance qui existe entre eux — «depuis combien de temps au juste?... Depuis toujours peut-être²⁷», se dit M^{me} Lund —, chacun étant ainsi enfermé dans un silence rempli de la présence de l'autre.

On ne retrouvera pas dans «Un jardin au bout du monde» la richesse de cette réflexion autour du problème de communication: celui-ci ne prend pas autant de place dans les pensées des personnages, même dans celles de Martha, que dans le roman de M^{me} Lund. Tout en étant au cœur du couple Yaramko, il ne donne pas lieu à une aussi grande articulation, surtout chez Stépan, dont la faculté du langage, on y reviendra, n'est pas développée comme celle de M. Lund. Une autre différence significative à ce sujet tient à la fin de l'histoire du roman de M^{me} Lund, qui, comme c'est le cas dans le texte final, repose sur un rapprochement entre les deux personnes du couple, mais un rapprochement engendré par le langage: en entendant M. Lund prononcer trois fois son prénom, qu'il ne se permettait plus d'employer depuis très longtemps, M^{me} Lund, prise dans les remous du lac, comprend qu'il a besoin d'elle. Bien que la réconciliation du couple ne passe donc pas par le jardin, comme dans «Le printemps revint à Volhyn» et dans «Un jardin au bout du monde», la fin du roman de M^{me} Lund rejoint quand même celle des deux autres récits en ce qu'elle repose, elle aussi, sur un revirement des sentiments du mari.

M. Lund, Stéphan Yaramko et Stépan Yaramko ont par ailleurs plusieurs autres points en commun. Chez ses deux précurseurs est bien visible l'hostilité de Stépan face aux fleurs de sa femme, laquelle est due au rejet systématique par les trois hommes de tout ce qui pourrait embellir la vie, cette ennemie qui ne leur a apporté que des épreuves et des soucis. La récurrence de cet aspect du personnage masculin, traité très semblablement et de façon très explicite dans les trois récits, indique à elle seule son poids dans la définition du mari. Mise à part cette caractéristique, c'est avec son précurseur du même nom que Stépan Yaramko partage le plus grand nombre d'attributs, depuis l'«ensauvagement» jusqu'à l'inadap-

27. Gabrielle Roy, *Le roman de M^{me} Lund*, boîte 70, chemise 20, p. 27.

tation à son environnement. On a cependant du premier Yaramko, grâce à l'une des deux versions du chapitre de la fuite à Codessa²⁸, un portrait psychologique plus développé que du second: alors qu'il est en route vers Codessa, Stéphan plonge dans ses souvenirs et dresse un bilan très sombre de sa vie, retraçant les étapes qui l'ont conduit à faire de la haine le moteur de son existence²⁹. Cette version du séjour à Codessa fait voir la déception et le désespoir du personnage, aux prises avec un sentiment de culpabilité à l'égard de sa mère, Masha, morte de faim en Ukraine. Un Stéphan Yaramko plus complexe que le Stépan du «Jardin» a donc existé sur papier, mais il a été éliminé par Gabrielle Roy en cours de création.

Dans le roman de M^{me} Lund, le personnage du mari est plus présent dans l'histoire que dans «Un jardin au bout du monde» et dans «Le printemps revint à Volhyn», à la fois parce que plusieurs épisodes le mettent en scène et parce qu'une plus grande part de la narration est consacrée à son discours intérieur. Des trois personnages masculins, M. Lund est le plus humain — il ne s'est pas «ensauvagé» comme les deux Yaramko — et le plus complexe; son discours est plus articulé que celui des deux autres et, par conséquent, sa psychologie est plus développée. Chez Stépan Yaramko, le problème de communication tient à la difficulté de renouer avec une habitude depuis trop longtemps délaissée, comme c'est le cas aussi pour M. Lund, mais la perte du langage est chez le premier plus largement reliée à la perte de la pensée, à la perte de soi-même: «Tant que les choses n'étaient pas dites», fait remarquer Stépan dans le «Jardin», «on pouvait faire semblant de ne pas les connaître; on pouvait faire comme si elles n'étaient pas.» (*JBM*, 151) Lorsqu'il retrouve l'usage de la parole sous l'effet de l'alcool, il renoue avec lui-même, «stupéfait de reconnaître enfin qu'il avait su [que Martha allait mourir] au fond de lui-même depuis assez longtemps» (*JBM*, 151). Ni M. Lund ni Stéphan Yaramko n'ont perdu ce contact avec la réalité: tous deux sont bien au fait de la maladie de leur femme. Si Stéphan a la capacité, inexistante chez Stépan, de remarquer les choses, M. Lund a celle d'y réfléchir:

L'amaigrissement en soi, tout seul, il n'y avait sans doute pas là de quoi tant s'inquiéter. Mais ce flot de paroles, pareille exaltation, ce souci ridicule d'être

28. On trouve en effet deux états de ce chapitre dans la version II du «Printemps revint à Volhyn». Des deux, c'est l'état le moins développé qui fonctionne le mieux avec la suite de l'histoire: lorsque Stéphan revient à la maison, il se réconcilie avec Martha, sans que le problème du retour d'Irina soit explicitement réglé; il acceptera malgré tout la présence de sa fille chez lui lorsqu'elle fera son arrivée au chapitre suivant. Dans l'autre version, Irina est déjà arrivée lorsqu'il revient chez lui, ce qui ne cadre pas avec le début du chapitre suivant.

29. «Un soir, il s'approchait de la maison, revenant d'une journée écrasante. Haïr lui convenait, le poussait au travail, lui donnait une sorte de but; du reste, depuis qu'il haïssait enfin à son goût, qu'il inspirait la crainte, la solitude lui était respirable; oui, la haine lui faisait un compagnon inlassable.» (Gabrielle Roy, «Le printemps revint à Volhyn», boîte 56, chemise 4, chapitre X [IX], p. 10.)

compris — est-ce qu'on le comprenait, lui? —, que pouvaient-ils signifier? Fallait-il y voir une surexcitation due au voyage tout simplement, ou bien, après lui avoir pris une somme énorme pour l'opération, l'hôpital lui renvoyait-il une femme chez qui pouvait reprendre la maladie³⁰?

Lorsque Stépan est présenté en train de penser, dans les deux derniers chapitres du «Jardin», la narration fait ressortir la difficulté de cet acte pour lui: «Il réfléchissait, ses gros sourcils noués, sa bouche sous la forte moustache dessinant des mouvements d'objection.» (*JBM*, 161-162) Si l'on compare l'un à l'autre les trois personnages masculins, on observe donc que Stéphan Yaramko marque une étape intermédiaire: il n'a pas la capacité intellectuelle de M. Lund, mais il n'est jamais aussi distant de lui-même ni aussi caricatural que Stépan Yaramko.

M^{me} Lund et Martha Yaramko première entretiennent de forts liens de ressemblance avec la Martha du «Jardin», dont l'existence fait écho à celle de ses deux ascendantes, même si la plupart des scènes que partagent les trois récits ont été retouchées. Comme leur descendante, Martha première et M^{me} Lund sont au Canada depuis environ trente ans, cette dernière, à la différence des deux Martha, étant venue y rejoindre son futur mari, avec lequel, à son grand regret, elle n'aura pas d'enfants. En plus d'être âgées d'une cinquantaine d'années et de se ressembler physiquement par l'amaigrissement dû à leur maladie, les trois femmes partagent évidemment l'amour des fleurs et cultivent un jardin dans le but d'humaniser quelque peu l'environnement sauvage qui les entoure. Si le thème de la création est ainsi lié à chacun des trois personnages féminins, sur le plan du temps de la narration, Martha première n'est cependant jamais aussi présente dans son jardin — et elle ne réfléchit pas autant aux raisons qui la poussent à l'entretenir année après année — que les deux autres personnages, les soins à donner aux fleurs étant à peu près tous explicitement décrits dans le roman de M^{me} Lund et dans la nouvelle finale, ce qui n'est pas le cas dans «Le printemps revint à Volhyn». En ce qui concerne M^{me} Lund et Martha dernière, on note aussi deux passages semblables, lesquels montrent d'abord les deux femmes qui, se sachant condamnées, sont près de renoncer à recommencer leur jardin, pour faire voir ensuite que la maladie n'a pas triomphé de leur volonté³¹. On ne trouve chez Martha première

30. *Id.*, Le roman de M^{me} Lund, boîte 70, chemise 20, p. 28-29 (transcription approximative).

