



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

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

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

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

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

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

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

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

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

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

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

ETUDE SÉMIOTIQUE DU PERSONNAGE ROMANESQUE
CHEZ GABRIELLE ROY
DU POINT DE VUE INDICIEL

par

Pierrette T. Daviau

Département des lettres françaises

Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des Études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D.

Ottawa - 1985



Pierrette Daviau, Ottawa, Canada, 1986.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-33304-9



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

RECONNAISSANCE

C'est Monsieur Patrick Imbert, professeur agrégé au Département des Lettres françaises de la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, qui a dirigé cette thèse.

Je tiens à lui exprimer ici l'expression de ma plus vive gratitude pour ses observations judicieuses, son encouragement et en particulier pour l'intérêt soutenu qu'il a manifesté au sujet de ma recherche.

Que toutes les personnes qui m'ont aidée à entreprendre, à mener à terme ce travail ou qui ont participé d'une façon ou d'une autre à la présentation de cette thèse trouvent ici mes plus sincères remerciements.

INTRODUCTION

La notion de "personnage", exclue dès les débuts de l'analyse sémiotique, continue toujours à poser question. Bien que plusieurs théoriciens aient tenté sa réhabilitation par l'introduction des termes "actant", "acteur", "agent d'action", "rôle", le problème demeure toujours et on n'a pas réussi à l'éclaircir totalement. La sémiotique pas plus que les autres théories littéraires ne peut en faire l'économie. On constate, au contraire, que le concept de personnage demeure un champ d'étude et de recherche très vaste et très complexe puisqu'il est au carrefour non seulement du figuratif et du narratif mais également au carrefour "projectionnel" de l'auteur, du lecteur et de l'analyste.

Est-il le lieu d'un effet moral ou social, d'un effet de personne, d'un "effet de réel" ou encore le lieu d'une existence imaginaire ou d'une cohérence romanesque? Toutes ces questions et bien d'autres surgissent quand on pense au personnage et qu'on essaie de définir son statut. Tout effort de typologie

(qu'elle soit anecdotique, sociologique, psychologique ou idéologique) des oeuvres romanesques aboutit finalement à établir son classement d'après les personnages.

Depuis le début des études littéraires, il y a eu facilement confusion entre personnage et personne. Ces tendances à confondre deux notions différentes seraient-elles liées à la valorisation progressive du concept de l'individu et à son accession grandissante au centre de la création? Nous n'avons pas de réponse. Nous constatons seulement que ces effets de fascination, de projection, d'illusion, d'identification ont été jusqu'à récemment étudiés en termes de réalisme psychologique, de "vérité", de représentation plus ou moins exacte de la nature humaine. On commence à peine à considérer le personnage en fonction de sa cohérence narrative et de sa logique sémantique interne. Est-ce à cause de cela que les sémioticiens ont réagi à cette sorte de déification du personnage comme personne "vivante"? De toute façon, ces réactions les ont amenés peu à peu à percer le mythe du personnage comme élément structurant des récits et à se pencher sur sa construction et sa cohésion.

Si le personnage est le support organisé de diverses transformations et variables sémiotiques et sémantiques d'une oeuvre romanesque, un des lieux privilégiés de son assemblage est évidemment le portrait qui rythme dans la diégèse les moments forts de l'histoire et nous renseigne sur l'être (qualifications) et le faire (fonctions) des personnages. Ce faisceau d'éléments sémantiques textuellement juxtaposés ou disséminés relève du descriptif dans lequel on le classe traditionnellement comme "description physique, morale et comportementale d'un personnage".

Voilà pourquoi, en première partie de ce travail, notre réflexion sur la sémiotique du portrait se basera sur les acquis et les questionnements de cette méthode concernant la description et le descriptif en vue de nous éclairer sur le statut sémiologique du portrait, en particulier au niveau indiciel qui relève du figuratif. Réseau de signes multiples s'articulant à divers niveaux de fonctionnement, le personnage est considéré comme lieu d'investissement qualificatif et non pas seulement comme agent d'actions. Sans nier ce niveau actantiel, nous tiendrons surtout compte du jeu des relations de qualifications à fonction singularisante afin de

découvrir le code particulier des textes que nous étudierons.

A la lumière de ces considérations théoriques, nous nous pencherons ensuite sur l'écriture du portrait dans le premier grand roman de Gabrielle Roy, Bonheur d'occasion, paru en 1945. En analysant les portraits des principaux personnages de ce texte, nous mettrons l'accent sur les constructions paradigmatiques et systématiques plutôt que sur le déroulement syntagmatique qui a été plus longuement étudié. C'est donc consciente de travailler dans un domaine peu développé de la sémiotique que nous entreprenons et risquons cette recherche sur l'écriture des portraits de Bonheur d'occasion et sur l'ensemble des portraits majeurs de l'oeuvre de Gabrielle Roy.

Comme les couples sont très souvent les héros des romans et des nouvelles de l'auteure, nous les prendrons comme corpus de notre troisième partie. En plus de nous centrer sur les héros romanesques, nous aurons la possibilité de considérer le problème d'organisation d'une unité portraitique en rapport avec une autre puisque nous serons ainsi en présence de deux unités distinctes (chaque partenaire) mais complémentaires et

réunies dans une même entité (le couple). Ces analyses paradigmatiques des principales configurations discursives constituant les portraits des couples royiens devraient nous permettre de proposer un système organisationnel résultant du faisceau des corrélations ou disjonctions obtenues.

Ces structures discursives dénombrées, mises en place, organisées, opposées entre elles, nous essaierons, dans notre quatrième partie, de synthétiser les informations acquises en vue d'établir les relations entre les valeurs sémantiques et de mesurer les écarts différentiels qui produisent du sens. Nous nous demanderons si ces organisations sémantiques des portraits des oeuvres de Gabrielle Roy nous renseignent sur l'idéologie du texte et comment elles le font. Puisque tout texte choisit, nous tenterons de découvrir quelles sont les virtualités significatives actualisées dans les portraits des couples étudiés.

A l'aide de ces découvertes, peut-être pourrons-nous, en dernier lieu, caractériser l'écriture des portraits de couples de Gabrielle Roy. Notre projet est de vérifier jusqu'à quel point et comment cette écriture portraitique a évolué entre les premières

nouvelles écrites pendant la Deuxième Guerre mondiale et son autobiographie parue plus de quarante ans après. Notre visée pratique ne saurait prétendre à un caractère définitif; elle cherche plutôt à ouvrir une nouvelle brèche dans l'oeuvre de cette grande romancière dont plusieurs récits de fiction semblent jaillir de son écriture des portraits.

PREMIERE PARTIE



UNE APPROCHE SÉMIOTIQUE DU PORTRAIT

L'analyse sémiotique depuis ses débuts s'est très longuement attardée et parfois même limitée à l'étude de la composante narrative de la fiction. D'aucuns¹ l'ont même accusée de ramener toute forme de discours aux seules dimensions du narré, réduisant la littérature aux unités narratives dans une perspective tantôt syntagmatique, tantôt paradigmatique. L'école greimassienne, pour sa part, s'est consacrée longuement à développer une sémiotique de l'action. Elle propose de considérer le discours narratif comme une recherche de signification à attribuer à l'action humaine où le schéma narratif apparaît comme "l'articulation organisatrice de l'activité humaine qui l'érige en signification²".

L'objet de la sémiotique serait donc, selon Greimas, la narrativité. Le niveau d'analyse qu'elle développe est l'étude de la narrativité dans toutes les formes d'expression possibles: récit écrit ou oral, film, musique, bandes dessinées, propos politiques, scientifiques ou publicitaires, etc. La narrativité

serait le principe même de l'organisation de tout propos narratif et/ou non-narratif:

Car, de deux choses l'une: ou bien le discours n'est qu'une simple concaténation de phrases, et alors le sens qu'il véhicule n'est dû qu'à des enchaînements plus ou moins hasardeux qui dépassent la compétence de la linguistique (et, plus généralement, de la sémiotique); ou bien il constitue un tout de signification, un acte de langage sensé et comportant sa propre organisation, son caractère plus ou moins abstrait ou figuratif étant lié à des investissements sémantiques de plus en plus forts et à des articulations syntaxiques de plus en plus fines. [...]

Dans le projet sémiotique, qui est le nôtre, la narrativité généralisée -libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits- est considérée comme le principe organisateur de tout discours. Toute sémiotique pouvant être traitée soit comme système, soit comme procès, les structures narratives peuvent être définies comme constitutives du niveau profond du procès sémiotique.

Pour cette école de sémiotique, l'analyse de tout genre de discours suppose donc deux composantes: l'une narrative et une autre appelée discursive. La première tente de mettre en place un réseau de relations et d'opérations propre à générer l'organisation narrative du texte: suites d'énoncés, relations entre programmes et rôles actantiels, distribution et position des rôles dans les programmes, etc. Cependant, puisque cette forme narrative, cette structure grammaticale du récit

se trouve investie sémantiquement, elle possède une organisation spécifique, sensiblement invariable selon les discours et les textes. L'étude des formes que prend cet investissement sémantique, l'analyse des modes d'organisation qui sont les siens constituent les éléments de ce que Greimas nomme: la composante discursive. Ainsi, dans l'analyse sémiotique de ce théoricien, narrativité se distingue de discursivisation. Cette dernière concerne l'organisation des figures de l'espace (spatialisation), du temps (temporalisation) et des acteurs (actorialisation)⁴.

En revanche, dans le contexte de la tradition scolaire, narration s'oppose surtout à description. Dans ses manuels d'études littéraires ou dans ses arts d'écrire, le langage pédagogique distingue nettement narration et description en les présentant comme des genres littéraires différents et identifiables: on raconte des faits, des événements et l'on décrit des êtres et des choses. Les faits sont les êtres et les choses en action:

[...]on pourrait dire que la narration est à la description ce que le cinéma est à la photographie. Décrire c'est photographier exactement ou [...]

dessiner des états; narrez c'est
cinématographier des mouvements.

La plupart d'entre nous avons certainement étudié les différences entre ces deux formes d'écriture dans les manuels de Fournier, Geslin ou Suberville⁶. Cependant, dans notre étude, c'est le terme description distinct de narration que nous voulons tenter de définir et d'analyser sémiologiquement et non pas seulement le couple narration/description envisagé au niveau rhétorique.

Il nous semble de la plus grande importance, avant d'étudier une sémiotique du portrait, de nous pencher sur le problème sémiotique de la description, inséparable de celui du portrait et même intimement lié à ce dernier. Nous tenterons donc dans cette première partie, de situer sémiologiquement le descriptif par rapport au narratif en considérant leurs logiques différentes ainsi que leurs interactions structurelles. Nous croyons qu'une perspective sémiologique du descriptif ne peut se limiter à l'examen des divers changements effectués par le discours dans le tissu narratif et qu'elle peut dépasser "la dénomination

provisoire d'un objet qui reste à définir⁷" comme le proposent A. J. Greimas et J. Courtés.

—

Ce qui nous intéresse évidemment le plus dans cette partie, c'est le problème du fonctionnement de la description et plus précisément celui de la description des personnages, i.e. le portrait dont nous voulons préciser le rôle dans la fiction pour nous demander s'il n'a pas une spécificité particulière et ne constitue pas un type privilégié de description en soi. Ces précisions théoriques faites, nous pourrions nous concentrer dans les autres parties de notre travail sur le fonctionnement du portrait dans un texte de Gabrielle Roy, Bonheur d'occasion, avant de poursuivre notre étude de la dimension paradigmatique des couples principaux dans l'oeuvre de cette auteure dont on n'a pas fini de découvrir les richesses et la profondeur.

CHAPITRE PREMIER

LE COUPLE NARRATIF/DESCRIPTIF

Tout, autour de nous, peut devenir récit. Ce que nous savons, pensons, faisons peut se traduire en une série de séquences narratives. Tout discours littéraire, philosophique, artistique peut être transposé en récit. Dans tout texte de fiction, le souci premier du narrateur n'est-il pas d'abord l'articulation des faits et des événements dans un ordre logique et chronologique? Ce qui n'exprime pas les péripéties, ce qui ne se rapporte pas directement à l'action (les indications spatio-temporelles, le milieu où évoluent les agents d'action, la présentation des personnages, etc.) sont souvent considérés comme extérieurs au récit ou peu pertinents pour son analyse. Vladimir Propp, le premier à présenter le récit comme un enchaînement d'un nombre précis de fonctions, résumait le récit à l'action: "La question de savoir ce que font les personnages est seule importante; qui fait quelque chose est une question qui ne se pose qu'accessoirement⁸". Or, le "qui fait quelque chose" pose le problème du personnage bien sûr, mais également le problème de la description du personnage et de son milieu. Qui dit fiction pose presque obligatoirement

l'idée de narration, d'histoire, de récit, mais également l'idée de description et de portrait.

A- L'OPÉRATION DESCRIPTIVE DANS LE RÉCIT

La valeur ornementale et décorative attribuée à la description par les auteurs du XIXe siècle se doublera peu à peu d'une valeur symbolique: l'ameublement d'une maison pourra représenter l'histoire de la famille, les vêtements d'une femme traduiront son caractère... Chez Flaubert, pas de descriptions gratuites ou isolées, il voudra qu'elles servent ses personnages ou influencent l'action.

7

a) De-"scribere"

Si l'on se réfère à l'étymologie, décrire signifie tout d'abord "écrire selon un modèle". Le préfixe "de" suggère une prise de distance de l'acte même d'écrire, une sorte de mouvement d'éloignement pour un rapprochement, une progression dans l'acte d'écriture.

Le préfixe "de" laisse entendre qu'un objet sera mis à part, déplacé, en vue d'examiner certaines de ses parties constitutives. Ce déplacement, ce recul, nous permettent d'établir un système de référence, un regard personnel sur un objet ou un personnage, différent d'un autre système de référence plus commun, celui des actions elles-mêmes.

C'est cette conception "réaliste" de la description que Barthes analyse et commente longuement dans S/Z:

Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même: l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque (qui pourrait faire rire à la façon d'un gag); pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré); après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture : en un mot: le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie, (peinte)

du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est remis plus loin, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de la soumettre à la parole: code sur code, dit le réalisme⁹.

Ecrire d'après un modèle suppose donc un certain regard, un certain bagage de connaissances de l'objet à décrire, une documentation, un vocabulaire propre à l'objet, etc. Philippe Hamon présentera la description comme un texte "déjà écrit ailleurs", considérée toujours, peu ou prou, comme le lieu d'une réécriture, comme "un opérateur d'intertextualité¹⁰".

Cette conception sémiotique de la description rend compte, non seulement de sa fonction rhétorique dans le récit (ornementation, photographie, peinture, copie d'un référent extérieur, production d'un "effet de réel"), mais également du fonctionnement interne de l'acte descriptif et de ses composantes. La description exercerait, selon Philippe Hamon, des fonctions essentielles de démarcation et de transition assumées par l'introduction d'indices dans l'énoncé, par un rôle "d'échangeur de focalisation" entre deux personnages

différents, ou par la proposition de "l'éventualité de disjonction ultérieure ou de la résultante d'un processus d'acquisition antérieure¹¹".

b) Indices et informants

La description de par sa fonction même d'information ne s'adresse-t-elle pas en premier lieu au destinataire de sa présentation? Bien que plus ou moins sollicité, ce dernier n'est-il pas constamment présent dans la pensée du descripteur? A qui d'autre s'adresseraient ces informations sur les lieux et les personnages de l'action?

Barthes, dans "Introduction à l'analyse structurale des récits"¹², détermine deux classes d'unité: les fonctions et les indices. Les premières concernent exclusivement le narratif tandis que les seconds "de nature" intégrative", les indices, fournissent des informations sur les lieux et les personnages. Les notations indicielles sont de l'ordre du paradigme et ne peuvent être comprises sans être situées dans le cadre plus global de la narration:

[...] les indices, par la nature en quelque sorte verticale de leurs relations, sont des unités véritablement sémantiques, car, contrairement aux "fonctions" proprement dites ils renvoient à un signifié, non à une "opération"; la sanction des Indices est "plus haut", parfois même virtuelle, hors du syntagme explicite (le "caractère" d'un personnage peut n'être jamais nommé, mais cependant sans cesse indexé), c'est une sanction paradigmatique; au contraire, la sanction des "Fonctions" n'est jamais que "plus loin", c'est une sanction syntagmatique.

Ainsi les indices, bien qu'ils ne participent pas à l'enchaînement des séquences narratives, sont un ensemble de notations contenant des "signifiés implicites" pouvant nous faire connaître certaines choses sur un personnage (sa psychologie, son destin, ses sentiments) ou sur un événement futur de l'action. Ils prennent leur véritable sens au-delà du récit. Par exemple, au lieu de parler directement des sentiments d'un personnage on parlera du mobilier qui l'entoure, de ses habits ou des choses qu'il possède...¹⁴ Les indices seraient donc à la base même de toute description puisqu'ils relèvent de la connotation et non de la dénotation¹⁵.

Les informants de leur côté s'opposent aux indices en ce sens qu'ils sont considérés (toujours par R. Barthes) comme "opérateurs réalistes". Ainsi l'âge précis d'un personnage, le lieu de sa naissance sont des informations, des "données pures immédiatement signifiantes", qui apportent au lecteur une connaissance précise, ne nécessitant pas une opération déchiffrante comme l'exigent les indices. Voilà pourquoi ils contribuent à donner au récit fictif un cadre réaliste, rendant plausible la réalité du référent¹⁶.

Dans cette perspective, la description (romanesque), bien qu'elle ait pour but de faire voir, de peindre le réel, de mettre le lecteur en présence d'un référent quelconque, est en réalité un lieu de passage, un lieu qui signifie autre chose, un indicateur des divers signifiés du récit. Une description ne peut signifier la beauté, la bonté, l'amour, dans leur totalité. Ce qu'elle fera c'est d'en donner les indices, mais elle ne représentera pas la beauté ou la laideur, par exemple. Comme le signale encore Barthes dans un autre ouvrage, l'indice n'est pas le signe, mais il existe un lieu de rencontre entre le signe et l'indice et c'est, selon lui, l'inscription:

Entre l'indice et le signe, un mode commun, celui de l'inscription. [...] dans l'indice, l'indexé (la noblesse) est d'une autre nature que l'indexant (la fortune) : il n'y a pas de mélange possible; dans le signe, qui fonde un ordre de la représentation (et non plus de la détermination, de la création, comme l'indice), les deux parties s'échangent, signifié et signifiant tournent dans un procès sans fin : ce qui s'est acheté peut de nouveau se vendre, le signifié peut devenir signifiant, et ainsi de suite¹⁷.

L'inscription s'opposerait-elle à la description?

"En-scribere" vs "de-scribere"? La première (l'inscription) se réfère en effet à un processus partant de l'extérieur vers l'intérieur, du hors-texte vers le texte, procédé centré davantage sur une insertion, sur une mise en place d'une écriture dans un texte. La seconde, comme nous l'avons déjà noté, serait une impression de sortie du texte, une forme d'écriture hors-texte. Et pourtant la description romanesque devient un lieu d'inscription au moment où elle s'insère dans un récit. Elle est information anticipée ou différée à cause de sa fonction indicielle. Tel détail du mobilier, tel trait du visage, tel geste ou tel objet deviennent indices quand ils rappellent une action passée ou fournissent un détail qui s'éclairera dans les

péripéties ultérieures. Ces indices parsemés dans le récit ne font pas que présenter par bribes un référent quelconque mais ils déclenchent chez le lecteur une opération de recherche de sens. Ils mettent en branle chez lui une sorte de "stratégie herméneutique"¹⁸. Si tel détail, tel trait est noté ce n'est pas pour rien, cela "doit servir à quelque chose", ne serait-ce qu'à briser le rythme de lecture ou à provoquer un certain "effet de réel".

Dans les textes dits réalistes, ces indices serviront à éclairer le récit, à rétablir la vérité, à donner des "détails" persuasifs de la culpabilité ou de la non-culpabilité d'un personnage, à fournir des preuves ou des contre-preuves, à dévoiler une stratégie secrète, à porter l'attention sur un objet ou un lieu importants dans l'action à venir, etc. Bref, les notations indicielles d'un récit renseignent, instruisent, font savoir, et c'est là leur rôle majeur dans le récit. Des connaissances sur les acteurs et sur les actions sont transmises. Les informants renseignent plus directement et ont un effet plus immédiat, alors que les indices font aussi SAVOIR, mais en général ils demandent une opération de décodage plus subtile et plus attentive. Très souvent, en effet, ils constituent un

système de valeurs et prennent réellement leur sens, deviennent davantage significatifs à l'intérieur de ce système.

Philippe Hamon reconnaît le descriptif comme un lieu privilégié du savoir, comme une opération plus complexe, plus "finalisée que celle du récit":

Dans le descriptif, un savoir semble toujours quelque part mis en réserve, ou en jeu, un certain capital de savoir, caché ou asséné, déjà archivé ou en cours d'archivage, posé ou présupposé, est à faire fructifier, et doit en même temps être validé, se valider soi-même : savoir pour la suite du texte, la description est le lieu de stockage des "indices" ou savoir sur le monde, déjà acquis et à transmettre; si le récit est volontiers exemplum à mettre en pratique, texte éthique, la description est plutôt texte thétique, exemplaire "scientifique" d'un savoir sur le monde et/ou sur le langage et/ou sur le texte. Un savoir, une information plus ou moins rationalisée est "posée", mais aussi passe d'un actant plus informé à un actant moins informé, et suppose donc une hiérarchie des participants de la communication¹⁹.

B- LE NARRATIF VS LE DESCRIPTIF

a) Reconnaissance des unités descriptives

En lisant un roman, le lecteur distingue assez facilement, dans la plupart des cas, la description du récit. Il peut habituellement l'isoler, la reconnaître, y chercher des indications précieuses, la parcourir rapidement ou tout simplement la sauter pour aller plus vite aux diverses péripéties de l'action en cours. Le fait de pouvoir lire une histoire sans s'arrêter aux passages descriptifs ne semble pas nuire à l'essentiel du récit et porte, au premier abord, à considérer la description comme accessoire et non essentielle.

Mais la reconnaissance intuitive des unités de description se fait-elle grâce à des marques spéciales, à des signaux particuliers? La ligne de démarcation entre le narratif et le descriptif serait-elle uniquement imaginaire? Jusqu'où le milieu décrit ou le personnage présenté interviennent-ils dans le déroulement du récit? Le scripteur a-t-il une intention

"descriptive", un but plus ou moins avoué de satisfaire la curiosité de son lecteur? Dans cette dernière hypothèse, la tâche du lecteur ou du critique littéraire serait de déceler ce que le narrateur a voulu lui signifier dans cette description, et le moindre énoncé descriptif serait un acte de signification, mieux encore, d'existence.