31. Dans le roman de M^{me} Lund, on trouve, boîte 70, chemise 21, p. 40-41: «À cette femme parurent tout à coup [terriblement] disproportionnées la courte vie humaine [et] les entreprises que chacun se croit tenu de poursuivre. Elle, et ses fleurs, son mari et son comptoir, peut-être étaient-ils autant l'un que l'autre pitoyables. Toute cette besogne sans fin derrière elle. Inutile du reste sans doute, parfaitement inutile. [...] Non, non, il n'était plus le temps; sa faiblesse s'accroissait de jour en jour, lentement. Il n'était plus le temps des fleurs. Il n'était plus le temps de l'avenir. Mais, voici, qu'au soleil éblouissant, il parut, ce matin, à M^{me} Lund qu'au contraire, comme jamais, il était temps de faire son jardin.»

aucune réflexion quant à l'inutilité de la création, aucune hésitation devant la vanité du spectacle des fleurs dans l'immensité désolée de la plaine³².

De son homonyme, la Martha du «Jardin» n'a pas reçu les attributs qui font de son ascendante, sur le plan psychologique, un personnage somme toute assez différent d'elle. On peut expliquer les dissemblances entre les deux femmes par cette donnée fondamentale : Martha première possède l'art de la parole. On lui découvre ce talent lorsqu'elle séjourne à l'hôpital : elle trouve alors en elle «comme une espèce de don³³», celui de faire rire les autres, et elle se fait conteuse auprès de sa voisine de lit, Katia, et du personnel médical, un talent qu'elle exploitera ensuite lors de son bref passage à Codessa, racontant à tous ses hôtes, en l'améliorant toujours un peu, son voyage dans la grande ville³⁴. On est amené à constater, de par l'existence de ces récits, que le pouvoir créateur de Martha première est partagé : c'est au moins autant par ses histoires que par ses fleurs qu'elle lègue un peu d'elle-même aux autres. Ce don de la parole va de pair avec le fait que son personnage ne se laisse pas connaître par son discours intérieur : si la Martha du «Jardin» parle peu et est constamment plongée dans ses pensées, son ascendante, elle, exprime tout haut ses inquiétudes, surtout à sa fille Irina, rendues dans la narration par l'usage du style direct. Ainsi, son interrogation sur le sens de la vie n'a pas la profondeur des «incessantes questions» (*JBM*, 156) qui hantent l'esprit de sa descendante ; le thème du mystère, par conséquent, n'est jamais développé comme il le sera dans «Un jardin au bout du monde». À cet égard, le sentiment de bonheur éprouvé à quelques reprises par Martha première ne trouve pas un écho aussi fort dans la nouvelle finale, où l'héroïne n'est vraiment libérée de ses inquiétudes qu'avec la venue de sa mort.

Bien qu'entourée de personnages secondaires, M^{me} Lund, elle, vit dans l'isolement de ses pensées. La narration est sur ce point très semblable à

Dans la nouvelle, on lit : «Elle eut le cœur comme de glace. Aucun désir ne la soulevait plus. Elle pensa même à renoncer à semer encore des fleurs. Car à qui donc, à quelle âme, à quel passant, Seigneur, importeraient jamais les fleurs de Volhyn. Pourtant, le plein été venu, sous le soleil excessif, il y eut peut-être plus que jamais de fleurs en ce petit jardin au bout de l'infinie route de terre depuis Codessa jusqu'à Volhyn.» (*JBM*, 129)

32. Elle se fait même au contraire affirmative à l'égard de son jardin, répondant à son mari : «Les fleurs, c'est plus important que tu ne penses, vieil homme.» (Gabrielle Roy, «Le printemps revient à Volhyn», boîte 56, chemise 3, chapitre V [VI], p. 5)

33. *Ibid.*, boîte 56, chemise 2, chapitre IV, p. 2.