En considérant l'acte descriptif d'un peu plus près, on peut se demander si les descriptions présentes dans les récits font sens en elles-mêmes ou si elles doivent, pour signifier, se rattacher obligatoirement aux fonctions narratives. Dans ce cas, les divers espaces descriptifs ne seraient alors que des indicateurs narratifs, des signifiants narratifs sans autonomie ou identité propre. C'est la question que nous nous posons à la suite de plusieurs théoriciens littéraires.

Ce que personne ne conteste, c'est qu'une description, dans les romans réalistes ou naturalistes, est facilement repérable, qu'elle se distingue de l'action et qu'elle rompt habituellement la trame de l'histoire tout en s'y intégrant. C'est ce que signale Philippe Hamon pour qui la description

- forme un tout autonome, une sorte de "bloc sémantique"
- est plus ou moins un "hors-d'oeuvre" au récit
- s'insère librement dans le récit
- est dépourvue de signes ou de marques spécifiques
- n'est l'objet d'aucune contrainte a priori²⁰

Et dans le même texte, Hamon tente une définition de la description du point de vue sémiotique:

Nous pouvons définir provisoirement la description comme une expansion du récit (comme la syntaxe parle parfois d'expansion par rapport au noyau de la phrase minimale), un énoncé continu ou discontinu, unité du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit, et qui n'entre (globalement) dans aucune dialectique de classes²¹ logiques complémentaires et orientées.

Le fait que l'on considère la description un peu comme un appendice du récit, une sorte de "hors-d'oeuvre", explique sans doute qu'on ait tardé à l'étudier sémiotiquement. Il est sans doute à noter que le problème de la description n'est pas un problème

spécifiquement littéraire puisque cette dernière commence à jouir d'un statut littéraire uniquement à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle²². Ce que nous remarquons également, c'est que dans la majorité des études sémiotiques d'avant 1980, la description est à peine mentionnée ou, lorsqu'elle l'est, c'est toujours en vue de la subordonner à l'action. On la présente au service de la fiction, "esclave" en quelque sorte du récit. Son droit de cité au sein du discours littéraire est toujours mesuré et même suspect. Pour Greimas et Courtés, par exemple, la description est très peu importante, ils en parlent à peine dans leur dictionnaire... et avec un certain mépris:

On appelle aussi description, au niveau de l'organisation discursive, une séquence de surface que l'on oppose à dialogue, récit, tableau, etc., en postulant implicitement que ses qualités formelles autorisent à la soumettre à l'analyse qualificative. Dans ce sens, description doit être considéré comme une dénomination provisoire d'un objet qui reste à définir²³.

b) "Frontières du récit"

De son côté, Genette, dans la revue Communications n°8 parue en 1966, posait déjà ce problème de la

description sans cependant s'y attarder longuement. Selon lui, des descriptions à l'état pur peuvent exister, mais il n'en est pas de même des narrations. On ne trouve pas de récit sans descriptions, si réduites soient-elles. Ce constat l'amenait à poser l'acte descriptif comme essentiel au récit:

On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire [...]; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement "ancilla narrationis", esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée²⁴.

Ainsi, après avoir établi quelques différences de contenu entre narration et description et reconnu que la description marque véritablement une "frontière du récit", Genette préfère la considérer comme un aspect du récit et non comme un de ses modes:

[la description] ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par

l'originalité de ses moyens pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrative descriptive que Platon et Aristote ont nommé récit²⁵.

Il n'est donc pas facile de soustraire le descriptif au narratif, de les disjoindre, de situer l'un et l'autre dans son juste champ; bref, d'être l'arbitre de ce combat (théorique). Il ne s'agit pas d'enlever quelque chose à la narration mais de replacer la description dans le récit sans la diminuer, sans la réduire à un statut inférieur, un lieu ou un temps transitoire pour passer à un sujet plus important, plus noble. Mais attaquons le problème de front et tâchons de saisir le descriptif en flagrant délit de compétition avec le narratif dans le roman qu'on pourrait appeler "roman traditionnel"²⁶.

c) Débordement ou refoulement du récit?

Dans un premier temps, nous constatons que la description va plus loin que le récit, qu'elle l'excède, le dérange même. Elle se présente comme un appendice

inutile, une espèce de supplément. On peut tenter de justifier cet excès en cherchant les marques de son autoréférence, en trouvant dans l'action elle-même des motivations de la présence descriptive ou, simplement, en considérant la description comme une partie obligatoire du récit qu'on préfère plutôt brève! Qu'elle soit multipliée ou non,

[...] elle s'offre comme une virtualité implicite, dont la réalisation, pour peu qu'elle prenne de l'ampleur, est comme une bulle du texte qu'on peut avoir envie de regarder s'enfler, ou au contraire crever en sautant des pages. La description, par rapport au récit, en dit déjà trop ou trop peu, car, chacun le sait, l'espace est à nos yeux infini et chaque objet, horizon, jardin, fleur, est atteint de cette infinitude descriptive dans la mesure où il essaie de découper cet espace et de l'enserrer.

Ainsi, à force d'être présente, la description peut étouffer le récit, voire le supplanter. Qu'on lui propose une vocation de réalisme, qu'on lui donne un ultimatum pour assurer le vraisemblable et produire sans cesse un "effet de réel", elle peut devenir omniprésente et remplir parfois plus de la moitié d'un ouvrage. Qu'on pense à plusieurs descriptions de Balzac et de Zola en particulier.

La description, tout en débordant le texte, peut

également le refouler. De longues pages descriptives des romans naturalistes du XIX^e donnent l'impression de réduire l'histoire, de la tasser dans un coin. Quand la description envahit le premier plan du récit, le lecteur a nettement l'impression d'un arrêt, d'une suspension de mouvement (de l'action); voilà pourquoi, s'il est pris dans le feu de l'action, il passera par-dessus les descriptions. Ces dernières, provoquent habituellement un effet de ralentissement, une sorte d'enlèvement de la tension narrative. Il arrive cependant, mais plus rarement, que la description produise une accélération narrative (l'alternance des imparfaits et des passés simples, par exemple, peut provoquer une mise en relief des lieux où évoluent les personnages en s'appuyant sur des verbes d'action qui servent également d'incidence):

Il [Jean] enlaça cette ombre, ce mystère qui souriait, il attira à lui le pâle sourire de Florentine, sa faiblesse, sa crédulité, ses yeux profonds dans le noir. Ses lèvres se posèrent sur les joues de Florentine. Elles cherchèrent la forme, la chaleur de la bouche. Et le vent autour d'eux tourbillonnait, et la neige glissait entre leurs visages rapprochés, s'y fondait et courait entre leurs²⁸ lèvres en minces gouttelettes (sic).

Qu'elle excède le récit ou qu'elle le ralentisse, la description a presque toujours la réputation de déranger.

sa lecture. Toujours elle interrompt la linéarité du texte. Elle vient y intercaler une série prédicative liée soit à un objet, un lieu ou un personnage. Elle rompt l'élan syntagmatique du récit pour nous plonger dans un régime paradigmatique. Pas étonnant donc que l'on considère peu la description. Elle fait appel aux facultés d'observation, à la rationalité et au côté plus savant du lecteur, alors que la narration invite à une série d'actions, à une suite de séquences vivantes, de mouvements pathétiques, héroïques ou clandestins qui suscitent la curiosité du lecteur et tendent vers un dénouement, une fin qu'on espère souvent "heureuse".

La description est donc habituellement envisagée comme une partie du récit, une sorte de support du milieu et des personnages en même temps qu'un geste, une cause de fragmentation du récit. Elle instaure une brisure dans le texte, elle oblige à un arrêt du mouvement, à un silence de l'action. Elle "coupe le souffle" au lecteur ou le repose d'une trop vive émotion.

Bien qu'elle ait été considérée "inférieure" dans l'analyse des récits de forme traditionnelle, et présentée au service de l'action, la description occupe

quand même une place de choix dans la majorité des textes et en particulier dans les romans naturalistes. D'ailleurs la plupart des théoriciens du narratif (Genette, Barthes, Adam, Todorov et même Greimas²⁹) lui reconnaissent un statut intéressant bien que problématique.

Cependant, constater que globalement la description entrecoupe le récit ne nous empêche pas de nous demander avec Genette³⁰ où passe la ligne qui délimite narration et description. En effet, si l'on peut concevoir une description à l'état pur, i.e. non narrative, n'ayant d'autre but que de représenter, à l'aide du vocabulaire, un objet absent (qu'on pense ici au dictionnaire, à l'encyclopédie ou à certaines descriptions de métiers, de pièces techniques, etc.), on ne peut s'imaginer une narration "pure". En effet, peut-on relater la moindre action sans suggérer, si peu que ce soit, un mode de l'être (description). Ainsi, pour un personnage, il y a mille façons d'entrer, de s'asseoir, de se tenir... On ne peut raconter un fait sans suggérer une certaine manière de se comporter du héros, partant de décrire... La frontière narration-description qu'on sent intuitivement est donc vague, souvent imprécise et l'on pourrait même dire parfois imaginaire.

C- DES LOGIQUES DIFFÉRENTES

Au lieu de continuer à opposer narration et description au niveau de l'effet produit chez le lecteur ou au niveau de ce qu'elles provoquent lors de lectures "naïves", examinons-les plutôt au point de vue des logiques différentes qui les régissent et auxquelles elles sont soumises. Certes, en lisant une narration on ne cherche pas d'abord des renseignements sur la topographie d'un lieu ou sur le portrait physique et moral des héros ou des autres personnages. Mais au fait, qu'attend le lecteur d'une narration? Qu'espère-t-il d'une description? Comment fonctionnent l'une et l'autre, qu'est-ce qui les distingue au niveau des parcours, des structures, des compétences?

a) Attente des lecteurs

Quand nous disons que la description apparaît parfois comme une entrave à la lecture du récit, n'est-ce pas parce que nous oublions de nous interroger plus à fond sur les attentes des lecteurs au sujet de la

narration et/ou de la description? Nous prenons pour acquis que le lecteur du récit désire le déroulement logique et chronologique d'un certain nombre d'actions (de fonctions) exécutées par un ou des héros qui, en vue de supprimer un manque, se livreront à une série d'épreuves plus ou moins qualifiantes. Il s'attend à des péripéties, des mouvements, du suspense, des conflits, des résolutions de conflits, etc. L'analyse sémiotique a révélé que dans un récit, il y a une forme d'attente de type binaire: pauvreté/richesse - faute/pardon - perte/retrouvailles - mort/naissance - etc... Le lecteur s'attend donc à un scénario qu'il pourra résumer, s'imaginer comme vraisemblable et où il retrouvera des sentiments et des passions, des faits et des événements susceptibles de se produire. Il espère aussi un dénouement des actions en cours, et, la plupart du temps, il lit pour voir "comment ça va finir".

De son côté, qu'attend le lecteur d'une description? D'une description dans un récit? Des renseignements divers sur les lieux en question, s'il s'agit d'un récit de voyage; des informations sur un objet inconnu, des indications sur la personnalité du héros ou des antagonistes, mais très souvent le lecteur d'un roman y cherche des "indices" (au sens où nous l'avons expliqué

précédemment) qui lui feraient mieux saisir l'histoire ou mieux comprendre le pourquoi des actions. Il s'attend aussi à ce que la description soutienne le récit, soit en lien avec lui et qu'elle lui donne juste assez d'informations, pas trop... Presque toujours, il apprécie que la description soit intégrée au récit, qu'elle fasse corps avec lui, qu'elle arrive "tout naturellement".

Alors que la narration répète souvent les mêmes activités et facilite ainsi le travail de mémoire du lecteur, la description, de son côté, fera appel à sa mémoire en sollicitant sa capacité de reconnaître ou d'apprendre quelque chose. Elle oblige le lecteur à un plus grand effort et le convie à un certain "sérieux":

la description, en effet, est toujours le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où le texte, d'une part, s'embraye sur le déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d'une société, le lieu où sont, d'autre part, disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure³¹.

Il est évident que le lecteur veut savoir à quoi lui serviront les détails qu'il lit... Il veut connaître la suite des actions d'un personnage et savoir ce qui lui arrive. Par contre, celui à qui on a décrit la cuisine ne poursuit pas sa lecture en vue d'avoir une

ne poursuit pas sa lecture en vue d'avoir une description des autres pièces de la maison. Il prend ce que le narrateur ou le descripteur lui présente et il s'en contente!

Une suite de transformations hiérarchisées, l'algorithme narratif, est désirée du lecteur alors qu'une série prédicative et/ou qualificative est plus ou moins attendue dans les descriptions:

l'horizon d'attente qu'ouvre un système descriptif paraît davantage focalisé sur les structures sémiotiques de surface que sur les structures profondes, sur les structures lexicales du texte plutôt que sur son armature logico-sémantique fondamentale, sur la manifestation et l'actualisation de champs lexicaux ou stylistiques, plutôt que sur une syntaxe réglementant une dialectique de contenus orientés. Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles; dans une description, il attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latent; dans un récit, il attend une terminaison, un terminus; dans une description, il attend des termes. Le texte, alors, fait appel à la compétence lexicale du lecteur plutôt qu'à sa compétence "syntaxique", au sens le plus général de ce terme³².

Ainsi, le descriptaire³³ a une activité rétrospective et doit recourir ou retourner à un bagage de vocabulaire disponible, à une attitude d'enseigné.

Le narrataire de son côté aura des attentes prospectives et profitera davantage des plaisirs liés à la fiction. Il s'en trouve pourtant certains qui trouveront plus de plaisir en lisant une description qu'une série d'événements:

To be sure, the pleasure afforded by description is different from the pleasure afforded by narration. In a description, we are brought back to a stage of language practice and acquisition where we are supposed much like children, to take stock in the expressive quality of language and to experiment with meaning, playfully, as it were, without forcibly having to make sense. [...] Description in a narrative sequence would thus amount to an excursion into nonnarrative sense, and the pleasure afforded by this excursion would be that of excluding, or at least, of delaying, the organization of the nonnarrative sense -- play-pleasure, the attractiveness of which, moreover, is that it can be taken under full narrative cover, while avoiding or delaying the object-choice and the sexual identification inherent in the narrative proper³⁴.

Sans doute, pour la majorité des lecteurs que nous connaissons, le plaisir ne peut être que du côté du récit et la jouissance devant une "belle" description serait réservée à quelques esthètes rares³⁵. Si on décrit, cela doit servir à quelque chose dans l'histoire (fonction intra-textuelle) ou cela doit être utile, voire même utilitaire (fonction extra-textuelle)³⁶.

Avoir des attentes de lecture ne procure pas nécessairement des compétences pour lire. C'est à ce niveau sans doute que les lectures des descriptions sont mises à l'épreuve. Si lire un récit nécessite une intelligence des faits, lire une description demande une compétence lexicale et parfois encyclopédique qui peut entrer en compétition avec la compétence du descripteur. Le lecteur est alors devant des mots inconnus, des phrases sans lien avec l'histoire et il considérera la description inutile ou "luxueuse", liste à ignorer plutôt que renseignements à emmagasiner. Une autre compétence souvent nécessaire au descripteur est celle de la connaissance d'un système, d'un ordre ou d'une hiérarchie:

Toute description fait donc appel à la compétence du lecteur à classer, à reconnaître, à hiérarchiser, à actualiser des stocks d'items lexicaux; elle est à la fois compétence (sémiologique) du lexique, et compétence (non sémiologique) du "systématique" en général, compétence à décliner sous forme de listes des paradigmes latents, et à les synthétiser et à les regrouper sous l'égide de termes subsumants.

Que le plaisir de l'un soit différent du plaisir de l'autre relève de la subjectivité. Et des goûts, on ne

discute pas! Envisageons maintenant les logiques opérationnelle et structurelle du couple narration-description et tentons d'en faire ressortir les différences.

b) Structures différentes.

Dans la narration, les notions de cohésion, de corrélations et de différences sont primordiales. Les fonctions binaires s'appellent pour assurer les séquences transformationnelles. Ainsi,

le manque → quête;

l'arrivée → le départ;

la disphorie → l'euphorie;

l'ordre → l'exécution;

la disjonction → la conjonction, etc.

Dans la description, au contraire, ce sont les notions de ressemblance qui dominent. On fonctionne à l'intérieur d'un champ lexématique, sémantique ou thématique précis. La "prévisibilité logique" du récit fait place à "une prévisibilité lexicale" où les termes s'appellent entre eux par métaphores, métonymies, ou ressemblance phonétique³⁸.

I

1

I

La narration, nous l'avons déjà mentionné, fonctionne syntagmatiquement. Les parcours qu'elle suit s'organisent autour d'une performance principale. Bien qu'elle ne fournisse pas de plan-type précis, la séquence narrative comprend habituellement les quatre phases de Manipulation, Compétence, Performance et Sanction⁴⁰. Le modèle narratif d'un récit se présente donc comme une hiérarchie de "Programmes narratifs" que le lecteur averti ou l'analyste peut individualiser et dont il peut décrire les relations.

En reliant à l'intérieur des segments des éléments qui énoncent une action, la lecture nous met en présence d'un phénomène de vitesse: les segments narratifs sont plus ou moins encombrés et s'écoulent plus ou moins rapidement. Encombrement minimum signifie habituellement vitesse maximum dans les actions. A l'opposé, dans le cas d'une description, la vitesse est nulle. La "pause descriptive" laisse l'action en plan, en suspens: c'est lorsqu'un personnage prend "quelques instants" pour regarder par la fenêtre, que le descripteur présente le décor d'une pièce ou le physique d'un personnage.

Si les énoncés narratifs retiennent des détails qui semblent inutiles, étrangers à l'histoire, il peut y

avoir un effet de redondance ou un "effet de réel"⁴¹ (on ne retient un détail... que parce qu'il est sur les lieux de l'action). Certains segments descriptifs interrompent le récit et nous donnent l'impression de sauter d'une action à l'autre; d'autres procurent des fins illusoires en arrêtant l'action d'une façon par trop abrupte puis en nous remenant tout doucement, par exemple, au décor dans lequel évoluent les personnages.

Envisagée sous divers angles, la description paraît irréductible à la narration. En effet, l'acte descriptif habituellement ponctuel semble exclure l'aspect événementiel de la narration. Pourtant, le fonctionnement de l'énoncé descriptif pris isolément pourrait se définir à partir de la notion de mouvement selon que l'objet décrit est fixe ou qu'il se déplace, mais cela ne rend évidemment pas compte de sa totalité opératoire.

A première vue, narration et description sont donc deux modes indépendants de représentation:

- représentation d'actions ou d'événements pour la narration,
- représentation de choses, de lieux ou de personnages pour la description.

Pourtant, "raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage⁴²". Il y a cependant une différence essentielle: c'est que la lecture des signes du langage est successive comme le sont les phases d'un même événement, alors qu'à travers cette même succession de phases, la description doit rendre compte, d'un seul coup, de la complexité et de "l'entièreté" d'un objet donné, d'un paysage ou d'un visage.

c) Interactions de ces deux types structurels

Si narration et description se distinguent non seulement au niveau de la lecture mais fonctionnent structurellement de façons différentes, personne ne nie que ces deux types d'écriture interagissent l'un sur l'autre. On admet traditionnellement qu'on ne peut raconter une histoire, une série d'actions, sans la situer dans un espace quelconque, dans un temps donné et, l'on devra présenter, au moins nommer, les personnages et donner de brèves indications sur leur caractère et

sur le milieu dans lequel ils évoluent. L'on considère habituellement ces renseignements comme extrinsèques au récit puisqu'ils n'interviennent pas dans l'enchaînement des fonctions, mais quel lecteur n'y cherche pas un indice? Et que signifierait une série d'actions sans aucun lien avec un monde "possible", vraisemblable?

Le mot est lâché: vraisemblance. Si l'histoire intéresse le lecteur, ce dernier doit trouver dans le déroulement du récit des conditions d'une expérience possible, et il appartient à la description de lui donner l'impression de la réalité et la possibilité d'inscrire cette histoire dans un monde "imaginable". La lisibilité du message est à ce prix: on doit trouver des références à un système de valeurs connu ou plausible. Voilà pourquoi le narrateur et/ou descripteur devra donner l'impression qu'il représente le réel, qu'il transcrit la réalité. Et les descriptions ont pour but, selon plusieurs auteurs, de contribuer à créer cet effet de réalité, à "faire paraître vrai" ce qui est décrit ou narré⁴³.

Quand les segments narratifs retiennent des détails qui paraissent étrangers à l'action, ils donnent l'impression de se soumettre au réel alors que le

lecteur sait pertinemment qu'il s'agit d'une fiction. Le descripteur veut donc mimer le réel, situer le descriptaire dans un univers semblable au sien ou, tout au moins, dans un monde où il pourra se reconnaître. Ainsi, les objets seront rendus visibles, parcourus de l'est à l'ouest, du nord au sud; les personnages seront humanisés, caractérisés, spatialisés... Si les personnages assistent à une fête, la description des lieux et des habits traduira l'atmosphère festive (cf. Le Grand Meaulne), s'ils travaillent dans une mine (cf. Germinal) ou dans un restaurant (cf. Bonheur d'occasion)⁴⁴, l'auteur veillera à recréer le milieu et à y emprunter le vocabulaire et des expressions typiques.

Qu'on songe aux efforts descriptifs faits par les écrivains dits naturalistes ou réalistes! Ces segments descriptifs se donnent pour mission d'authentifier le récit en donnant l'occasion au lecteur de confronter le monde décrit à son monde, d'associer le portrait physique ou moral d'un personnage à l'une ou l'autre de ses connaissances, etc.

A description, then, gives us the illusion of having got in touch with, better, of having appropriated, the representation of that segment of

reality which had been merely implied in the course of the narrative. It is thus inevitable that, in descriptions, the opaque signifier (what we read and whose reference we do not exactly understand) will, at times, obscure the signified (what we think it means), as we, the readers, experience a conflict between our frustration with the meaningless object in the description and our desire to proceed with the meaningless objection in the description and our desire to proceed with the course of the narrative, as if we already knew what the narrator was talking about⁴⁵.

On sait que dans les récits de science-fiction ou d'extra-terrestres, par exemple, les descriptions prennent beaucoup de place. En effet, il faut créer un monde différent du nôtre sans qu'il soit complètement en rupture avec notre planète⁴⁶. Dans ce type de textes, ne peut-on pas d'ailleurs avoir l'impression que le récit est écrit pour la description, qu'il sert de prétexte à la présentation d'une société spéciale, ou à l'exposition d'un phénomène philosophique cosmique ou culturel inhabituel?