34. Martha première n'est pas la seule conteuse dans l'univers romanesque de Gabrielle Roy, qui a, entre autres, doté la mère de Christine, Éveline, de ce talent ; à plusieurs âges de sa vie, celle-ci a en effet le pouvoir de séduire son entourage par ses récits : voir «Les déserteuses» dans *Rue Deschambault* (Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993), *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (Montréal, Boréal, 1984) et le roman inachevé intitulé par François Ricard *La saga d'Éveline*, dans lequel Éveline sait émerveiller ses enfants en leur racontant des histoires (Inédit, Fonds Gabrielle Roy, Collection des manuscrits littéraires, Bibliothèque nationale du Canada, boîtes 72 à 74 ; ce récit fait présentement l'objet d'une édition critique dans le cadre d'une thèse de doctorat réalisée par Christine Robinson au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill).

celle du «Jardin»: comme pour Martha dernière, l'histoire de M^{me} Lund se découvre par le biais de son discours intérieur. Pareillement à sa descendante, M^{me} Lund se cherche, cherche à comprendre quelle a été son existence; la maladie qui la ronge l'entraîne elle aussi à réfléchir sur le sens de la vie: «Ah, pensa-t-elle, on ne connaît rien de la vie, de la mort, de ce qu'il nous importerait le plus de connaître. Le mystère est bien gardé³⁵.» Outre les interrogations qui découlent de cette réflexion, elle partage avec la Martha du «Jardin» sa grande affection pour la nature, complice et confidente; le récit s'ouvre d'ailleurs sur sa relation avec le vent, fidèle compagnon avec qui s'établit, pour elle aussi, la «vraie communication»:

Elle le connaissait depuis longtemps, elle l'aimait. Elle l'avait écouté comme bien peu de gens l'écoutent dans leur vie. En fait, s'il était quelqu'un qui en écoutant le vent avait en lui démêlé des songes, des bizarreries, c'était bien cette Mme Lund au cœur seul et attentif³⁶.

La relation avec le vent, comme avec toutes les formes de vie, n'est pas développée dans «Le printemps revint à Volhyn» comme elle l'est dans le roman de Mme Lund et le sera dans le «Jardin».

Semblables à plusieurs égards, M^{me} Lund et sa descendante diffèrent pourtant l'une de l'autre sur un aspect essentiel: la Martha du «Jardin» n'a pas la philanthropie qui caractérise M^{me} Lund. Cette dernière, en effet, est décrite à quelques reprises comme éprouvant de la compassion pour le genre humain; elle fait partie de ces «âmes [...] fascinées à ne pouvoir s'en détacher du problème de la souffrance humaine³⁷», souffrant elle-même et ressentant «une pitié déchirante» pour l'humanité, «ce pauvre enfant trompé, occupé à jouer avec ses capitaux et ses désirs³⁸». Conséquemment, M^{me} Lund n'a pas l'impétuosité de Martha: aucune colère, aucune violence ne trouvent prise sur elle³⁹. Perméable aux malheurs d'autrui et portée à s'attendrir facilement, elle fait preuve d'une compassion parfois à la limite de la sensiblerie⁴⁰; parce que cette capacité

35. Gabrielle Roy, *Le roman de M^{me} Lund*, boîte 70, chemise 19, p. 1.

36. *Ibid.*, boîte 70, chemise 19, p. 4.

37. *Ibid.*, boîte 70, chemise 19, p. 5.

38. *Ibid.*, boîte 70, chemise 19, p. 6 (feuille volante).