Dans son article "L'effet du réel"⁴⁷ où il analyse la description de Rouen dans Madame Bovary, Barthes considérera la description comme une catégorie insignifiante par rapport à la structure du récit. La

description serait purement ornementale, luxueuse, et ce qu'il présente comme "effet de réel" ne serait que la transformation de la connotation "Réalité" en dénotation⁴⁸.

On ne peut que s'interroger sur la pertinence de la notion "effet de réel" qu'il propose puisqu'il situe la description en dehors de l'action. Il affirmera pourtant que "l'insignifiance" des descriptions est cependant porteuse de sens. Y aurait-il disjonction totale entre action et description? Nous vérifierons plus tard ce point de vue que pour le moment nous questionnons.

Dans la plupart des récits romanesques, nous remarquons que la description servira plutôt le déroulement narratif en construisant le cadre du récit: focalisation du texte sur un espace géographique ou sur une pièce quelconque, portrait détaillé et long d'un personnage (par exemple, Z. Marcas de Balzac). En plus de produire ces "effets de réel", la description n'assure-t-elle pas aussi l'enchaînement des diverses propositions narratives accordant une pause dans la suite logique des péripéties? Elle peut aussi favoriser l'entrée d'un personnage ou assurer un changement

d'endroit de l'action. Le lieu et la nature même de la description permettent surtout au récit de s'organiser dans cet espace textuel: soit en introduisant des énoncés explicatifs d'actions antérieures des personnages (récapitulation ou "feed back"), soit en annonçant des actions plus ou moins prévisibles (indices), soit en communiquant certains liens entre les personnages ou en révélant la connaissance intérieure du héros ou d'un autre personnage. Selon les styles, les genres romanesques ou les époques, descriptions et narrations entretiennent donc des rapports plus ou moins étroits, des liens plus ou moins distincts; ils réalisent une sorte d'osmose tendant à établir un système fictif le plus équilibré possible.

Selon les genres, disions-nous, la description est plus ou moins dominante ou intégrée au récit. Le Nouveau Roman, que certains qualifient de néo-réalisme, a voulu créer une intensité descriptive en rendant les descriptions "productives".

Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique ou autre [...].

Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront là avant d'être quelque chose[...]⁴⁹

Comme les autres catégories de la fiction, la description est donc remise en question par le nouveau roman. Les nouveaux romanciers, en particulier Robbe-Grillet, essaient de décrire d'une façon objective, de s'arrêter à la "surface des objets" en tentant d'enlever aux descriptions l'adjectif global et la métaphore. Comme le souligne Barthes dans Essais critiques⁵⁰, on cherche en vain dans ces descriptions un regard en profondeur qui nous permette de voir, derrière les objets, leur sens caché.

D'autres adeptes du Nouveau Roman, Claude Simon et Nathalie Sarraute par exemple, utilisent par contre de nombreuses figures analogiques qu'on doit décortiquer en vue d'avoir accès à une certaine "essence des choses". Le processus descriptif des nouveaux romanciers défamiliarise: on retrouve des descriptions d'objets rares où certains objets familiers nous sont présentés comme étranges, singuliers, insolites. Les comparants sont à une distance énorme des comparés. Les choses sont soumises à la transformation et, comme le

dit Barthes, "l'objet se dégrade, disparaît ou retrouve une gloire dernière, participe en somme à une véritable eschatologie de la matière; il est l'archétype de sa propre ruine⁵¹".

Et l'on verra avec des descriptions "créatives" certains segments descriptifs, qui se veulent objectifs, engendrer des récits parallèles ou donner naissance à d'autres objets fictionnels

[...] Et il me semblait y être, voir cela: des ombrages verts avec des femmes en robes de couleurs imprimées, debout ou assises sur des fauteuils de jardin en fer et des hommes en culottes claires et bottes en train de leur parler, légèrement penchées sur elles, tapotant leurs bottes à petits coups de leur cravache de jonc, les robes de chevaux et celles des femmes et les cuirs fauves des bottes faisant des taches vives (acajou, mauve, rose, jaune) sur l'épaisseur verte des frondaisons, [...]

Ainsi, la description joue tout d'abord un rôle de représentation du récit, elle le sert (comme une subordonnée souvent) idéologiquement, structurellement et fonctionnellement. Or, il existe un autre mode d'interaction, plus rarement remarqué, c'est la structure narrative parfois sous-jacente à la description. "Le cygne"⁵³ de Sully Prudhomme,

qu'étudiants du secondaire, nous apprenions par coeur, était présenté comme une description-type. Il s'agit bien, en effet, d'une description isolée sans récit apparent. On assiste à une succession de tableaux divers dont le cygne est l'objet central. Rien de narratif au premier abord, sauf la répétition d'un spectacle multiplié dans un décor diversifié. Un simple exercice de changement de temps verbal nous met cependant en présence d'une description qui peut se raconter:

Le cygne chassa (au lieu de ,chasse)
l'onde avec ses larges palmes,
Et glissa. Le duvet de ses flancs était
pareil,...

Les verbes d'action ainsi transformés passent d'un aspect duratif à un aspect itératif comme dans le récit. Les liaisons temporelles (tantôt, puis,...) assurent la succession du temps; le décor et l'éclairage se modifient - la nuit succède au jour, le sommeil à l'action- etc. Ici, c'est donc la narration qui sert la description et il devient pertinent, dans le cas de description d'objets ou de sujets en mouvement, de considérer la structure narrative d'une description. Ce type de description que les dictionnaires de procédés littéraires nomment "hypotypose"⁵⁴ est important

puisque'il devient opérationnel dans le cas qui nous intéresse particulièrement, le portrait. Combien de fois n'avons-nous pas remarqué que la description vive et animée d'un personnage est facilement transposable en récit et en constitue souvent une phase?

Il arrive parfois que certaines descriptions (dans l'épopée surtout) aient pour vocation de raconter un événement (cf. "Le bouclier d'Achille") et non seulement de mimer le réel. La description prend alors en charge l'événementiel et devient un récit enchâssé dans un autre récit. Chaque scène descriptive devient une action, et la suite des séquences peut constituer un micro-récit. C'est ce que Raymonde Debray-Genette appelle "la description-récit"⁵⁵ précisant qu'il ne peut s'agir de description narrativisée car ce terme renvoie à des descriptions focalisées s'intégrant à la diégèse. Elle en note d'ailleurs les incohérences et les effets à retardement dans le récit.

Comme on peut le constater, la narration et la description, bien que possédant des logiques différentes, peuvent difficilement fonctionner sans renvoyer l'une à l'autre. D'ailleurs dans la majorité des oeuvres romanesques, on peut rarement définir avec

exactitude le point précis où la description finit et où commence la narration. Ainsi, dans l'ensemble du modèle narratif, la place exacte de la description reste complexe et ambiguë. Même si nous essayons de définir plus spécifiquement la description d'un point de vue sémiotique, il reste souvent que si nous la lisons attentivement pour mieux saisir l'action en cours, ce que nous comprenons le mieux, c'est souvent notre propre réalité, ou le monde qui nous entoure.

d) Projet descriptif

Comprendre le descriptif c'est en quelque sorte découvrir l'univers caché du texte, c'est entrer en contact avec une partie du récit qui, sans être secrète est très discrète, très réservée. Comprendre le descriptif et, par voie de conséquence, mieux saisir le sens du récit impliqueront une découverte des réseaux cachés (sémiologiques) du vocabulaire du texte, une mise en système ou une mise en ordre de divers éléments indiciaires, un "dépliage" attentif du texte.

A propos de cette explication du descriptif, Philippe Hamon⁵⁶ propose deux tendances fondamentales du projet descriptif - l'une horizontale, l'autre verticale que l'on pourrait résumer ainsi:

La "tendance horizontale" considère l'objet, le paysage ou le personnage à décrire comme une "surface", un espace articulé, découpé, segmenté, grillé d'un côté par les "champs" lexicaux du vocabulaire et de l'autre par les divers savoirs officiels. C'est en quelque sorte une mosaïque de lieux, de mots, et de discours.

La "tendance verticale" va plutôt du "plus explicite au moins explicite". Elle se veut plus qualitative que quantitative cherchant un sens "sous le réel, derrière le réel".

Ce type de description n'est donc plus tant du côté des stocks (de mots, de lexiques, de savoirs) à juxtaposer et à ranger dans les cases du "magasin" (magazine), comme dans les stratégies de la description "horizontale", mais entretiendra des liens privilégiés avec des quêtes d'identité ou de savoir (savoir sur soi du texte lyrique, savoir sur le monde du texte scientifique, etc.), donc aboutira sans doute à des descriptions traversées d'un mouvement narratif plus net⁵⁷.

Si ces deux tendances caractérisent le projet du descripteur, nous croyons également qu'elles peuvent caractériser le projet de l'analyste des descriptions. En effet, une analyse du descriptif peut se faire d'une façon horizontale ne retenant que les divers champs lexicaux en présence en vue de vérifier leur exhaustivité avec les référents décrits. Ce processus nous paraît s'apparenter à un type d'analyse syntagmatique qui enregistre les composantes dans leurs relations de contiguïté et de linéarité. On reconnaîtrait ces éléments descriptifs en présence par des relations de sélection ou de ressemblance qu'ils entretiendraient entre eux. Cette méthode d'analyse attire l'attention sur le parcours de tel ou tel objet et/ou personnage référentiel en vue de construire des réseaux linéaires et syntagmatiques⁵⁸, sorte de tableau d'un personnage ou d'un lieu.

On peut aussi analyser les descriptions en tentant de les décrypter pour aller en chercher la signification profonde par une opération de déchiffrage, par une quête du sens traversant les divers réseaux sémiologiques dormant dans les indices. Cette seconde méthode d'analyse se base davantage sur une approche

paradigmatique en vue de découvrir les sens latents sous une surface parfois trompeuse:

La lecture du portrait "réaliste" n'est pas une lecture réaliste: c'est une lecture cubiste: les sens sont des cubes, entassés, décalés, juxtaposés et cependant mordant les uns sur les autres, dont la translation produit tout l'espace du tableau, et fait de cet espace même un sens supplémentaire (accessoire et atopique): celui du corps humain: la figure n'est pas le total, le cadre ou le support des sens, elle est un sens de plus: une sorte de paramètre diacritique⁵⁹.

L'analyse devient ainsi une herméneutique de la description tentant, non seulement de mettre en relation les ressemblances et/ou différences, mais de dégager, par exemple, diverses valeurs sémantiques significatives émergeant des configurations d'un ou de plusieurs acteurs de tel texte particulier ou de l'ensemble de l'oeuvre d'un auteur.

C'est cette seconde approche qui retient notre attention et que nous voulons essayer de suivre afin de découvrir dans les descriptions des personnages de Gabrielle Roy s'il existe un sens caché sous les indices portraitiques. En allant au fond de ces réseaux indiciels, nous voudrions mettre en lumière le projet descriptif du texte et donner, si cela s'avère

possible, un nouvel éclairage à l'oeuvre romanesque de l'auteure. Auparavant, approfondissons ce type spécial de description qui retiendra notre attention dans l'oeuvre de cette importante romancière, le portrait.

CHAPITRE DEUXIÈME

STATUT SPÉCIAL DU PORTRAIT DANS LE RÉCIT?