39. On pourrait à ce sujet comparer les deux épisodes où apparaissent, lors de l'entretien du jardin, des vers de terre. On a vu que Martha a un mouvement de colère face à celui qui a coupé la tige de l'une de ses fleurs, ce qui n'est pas le cas chez M^{me} Lund, la scène où les vers font leur apparition baignant dans une atmosphère heureuse: «Une odeur forte, agréable montait de cette terre remuée qu'elle [?]. Il en sortait de gros vers luisants. Les voyant de loin, peut-être, des oiseaux accoururent. Bientôt il y en eut de plusieurs espèces, grives, merles, étourneaux, à tourner autour de M^{me} Lund, ils criaient, appelaient. Ce fut étrange et absurde, car, se tournant vers eux, elle sourit aux oiseaux.» (*Ibid.*, boîte 70, chemise 21, p. 41)

40. Elle se sent émue devant le «laconisme» du nom Horizon (*ibid.*, boîte 70, chemise 19, p. 22), elle sourit «tendrement à un enfant, bouleversée par sa pâleur» (*ibid.*, chemise 20, p. 8), elle verse «deux larmes» à l'idée du «climat capricieux» dans lequel elle vit (*ibid.*, p. 20).

d'attendrissement n'est contrebalancée chez elle par aucun sentiment de révolte, M^{me} Lund est un personnage plus unidimensionnel, moins complexe que la Martha Yaramko du «Jardin».

Sur le plan psychologique, c'est tout de même elle qui demeure sa plus proche parente : la réflexion intérieure caractérisant les deux personnages est quasi absente chez Martha première, qui, on l'a vu, livre tout haut ses pensées. Opposées l'une à l'autre sur certains points, les deux Martha ont cependant en commun des attributs qui, peu exploités chez la première, composent chez la dernière la substance même de son identité. Faut-il, si l'on se base sur cette lecture, placer M^{me} Lund entre les deux états du personnage de Martha ? Rien ne permet de conclure à l'antériorité d'un avant-texte par rapport à l'autre, d'autant plus que la comparaison du personnage du mari fait apparaître une évolution différente : comme on l'a avancé, c'est Stéphan Yaramko qu'il convient de situer entre M. Lund et Stépan Yaramko. Sans prétendre apporter la clé du mystère, nous croyons qu'il serait fécond d'examiner cette question à partir de la relation qui unit chacun des trois personnages féminins à Dieu, relation vécue très différemment de l'un à l'autre⁴¹. Il faudrait voir s'il est possible d'établir des correspondances entre l'interrogation spirituelle liée à la Martha du «Prin-temps», à M^{me} Lund et à la Martha du «Jardin», et celle rattachée à d'autres personnages de Gabrielle Roy, voire, peut-être, à Gabrielle Roy elle-même.

« Un jardin au bout du monde » : l'écrivain « solitaire et solidaire »

Le réseau des avant-textes de la nouvelle « Un jardin au bout du monde » montre comment la « vision » dont Gabrielle Roy parle dans l'introduction du recueil a longtemps hanté son univers d'écrivaine ; la romancière s'est essayée à plusieurs reprises, de diverses façons, à donner vie à un personnage dont l'histoire pourrait être celle de la femme aperçue, un jour de 1942, « à la limite des terres défrichées » (*JBM*, 8). Dans l'œuvre royenne, le cas du «Jardin» n'est pas unique. Gabrielle Roy a laissé, on le sait, beaucoup d'inédits, parmi lesquels figurent des récits et des romans qu'elle n'a pas achevés ou pas voulu livrer publiquement, récits et romans que l'on gagnerait à lire à la lumière des titres publiés. Pour illustrer l'intérêt de cette approche, on peut revenir au «Jardin» et signaler l'existence, tout aussi frappante que celle des recoupements entre la nouvelle et ses avant-textes, de correspondances entre ceux-ci, de même qu'entre la nouvelle même, et d'autres œuvres de Gabrielle Roy. Il y a, par exemple, un parallèle à faire entre l'épisode de l'arbre isolé, dont nous avons parlé précédemment, et un souvenir que se remémore la

41. M^{me} Lund, à la différence des deux autres personnages féminins, réfléchit très longuement, lors de sa nuit à la belle étoile, à l'existence et au rôle de Dieu, choisissant finalement, sur les conseils du vent, d'en faire l'« Ami » qui l'accueillera, « son heure venue » (*ibid.*, boîte 70, chemise 22, p. 85-87).

narratrice de *La détresse et l'enchantement*, parallèle qui tend à confirmer les liens étroits qui unissent l'œuvre et la vie de l'auteure⁴². D'autre part, l'accouchement en pleine nature d'Elsa, l'héroïne de *La rivière sans repos*⁴³, apparaît dans le roman de Mme Lund; il met en scène Hélène, l'ancienne bonne amérindienne des Lund, qui a choisi, après avoir été tentée par le mode de vie des Blancs, de donner naissance à son enfant selon les habitudes de son peuple. Il faudrait aussi mentionner *La saga d'Éveline*, dont le personnage de Céline Langelier, la mère d'Éveline, ressemble par moments à M^{me} Lund et aux deux Martha: elle fait une brève apparition dans son jardin et partage avec les trois femmes le désir d'être en communion avec l'univers. À eux seuls, ces cas isolés font voir que, si la critique génétique s'est jusqu'ici peu penchée sur les œuvres de Gabrielle Roy — il faut cependant dire que tous les manuscrits et avant-textes n'ont pas été retrouvés —, ce n'est pas parce qu'elles ne s'y prêtent pas.

C'est à la fin de l'année 1972, selon François Ricard, que Gabrielle Roy revoit ce qu'elle a écrit autour de la femme du «bout du monde» et qu'elle se remet au travail, insatisfaite des «essais» dans lesquels elle n'avait pas jusque-là su «donn[er] à son personnage la profondeur, la complexité et la poésie dont elle le croyait porteur, ni [trouver] les mots capables de restituer dans toute sa force la vision initiale qu'elle en [avait] eue⁴⁴». Comme on l'a vu, lorsqu'on relit la nouvelle à la lumière de ses avant-textes, on découvre qu'elle est tissée à même la matière textuelle qui la précède, tant sont nombreux les recoupements entre le texte final et ses états antérieurs. Il convient maintenant de s'interroger sur les effets des reprises et des disparitions afin d'éclairer la dynamique créatrice qui se termine avec «Un jardin au bout du monde» et de montrer comment — objectif ultime de la critique génétique — la relecture de la nouvelle peut être enrichie par celle de ses avant-textes.

On pourrait ramener à une entreprise d'épuration le travail d'écriture qui se conclut avec «Un jardin au bout du monde». Rejetant le portrait social, comme dans «La lune des moissons» et dans *Le plus beau blé du monde ou La mère Zurka*, Gabrielle Roy est revenue à l'essence même de la «vision» initiale et a centré l'histoire sur un portrait individuel; à la différence de ce qui se produit dans le roman de M^{me} Lund et dans «Le printemps revint à Volhyn», elle a cependant refermé le portrait sur lui-même, coupant Martha Yaramko dernière de toute vie sociale et lui consacrant presque tout l'espace de la narration. À cet égard, on ne s'étonne pas que Gabrielle Roy ait préféré le mode du discours intérieur à celui du discours

42. Voir Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal Express, 1984, p. 175.

43. *Id.*, *La rivière sans repos*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1995.

44. François Ricard, *op. cit.*, p. 472.

direct, Martha n'ayant personne d'autre que son mari avec qui échanger, et qu'elle ait ainsi assigné à la narratrice la fonction de «représenter l'interrogation intérieure de la vieille Ukrainienne à travers des paroles et une conscience qui lui appartiennent⁴⁵». Figure centrale du «Jardin», Martha dernière prend vie, de plus, dans une trame événementielle très dépouillée par rapport à celle des avant-textes : aucun voyage, aucune visite ne trouvent place dans le récit des derniers mois de sa vie. Ce dépouillement doit être mis en parallèle, d'une part, avec la diminution du nombre de personnages secondaires, liés dans les avant-textes aux déplacements du personnage féminin et aux thèmes de la colonisation et de l'immigration — très peu exploités dans «Un jardin au bout du monde» —, et, d'autre part, avec le resserrement de l'histoire dans le temps et dans l'espace, le jardin ayant triomphé de presque tous les autres lieux. Dans le texte final, c'est à ses fleurs que Martha voue l'essentiel de son temps; en leur donnant des soins, c'est la «vie de son âme» (*JBM*, 167) qu'elle entretient, son mari, ses enfants, son passé d'immigrante n'y faisant plus que de brèves apparitions.