Comme les autres sortes de descriptions, le portrait envahit souvent les débuts de récit ou les débuts de séquence. Il focalise l'attention du lecteur sur un personnage avant même parfois de le nommer (cf. Le Cousin Pons, de Balzac). Cette présentation constitue l'amorce classique de nombreux romans et fournit souvent les indices des actions ou des transformations à venir. Bien qu'il rompe habituellement le fil de la narration, le portrait retient davantage l'attention du lecteur qu'une simple description d'objet parce qu'il est lié très intimement aux agents d'action, aux personnages. Mais, que vient faire le portrait dans la fiction? Pouvons-nous établir les rôles qu'il joue dans l'économie interne d'un récit?

A- RÔLE DU PORTRAIT

Tout en narrant, l'auteur ne se contente pas de rapporter les actions les unes après les autres, il

suggère aussi certaines manières de se comporter des personnages et, par le fait même, les décrit en action. On peut remarquer que certains portraits se présentent même à la manière d'une péripétie: "elle se couvrit les cheveux d'un chapeau à rebord, me jeta un regard incisif donnant à son visage une apparence glaciale, puis tourna rapidement les talons".

a) Lieu de référence

Les portraits, ainsi présentés en situation, font en quelque sorte partie de l'action. Même si le passé simple est employé pour donner l'impression d'action, on se rend compte que les indices donnés se situent aux "frontières du récit". Ils sont là pour signifier en eux-mêmes, pour faire découvrir la vie "intérieure" du héros ou pour nous renseigner sur ses intentions futures d'agir ou non. Lorsque sa place dépend plus étroitement de l'histoire comme telle, le portrait paraît nécessaire, plus prégnant. Il répond à une attente de lecture et suscite un plus grand intérêt pour le personnage. Il est motivé pour autant qu'il éclaire les événements ou laisse transparaître la "conscience" du héros. Son emplacement ne sera pas critiqué à condition

qu'il soit justifié par la "vérité" d'un contenu soumis à la narration.

Si le romancier nous présente une certaine vision de l'homme et du monde en nous racontant une histoire, cette dernière se doit de viser des référents bien concrets; les plus utilisés sont évidemment les corps des personnages. On se souviendra comment une brève description d'un personnage par un autre influe sur l'action! Ainsi dans Gil Blas les archers parlent d'un suspect qu'ils recherchent:

Le cavalier, disait l'un d'entre eux, n'a pas plus de vingt-trois ans. Il a de longs cheveux noirs, une belle taille, le nez aquilin, et il est monté sur un cheval bai brun.

[Un peu plus loin, Gil Blas le rencontre en effet!]

- Par ma foi, dis-je en moi-même, voici l'homme que les archers cherchent. Il a une longue chevelure noire et le nez aquilin.

Une autre fonction du portrait est sans contredit la mise en place d'un certain vraisemblable désiré du lecteur. Ainsi l'hérédité ou la famille, la classe sociale, le milieu de travail, l'habitation, le vêtement contribueront à assurer le réalisme du personnage et, par voie de conséquence, la vraisemblance du récit.

N'est-ce-pas tout cet attirail descriptif que pré suppose le personnage?

Au niveau des personnages, le discours réaliste, toujours à la recherche de la transparence et de la circulation des savoirs, s'efforcera de faire tendre vers zéro la distorsion entre "l'être" et "le paraître" des objets ou des personnages, le premier étant révélé par le second (multiplication des signes, des symptômes, physiognomonies diverses, etc.), ou bien le second existant sans le premier, à ce moment-là, choses et objets n'existent que dans et par leur paraître, leurs apparences (tendance "impressionniste", trompe-l'oeil architectural, etc.)⁶¹

Ainsi, comme le texte se veut lisible, les portraits des personnages (et surtout celui des héros) serviront "d'opérateurs de lisibilité" en encadrant les énoncés narratifs ou en les supportant... On est tenté de dire que le portrait n'est là que pour assurer le réalisme, pour magnifier un segment de la réalité, pour le situer dans un univers analogue au nôtre⁶².

D'un autre point de vue, la tendance d'un récit à décrire les lieux et les personnages n'est-elle pas un moyen d'empêcher l'action et/ou les agents d'action de disparaître dans le néant, d'être sans support d'existence? En ce sens, le portrait serait la création

d'une illusion du contexte réaliste, une forme de maintien de la vérité physique, psychologique et morale du personnage. La fonction du portrait en serait alors une de référence.

Le portrait, en effet, renvoie toujours au personnage. Chaque trait présenté constitue un élément d'une figure globale et invite le lecteur à se référer à une certaine image qu'il a de lui-même et/ou de la réalité. A ce titre, il apparaît surtout comme un répertoire de signes et non plus une simple fiche signalétique. Or, ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que les personnages ne sont personnages que parce qu'un récit existe. Et le portrait s'avère l'un des moyens essentiels pour assurer la présence des personnages. Ce sont eux, en effet, qui permettent le déroulement de l'histoire, qui s'y inscrivent. Ils constituent le support auquel le narrateur rapporte successivement un certain nombre de fonctions et de qualifications, par lesquelles chaque agent d'action se définit au fur et à mesure que le récit évolue. C'est là un autre rôle du portrait: préciser l'existence du héros, définir son identité spécifique et l'installer dans un programme narratif particulier:

[...] le portrait semble jouer le rôle d'une pièce à conviction, dès lors que le récit est voué à plaider sa cause au tribunal du vraisemblable, à convaincre de sa vérité, de son "innocence", c'est-à-dire à cacher son jeu⁶³.

b) Lieu de signification

Dans l'ensemble du processus narratif, le portrait des personnages prend sens et devient par le fait même un processus créateur de signification. Il n'est pas rare, non plus, comme nous l'avons noté plus haut, qu'un portrait rende compte de l'une ou l'autre des quatre modalités constitutives du récit. La beauté, par exemple, peut être manipulatrice, la force physique peut être l'indice d'une compétence, des yeux rieurs peuvent indiquer une sanction, etc. Dans ce sens, le processus descriptif engendre le processus narratif, le soutient et le crée.

Le portrait est nécessaire au récit, mais ce dernier ne requiert pas une exhaustivité anatomique comme

l'exige un manuel de biologie humaine. Les traits à décrire sont habituellement choisis en relation avec les rôles actantiels; ils dénotent des qualités ou des défauts qui influencent les relations d'un personnage avec autrui dans le cours du récit:

Plus exactement, et le symbolisme du portrait le prouve assez, ce n'est pas la notation de tel ou tel trait qui importe à l'histoire, mais leurs prédicats. A tel point qu'on peut se demander si le charme, la laideur ou la poésie d'un personnage sont exprimés par son apparence corporelle, ou si au contraire les traits du corps ne sont pas tout simplement les supports servant à "réaliser" un référent idéal, à illustrer une qualité essentielle. Les prédicats étant illimités, rien n'empêche de concevoir tout un roman réduit à un portrait, sinon les normes, extrinsèques⁶⁴ d'une certaine littérature.

Il arrive par contre que les traits ne soient pas prédiqués mais seulement nommés: leur seule mention cautionne la "réalité" du personnage. La plupart du temps, le récit impose son choix de traits et de prédicats et non le désir de représenter un modèle humain complet. Les portraits en action jouent également un rôle primordial dans le récit: ils se marient en quelque sorte avec lui. Ils rendent le tableau vivant. Même si le portrait de tel ou tel personnage se construit par touches successives, sa

signification, en général, n'est réduite qu'à un moment unique. Ce procédé de morcellement du corps des personnages est habituellement au service de la signification puisqu'il authentifie les effets de telle ou telle fonction des agents d'action et propose de nouveaux indices au lecteur. Le portrait se présente donc comme "une synchronie où les signes de la diachronie restent parfaitement lisibles"⁶⁵.

Il semble que ce soit par ce biais que le portrait retrouve son importance narrative:

Les mots se succèdent, se juxtaposent ou se superposent sans que l'image "visuelle" cesse d'être un pur mirage: leur vocation, c'est de produire du sens, et non de manifester le "visible" [...]. Le portrait [...] entretient un dialogue sans cesse renouvelé à la fois avec le récit, les personnages et le lecteur. Il ne s'installe donc dans la synchronie que pour mieux la dépasser et ne se ferme sur lui-même que pour mieux s'ouvrir: il s'institue comme une "économie" d'écriture, qui n'est là que pour réduire la part de l'arbitraire⁶⁶.

Le portrait se définit donc comme un ensemble de signes visuels écrits donnant lieu, selon les capacités de l'observateur ou du lecteur, à des interprétations diverses, voire contradictoires, dans la trame du récit. Le sens plénier d'un trait demeure toujours fonction de

l'ensemble où il figure. Il n'atteint sa pleine signification qu'intégré dans un contexte, que par rapport à une totalité. D'où l'importance de vérifier si le portrait constitue un système avec ses lois et ses articulations particulières et uniques. Ainsi, tel personnage d'un roman pourrait s'instituer, se constituer en tant qu'occurrence d'une structure logique sous-jacente que l'on peut décoder à cause même de cette structure sans cesse signalée par le narrateur et/ou le descripteur.

On sait que la fonction essentielle et la plus commune du portrait est d'éclairer l'action. Ce serait un document [...] destiné à faire voir. Destiné surtout à garantir l'authenticité de l'histoire, de même qu'il serait lui-même une copie garantie conforme. Dans ce but, le récit brouille volontiers les pistes, mêle personnages réels et fictifs, dans l'anecdote elle-même, ou comme moyen discursif.

[...] Il serait plus juste d'y lire la transcription d'autres discours, de voir le bilan du réalisme comme un jeu d'écritures. Mais in-scription marque mieux encore la nature corporelle dans le tissu narratif, et réserve la part proprement discursive dans la génération d'un portrait souvent pris à son propre jeu. La littérature voue le discours transitif à mille⁶⁷ infractions que le portrait verbalise.

c). Lieu d'organisation

En ce sens, on peut dire avec Philippe Hamon que le portrait non seulement "oriente la lecture du récit", mais qu'il joue également "un rôle d'organisateur du récit"⁶⁸. Cette organisation dépend de la valeur prophétique et proleptique du portrait et parfois de sa valeur analeptique comme les appelle Gérard Genette dans Figures III⁶⁹. En effet, ces deux figures, analepse et prolepse, peuvent se référer à du déjà-dit ou s'appuyer sur un trait présenté dans un fragment antérieur, jouant ainsi un rôle mnémotechnique. La prolepse laisse entrevoir l'à-venir d'un personnage par des notations indicielles et, ce faisant, prolonge à l'avance le récit sur le plan de la signification. L'analepse, de son côté, peut nous re-présenter le physique ou le moral d'un personnage à son adolescence et contribuer ainsi à créer un écart significatif avec le présent ou dévoiler les causes d'un combat "psychologique" que vit le héros. Nous reviendrons à ces figures en étudiant l'écriture des personnages de Gabrielle Roy en dernière partie.

Le portrait s'avère donc un lieu par excellence où l'on retrouve ce que le récit refoule ou se contente de

suggérer sans le dévoiler complètement⁷⁰. Bref, si le portrait raconte parfois, il figure également; s'il fait voir d'un certain côté, de l'autre, il laisse deviner ou occulter.

Le portrait littéraire en lui-même apparaît comme un élément de signification annonçant, exprimant ou racontant l'histoire intime d'un personnage. En s'arrêtant à l'indiciel des personnages, à l'ensemble de leurs notations physiques, psychologiques et comportementales, on peut découvrir des signifiés implicites, être renseigné sur le destin d'un personnage ou sur son existence comme personnage: "L'indice est un signe qui se trouve lui-même en contiguïté avec l'objet dénoté⁷¹".

Nous sommes donc loin d'une simple analyse réaliste ou psychologique des personnages. La réflexion sémiotique sur le personnage littéraire (telle qu'elle est présentée dans Du sens II, de A.J. Greimas⁷²), comme actant et acteur nous conduit à considérer ce dernier pour ce qu'il est en réalité: un signe écrit, n'existant que parce qu'il est écrit et fonctionnant dans un texte. Il ne s'agit pas de supprimer le personnage pas plus que de l'extraire du corpus

littéraire pour en faire une personne psychologique et sociale. Il s'agit de jouer avec les personnages produits par le discours littéraire ou de les faire jouer devant nous comme le suggérait Barthes dans S/Z⁷³. La conception sémiotique du personnage n'est donc pas sans poser question à une lecture "psychologisante" des textes littéraires.

Nous constatons que la "vie intime" de l'acteur-personne disparaît, elle devient un champ syntaxique où plusieurs sujets peuvent coexister, se confronter, exécuter des parcours, participer aux stratégies... La porte reste cependant ouverte pour une étude sérieuse de psychosémiotique qui établirait une certaine typologie des personnalités, des comportements, des manières d'être⁷⁴.

c) Lieu d'intégration

Le terme personnage est considéré actuellement par la sémiotique comme point de rencontre entre les notions d'actant et d'acteur, comme signe, comme lieu des fonctions narratives, comme figure et non plus comme représentation aussi réaliste que possible de la personne humaine. Le discours métalinguistique fait du personnage un espace structural et non plus une

substance (âme, individu unique, caractère). S'il se définit en fonction d'un système, lui-même composé d'unités et en lien avec d'autres éléments, il ne se confond pas avec ces autres éléments ou unités du système.

Bref, que l'on envisage le problème du personnage du point de vue descriptif ou du point de vue narratif, on constate que dans un espace textuel, il est un lieu de convergence du paradigme et du syntagme, un point d'unification des signes, un signe lui-même. On ne peut analyser sémiotiquement un personnage romanesque ou de théâtre⁷⁵, sans constater rapidement sa complexité. En suivant un système, on en rencontre un autre, en analysant un personnage, on connaît les autres.

Or, cette saisie du personnage romanesque, si importante pour le lecteur, s'opère croyons-nous en grande partie par le portrait physique, moral et social du personnage. Même si celui-ci n'est qu'un moment dans le récit, un moment qui se répète ou se prolonge, il est si intimement lié à l'existence du personnage qu'il acquiert de ce fait un statut narrationnel particulier. Il reflète et assure la présence du héros et des autres personnages tout au long du récit. Il s'actualise à

chaque fois que ceux-ci entrent en scène, agissent, sont objets de désir ou de rejet. Le portrait progresse souvent au même titre que l'histoire qu'il est susceptible également de faire progresser. Il n'est pas un corpus figé. Il s'enrichit constamment par des détails divers: traits, paroles, gestes, mimiques, etc.

En vertu même de sa qualité signifiante, de ce déterminisme du corps humain, il s'impose comme une référence inestimable: il est le carrefour des illusions perdues, des espoirs naissants, des passions dévorantes, des intentions cachées et des complots qui se préparent, il est, en un mot, un message complexe dont le déchiffrement livrerait tout l'être⁷⁶.

Ainsi, même fait de discontinuités et de successions de traits, de redondances ou de sous-entendus, le portrait écrit assure l'insertion des personnages dans le récit. Et puisque c'est uniquement dans le récit que se déroule l'existence des personnages, que deviendrait cette dernière sans le portrait, sans cette illusion du corps humain que le portrait subsume? Quel sens aurait le personnage et quel sens aurait le récit - surtout le récit réaliste et romantique - sans l'apport constant des nombreux éléments portraitiques? Mais ce rôle fondamental et indiscutable du portrait comme lieu de signification et comme lieu de référence pour le lecteur

suffit-il à lui donner un statut particulier au sein du récit et, si oui, à quel titre?

B- LA SPÉCIFICITÉ DU PORTRAIT

Les récentes études sémiotiques du descriptif, celles de Ricardou, de Gérard Genette, de Riffaterre⁷⁷ et de Philippe Hamon en particulier⁷⁸, considèrent le portrait comme un simple type de descriptions parmi les autres. On analyse la description d'une maison, d'un meuble, d'un paysage, d'un objet ou d'un tableau au même titre que la description d'un personnage. Les structures, fonctionnements et rôles d'un objet par rapport aux portraits dans le récit ne sont pas distincts les uns des autres. Le métalangage ne présente pratiquement pas de différences marquées au niveau de la grammaire générale de la description et du portrait.

a) Portrait vs description

Si nous nous référons à une définition sémiotique de la description, celle de Philippe Hamon que nous

considérons suffisamment englobante, nous constatons qu'elle s'applique autant à la description en général qu'au portrait:

La description est le lieu où le récit s'arrête, où il se suspend, mais aussi l'endroit indispensable où il se "met en conserve", où il "stocke" son information, où il se moue et se redouble, où personnages et décor, en une sorte de "gymnastique" sémantique pour reprendre le terme de Valéry, entrent en redondance: le décor confirme, précise ou dévoile le personnage comme faisceau de traits significatifs simultanés, ou bien introduit une annonce (ou un leurre) pour la suite de l'action.

Ce qui retient notre attention dans cette définition, c'est évidemment le rôle central qu'y joue le personnage. La raison d'être de toute description serait, à la limite, d'apporter de l'information (directement ou indirectement) sur tel ou tel personnage, sur ce qu'il est, a fait ou fera, sur ce qui lui est arrivé (son passé) ou lui adviendra (son avenir) dans le récit. Les descriptions des lieux entourant le personnage (surtout le héros), des objets qu'il utilise, des vêtements qu'il porte (pensons à la robe d'Emma, à la casquette de Charles, à la chemise du Survenant) n'ont de véritable sens qu'en lien avec ce qu'il est ou ce qu'il fait.

Ecrire un roman, par conséquent, ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages, par proximité ou par éloignement - car nous pourrons y mettre des objets "inhumains", des rochers par exemple, qui n'ont pas été faits par l'homme, qui nient l'homme d'une certaine façon, mais qui ne seront là que par rapport à lui.

Nous présenterons donc un espace "habité", nous décrirons des ameublements, nous nous servirons d'ameublements, mais aussi nous produirons à l'intérieur même de l'oeuvre, et dans son rapport avec l'extérieur, un phénomène d'ameublement, d'habitation.

Si dans un récit, les descriptions fournissent le cadre général de l'action, les lieux ou décors dans lesquels va se dérouler l'histoire, elles laissent habituellement présager "un processus narratif ultérieur d'enrichissement du personnage ou un processus narratif antécédent de dégradation du personnage⁸¹". Toujours, la description nous paraît en relation avec un personnage, centrée sur lui, sur son habitat, ses attitudes ou comportements, sur ses réactions devant tel lieu ou tel objet. Nous constatons que la majorité des descriptions ont une fonction focalisatrice sur le personnage, assurant au récit sa dimension

anthropomorphe. Si les fonctions, au sens proppien du mot, sont réalisées par les agents de l'action que sont actant ou acteur, le lecteur, pour sa part, est captivé par tout ce qui entoure ce qu'on appelle traditionnellement les personnages.

Mais comment ces derniers se définissent-ils? En répondant à la question: "qui est-il?" comme le propose Mieke Bal dans Narratologie qui définit le personnage par "ce qui concerne sa fonction dans l'action, son identité, son caractère, son histoire, ses relations avec les autres personnages⁸²"? Ou bien à la question "que fait le personnage?" comme le soutient énergiquement Propp qui base son analyse du récit uniquement sur les fonctions des agents d'action. Nous traiterons de cette question un peu plus loin car elle nous paraît fondamentale à vérifier, non seulement au plan théorique, mais surtout à la lumière de textes concrets.

Celui qui présente le personnage, le descripteur-portraitiste, doit donc donner l'impression qu'il voit le héros et ses antagonistes, et en les voyant, les fait voir⁸³. Qu'on le veuille ou non, les personnages sont au coeur du récit comme au coeur de

toutes les descriptions.

D'une part on constate que, très généralement, toute description tend à s'allégoriser, tend à introduire dans le texte un actant collectif plus ou moins anthropomorphe, dont la "présence" dans le récit croîtra sans doute avec l'ampleur et la congruence croissante même de la description (qu'on songe à la longue et exhaustive description d'un jardin, le Paradou, dans La Faute de l'abbé Mouret de Zola, qui est un personnage à part entière de l'action); [...]. d'autre part tout personnage, dans un récit, "l'effet-personnage" d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre "d'effets descriptifs" disséminés dans l'énoncé (ici un "portrait" physique, là un portrait "moral", là une description d'état psychologique, là une description d'habitat, etc.)⁸⁴.

N'est-ce pas encore la confirmation de l'interdépendance et de l'interaction de la description et de l'effet-personnage?

b) Personnage vs portrait

Le personnage, pourtant, est une entité beaucoup plus diffuse, plus complexe, plus globale et "moins saisissable" qu'une description de lieu ou d'objet. Le personnage, en effet, est à la fois partout dans le

texte, mais jamais totalement localisable, toujours difficilement "cernable". Pour cette raison, le portrait nous apparaît comme un type spécial de description qu'il convient d'étudier en tentant de relever les particularités qui le distinguent de la description en général.

Le genre "portrait" que nous considérons se rapporte au personnage romanesque, à cet "être de papier" comme l'a déjà appelé Todorov. Nous pouvons le définir, en nous inspirant de A.J. Greimas⁸⁵, comme un acteur ayant une entité figurative anthropomorphe, animé, susceptible d'individualisation (le nom propre) et possédant des traits particuliers et distinctifs. C'est donc cette notion de personnage anthropomorphe, doté d'un nom propre, de qualifications (énoncés d'état) et d'un programme narratif que nous retiendrons pour notre analyse.

Le nom du personnage marque son individuation, il le situe, le constitue en sujet social (sexe, âge, profession) et définit son statut et sa place dans le système du récit:

Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire: la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires); cette complexité détermine la "personnalité" du personnage, tout aussi combinatoire que la saveur d'un mets ou le bouquet d'un vin. Le Nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes; renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique⁸⁶ dans un temps évolutif (biographique).

Le portrait résiderait presque uniquement dans la configuration des prédicats, des "qualifications" de certains traits textuels, caractéristiques du personnage. Ces traits sont, soit physiques (apparence générale, tics, présentation de certaines parties du corps: mains, cheveux, yeux, nez, etc.), soit psychologiques et moraux (caractère du personnage, comportements, qualités ou défauts, etc.), soit sociaux (vêtements d'époque, style de vie, habitat, éducation, milieu socio-politique, coutumes, etc.). C'est la somme de tous ces traits, organisés en faisceaux plus ou moins intégrés, plus ou moins disséminés ou concentrés, plus ou moins redondants ou plus ou moins changeants qui

constitue le PORTRAIT d'un personnage.

En plus d'être beaucoup plus complexes et plus variées que les traits géographiques d'un milieu ou que les parties d'un objet, ces traits sont, de plus, soumis à divers changements et à de nombreuses transformations au cours de l'histoire. Il y a, bien sûr, certains invariants définissant le personnage, assurant sa permanence (yeux bleus, cheveux noirs, teint foncé, insouciance, laideur, etc.) mais il y a également certains traits variables (surtout les traits psychologiques et les sentiments...), la gaieté peut remplacer la tristesse, l'angoisse peut entraîner le désespoir, etc. Des isotopies se retrouvent sous ces traits et peuvent produire un sens qui au premier abord n'est pas du tout évident.