En ce qui concerne le couple Yaramko, il faut d'abord souligner le durcissement, par rapport à ses précurseurs, du personnage masculin : Stépan est moins complexe que M. Lund et que Stéphan Yaramko. Que faut-il en conclure? Là encore, que c'est à Martha qu'il revient d'être au cœur du récit, la dimension psychologique de son mari, contrairement à la sienne, étant réduite au minimum. Peut-être le rapprochement final a-t-il un plus fort impact ainsi, alors que le contraste entre l'«ensauvagement» et l'humanisation de Stépan est exacerbé par la simplicité de son esprit. Le personnage féminin, quant à lui, s'est à la fois adouci et durci : Martha dernière n'a pas la cupidité de la mère Cheredrik, mais elle a conservé un peu de sa violence; elle n'a ni le talent rassembleur de Marissa Zurka, ni le don de la parole de Martha première, ni la philanthropie de M^{me} Lund, mais elle a hérité de ces trois personnages leur inébranlable amour de la vie.

Au terme du processus de création, il faut voir que, parce que certains éléments textuels ont été éliminés, d'autres ressortent davantage. C'est le cas des trois points suivants, sur lesquels repose l'originalité de la nouvelle «Un jardin au bout du monde»: l'importance du jardin, à la fois dans la définition du personnage de Martha et dans la trame événementielle; l'isolement quasi complet dans lequel vit Martha, isolement spatial, familial et conjugal; et la dimension tragique du problème de communication, le silence qui entoure Martha n'étant brisé que par son discours intérieur.

Si l'on peut dire que c'est au nom d'une esthétique de l'épuration qu'ont été évacuées certaines composantes des avant-textes, l'hypothèse

45. Estelle Dansereau, *op. cit.*, p. 94.

d'une cristallisation autour du thème de la création permettra maintenant de relire le texte final, en tenant compte des trois facteurs qui font son originalité, et d'éclairer la dynamique qui s'achève avec lui. À la question « Pourquoi, mais pourquoi donc ai-je vécu ? » (*JBM*, 159), on pourrait répondre : pour créer, Martha, pour laisser, aux confins du monde, un jardin de fleurs et de couleurs, toi dont la vie a eu « ce côté riche, un peu fou et exalté » (*JBM*, 122) de ceux qui croient à l'utilité de la beauté. Dans « Terre des Hommes : le thème raconté », paru en 1967, Gabrielle Roy écrit : « Est créateur sans doute tout être qui aide, selon ses moyens, à laisser le visage de la terre un peu plus agréable à regarder à cause de lui⁴⁶. » En concentrant, dans « Un jardin au bout du monde », l'action et la durée de l'histoire de Martha, Gabrielle Roy a mis le jardin en évidence et a produit un texte dans lequel le thème de la création a évincé ceux avec lesquels il était auparavant, à son insu, en concurrence : la colonisation et l'immigration. Si l'on compare le chapitre initial du « Jardin » et celui du « Printemps revint à Volhyn », qui servent l'un et l'autre d'introduction au récit, on observe d'ailleurs que la réflexion sur la création — « Pourquoi inventer une autre histoire » (*JBM*, 118), se demande la narratrice — est absente de l'avant-texte, son ajout dans « Un jardin au bout du monde » devenant à cet égard un indice révélateur de la dite cristallisation.

Dans son livre sur Gabrielle Roy paru en 1975, François Ricard fait remarquer que l'essai sur Terre des Hommes « sert [...] de prélude ou d'introduction « philosophique »⁴⁷ » aux œuvres subséquentes de la romancière. On ne saurait qu'approuver cette hypothèse lorsqu'on lit « Un jardin au bout du monde » parallèlement au texte sur Terre des Hommes, qui donne au lecteur les clés lui permettant d'interpréter la présence de certains des éléments propres à la nouvelle. Dans son essai, Gabrielle Roy travaille à concilier l'idéal d'une solidarité universelle avec « le spectacle ordonné de chaque être humain à sa place⁴⁸ ». Plutôt que d'être considéré comme un obstacle au désir d'union, l'isolement de « tous les personnages qui font avancer la roue, de tous les musiciens qui composent l'orchestre⁴⁹ » est pour elle le moyen même d'atteindre la communion entre les hommes : « Le sentiment que l'on a de sa propre solitude », écrit-elle, « c'est ce qui nous fait pressentir la solitude des autres⁵⁰. » « Solitaire et solidaire », ce sont là « les deux mots qui disent l'essentiel de [la] condition humaine⁵¹ », ce sont là aussi les deux mots qui résument celle de l'écrivain,

46. Gabrielle Roy, « Terre des Hommes : le thème raconté », *Fragiles lumières de la terre*, p. 219.

47. François Ricard, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1975, p. 130.

48. Gabrielle Roy, « Terre des Hommes : le thème raconté », *Fragiles lumières de la terre*, p. 218.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*, p. 216.

51. *Ibid.*, p. 244.

partagé entre le «désir de communication inscrit au cœur de l'écriture» et l'autre exigence qui «porte celle-ci à se fonder au contraire dans la solitude et la séparation la plus radicale⁵²».

Isolée comme aucun autre personnage féminin des avant-textes, la Martha du «Jardin» se demande: «Est-ce que tout n'était pas solitaire et malgré tout comblé?» (*JBM*, 139) Sa propre solitude, «elle qui n'avait presque aucun point de comparaison avec d'autres existences» (*JBM*, 131), est pressentie comme inhérente à la condition humaine: «Souffrait-elle beaucoup? Même cela, elle ne le savait pas. Il aurait d'abord fallu connaître jusqu'à quel point souffraient les autres, et on n'en avait jamais qu'une faible idée.» (*JBM*, 168) L'extrême isolement de Martha et, par ailleurs, l'insistance sur son travail au jardin ne font pas oublier que la nouvelle trace le portrait d'une vieille femme, mais ils font de cette vieille femme, plus qu'une figure d'immigrante, une figure de l'écrivain, de l'artiste occupé à créer «au bout du monde», dans une retraite quasi complète, une œuvre sur laquelle il n'a de cesse de s'interroger: «Pourquoi son jardin, entrepris dans la jeunesse, la contraignait-il à travailler encore? Pourquoi dans sa vieillesse tant de fatigue encore à l'aide de la vie?» (*JBM*, 121) — «Pourquoi inventer une autre histoire», se demande la narratrice... Parce que c'est ainsi, parce que Martha est essentiellement cette «grande pourvoyeuse, [cette] grande bienfaitrice qui se donne à cette tâche unique, celle de contrer l'hostilité de l'univers⁵³». Contrairement à Mme Lund, ce n'est pas par sa compassion pour l'humanité qu'elle est solidaire de la condition humaine, c'est en travaillant à son jardin, lequel dit et redira éternellement, comme le fait la narratrice d'elle-même et comme le fera le vent après sa mort (*JBM*, 169), quelque chose de la vie de l'inconnu qui s'y est un jour arrêté et de sa vieille amie Loubka (*JBM*, 143).

Le sens de la vie de Martha tient donc à son jardin, symbole de ralliement, de communion, auquel finira même par céder Stépan: retranché dans son silence et dans sa rancune, il sera en mesure de rejoindre Martha, non par les mots, mais par l'œuvre qu'elle laisse derrière elle. À la mère de Christine, qui met sa fille en garde contre le don de l'écriture, un don que «les autres ne [...] pardonnent jamais», un don qui «est un peu comme une malchance qui éloigne les autres, qui nous sépare de presque tous⁵⁴», Martha, après trente années passées dans son jardin, pourrait confier qu'elle a vu le jour où le pardon est prononcé.

52. François Ricard, *Gabrielle Roy*, p. 129-130.

53. Nicole Bourbonnais, *loc. cit.*, p. 374.

54. Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, p. 219.