Certains traits distinctifs peuvent permettre de différencier les personnages qui cumulent un paradigme d'attributs spécifiques, mettant en valeur une série d'éléments constitutifs d'un type social ou psychologique faisant émerger, la plupart du temps, des oppositions significatives dans un même personnage ou entre divers personnages. L'analyse peut organiser ces traits en configurations sémiologiques d'où émergent des

rôles thématiques qui définissent un acteur, nous permettant de découvrir des valeurs axiologisées⁸⁷ actualisées dans les textes précis qu'on étudie. Cette analyse ne peut se faire que par étapes et c'est cette méthode que nous nous proposons de suivre dans notre étude des personnages des principaux romans et nouvelles de Gabrielle Roy. Bien que l'analyse du figuratif soit peu développée par rapport à celle du narratif et que nous ne bénéficions pas de nombreux modèles dans ce sens, nous risquerons, à titre expérimental, une analyse des portraits des principaux couples présentés dans l'oeuvre de cette romancière canadienne-française, comme elle se qualifie elle-même.

La plupart du temps, les traits physiques d'un personnage sont établis à partir d'un système de caractérisants "indiciels" associant les qualifications physiques et les connotations psycho-sociales (la physiognomonie) comme le signale Henri Mitterand dans son étude du Système des personnages dans Thérèse Raquin

Les caractérisants de portraits constituent ainsi une sorte de code, c'est-à-dire un système de signification, à nombre restreint d'unités, dont chacune peut se répartir en traits pertinents. Noirs prend sa valeur par opposition à bleus, pour les yeux, ou à blonds, pour les cheveux. Les

traits pertinents de signification sont
par exemple les notions de couleur,
[...] de densité, de chaleur⁸⁸.

Selon cette forme d'analyse, le code des portraits renvoie à "une anthropologie mythique" et l'organisation des systèmes des personnages en classes de valeurs positives et négatives, par exemple, peut constituer un principe de dramatisation et/ou de construction du récit. En effet, ne peut-il pas exister une relation fonctionnelle entre le système des portraits d'un texte et le programme narratif des actants?

Par rapport à l'importance des portraits, les autres descriptions paraissent de moindre importance et pour le lecteur et pour le déroulement du récit lui-même. D'ailleurs ne constituent-elles pas souvent un simple décor, des didascalies, qui ordonnent un espace imaginaire où pourront circuler les personnages et se dérouler l'action? Elles apparaissent la plupart du temps comme une extension du personnage, faisant partie de sa sphère (comme l'est la chambre d'hôtel à Rouen, dans Madame Bovary).

On observe ce processus surtout dans les romans

réalistes, mais cette tendance devient pratiquement théorie de la description avec le Nouveau Roman où toute description n'est qu'un déplacement des qualifications diverses attribuables à un personnage⁸⁹.

Ce que nous révèle jusqu'à maintenant les analyses sémiotiques des descriptions c'est que les détails de ces dernières sont des indices renvoyant au personnage ou à son action:

Dire "tout brillait d'une propreté monastique" ou "cette chambre sentait la province et la fidélité", c'est bien, en dernière instance, renvoyer au personnage, à ce personnage passé sous silence au niveau du signifiant, de nouveau éludé au niveau du jugement de valeur et enfin lexicalisé par son nom seul. Puissance de l'étiquette, de la carte de visite et du registre d'état civil. Il n'y a, de fait, ni propreté monastique, ni fidélité, ni province mais des gens ascétiques, fidèles ou provinciaux. [...] La description telle qu'on la conçoit, c'est-à-dire comme copie plus ou moins objective de la "réalité", n'existe tout simplement pas.

Cette conjonction personnage-description peut être placée, selon Philippe Hamon, "sous le signe général de la motivation dans tous les sens de ce mot: sémiologique, psychologique, anthropologique et

technique⁹¹."

C'est la rencontre de tous ces sens motivants, créant entre eux des systèmes divers et le faisceau des relations fonctionnelles et logiques, qui produit "l'effet-personnage" d'un récit romanesque. Il nous semble que ces divers réseaux de sens convergent dans le portrait, prennent leur sens en le complétant et en l'enrichissant. Le portrait apparaît ainsi comme une image constituée d'une série de particules de sens variées et organisées pour donner une configuration sémantique du personnage:

La naturalité du portrait vient de ce que, en se superposant, les codes multiples se décalent: leurs unités n'ont pas même emplacement, ni même taille, et cette disparité, entassée selon des plis inégaux, produit ce qu'il faut appeler le glissement du discours - son naturel: dès que deux codes fonctionnent en même temps mais selon des longueurs d'ondes inégales, il se produit une image de mouvement, une image de⁹² vie - en l'occurrence: un portrait.

Ainsi, la conjonction de diverses unités ou "blocs de sens", la redondance de ces signes multiples s'articulant à divers niveaux de fonctionnement sémantique, syntaxique et sémiologique produisent le portrait d'un personnage, non la reproduction d'un être

réel, mais la création par touches successives d'un personnage romanesque.

Il en résulte également que le cadre du portrait varie selon que tel ou tel personnage est plus ou moins relié à la diégèse:

Morphème "vide" à l'origine, le personnage ne prendra donc son "sens" définitif que petit à petit. Mais la "signification" d'un personnage (et ici nous opposons sens à signification, un peu comme Saussure oppose sens à valeur), ne se constitue pas tant par répétition (réurrence de marques) ou par accumulation (d'un moins déterminé à un plus déterminé), que par différence vis-à-vis des signes de même niveau du même système, que par son insertion dans le système global de l'oeuvre. C'est donc vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage.

Ce qui distingue également le portrait de la description, c'est son registre "moral"; comme un animal ou un paysage, le personnage a des formes, des couleurs, des traits, des mouvements, des dimensions, etc. Mais le portrait a également pour objet des habitudes, des qualités, des vices, des moeurs (ce que les rhétoriciens appellent éthopée):

L'éthopée se présente, en effet, sous la forme d'un discours dénotatif, référentiel, immédiatement intelligible et à valeur tautologique. La prosopographie, par contre, bien qu'elle commence par tracer son sillon dans l'espace littéral de la dénotation ne saurait se réduire à celui-ci et institue un réseau second de connotations que la lecture doit identifier et répartir selon un système d'oppositions significantes⁹⁴.

Le portrait entretient donc différents rapports avec l'organisation du texte, avec la structure spatio-temporelle de l'histoire et avec les descriptions et actions des autres personnages. Il a cependant sa propre structure interne, son système ou ses systèmes particuliers. S'il bénéficie, en effet, de son organisation formelle quant à l'ordre et au sens puisqu'il peut se constituer verticalement ou horizontalement, aller du général au particulier, du concret à l'abstrait, ou se réaliser par une série de gros plans, etc., jusqu'où affectet-il le sens profond d'un texte? Le Huenen et Perron voient "dans l'organisation formelle des constituants du portrait, la fonction "tampon" ou régulatrice qui sera celle du personnage au sein de la fiction⁹⁵".

Le signifié du portrait se constitue d'abord par

l'articulation des prédicats établis par le relevé des diverses corrélations lexicales (vocabulaire du visage, des membres, de l'apparence générale, des sentiments, du vêtement, etc.⁹⁶). L'organisation systématique de ces traits prédiqués permet ainsi de découvrir de quelle façon le système des portraits de tel roman contribue ou non à la structure du récit et dégage, dans certains cas, une idéologie particulière.

Le signifié s'obtient également par un jeu de ressemblances et de différences avec les autres personnages. Celles-ci se mettent en place par rapport à un certain "nombre d'axes sémantiques distinctifs, caractérisés par leur récurrence, et auxquels renvoient ou ne renvoient pas les personnages⁹⁷". Concrètement pour définir un personnage, il s'agira de retenir les axes sémantiques pertinents, d'établir une hiérarchie entre ces axes, de les décomposer en traits distinctifs et ensuite de classer ces traits selon un certain modèle sémantique.

Ce que Philippe Hamon ne précise cependant pas suffisamment c'est comment ces opérations sur les signifiés des personnages, en vue d'établir les pôles logiques et les axes préférentiels occupés par les

personnages dans le récit, s'obtiennent. A notre avis, au plan figuratif qui nous intéresse ici, ces opérations ne peuvent s'effectuer que par l'analyse sérieuse des portraits (l'ensemble des traits physiques, psychologiques et sociaux des personnages). Ainsi considéré comme un signe, le personnage se définira d'abord par les divers éléments portraitiques: par l'ordre d'apparition et de distribution des segments qui composent son signifiant discontinu, par le faisceau de traits sémantiques simultanés auquel il renvoie et enfin par le mode de relation qu'il entretient avec le narratif. La spécificité du portrait réside, nous semble-t-il, en grande partie dans ce lien étroit, quasi fusionnel, entretenu avec la notion de personnage et par le truchement de celui-ci avec l'ensemble de l'action. Voilà pourquoi nous croyons nous aussi que:

L'amplitude du portrait excède largement les limites de sa stricte topographie textuelle. On parlera ainsi de portrait différé ou complété. Le portrait différé manifeste un retardement du processus de caractérisation d'ensemble par rapport au moment marqué de l'entrée en scène du personnage. Le portrait complété résulte de l'apport d'un surcroît d'informations non révélées au moment de la description initiale du personnage. Dans les deux cas, ce sont les exigences stratégiques du récit qui fixent l'échéance de cet atermolement.

Le signe ne prend son véritable sens qu'à la fin du récit, se constituant dans le déroulement même de l'histoire.

Le portrait joue de cette manière un rôle anaphorique puisqu'il se tisse à partir d'un réseau d'appels et de rappels réalisé par des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (mot, syntagme, paragraphe...), éléments à fonctions essentiellement organisatrices et instauratrices de cohérence interne.

L'anaphore la plus fréquente sera évidemment celle du nom d'un personnage qui renvoie à ce qu'il est, à ce qu'il fait ou à ce qu'il représente. Les anaphores purement portraitives, à savoir les traits physiques, psychologiques et sociaux, sont habituellement les plus significatives. En général, elles interagissent les unes sur les autres pour faire jaillir, à partir d'un élément portraitif déjà connu, la présence d'un portrait donné auparavant:

Qu'il soit ou non décrit en situation, le portrait demeure toujours en porte à faux par rapport à l'événement. Sa masse signifiante est

telle qu'elle risque de provoquer une paralysie, ou encore un engorgement du tracé narratif. D'où la nécessité d'un processus de sélection mis en oeuvre tout au long de l'itinéraire diégétique. L'élément singulier ainsi réalisé sera l'anaphore. D'une certaine façon, le rapport qui existe entre le portrait dans sa totalité complexe et l'anaphore appréhendée dans sa singularité, peut être décrit en termes de stock et de display, pour autant qu'il existe à chaque instant un mouvement⁹⁹ de va-et-vient de celui-ci à celui-là.

L'anaphore est donc importante comme moyen d'échange, comme lieu de l'interaction entre l'aspect diégétique de la fiction et le "stock" lexical présenté dans la description du personnage.

Si d'une part tout énoncé se caractérise par sa forte cohésion interne, par sa redondance, par son économie, si d'autre part l'énoncé "littéraire" possède et construit de surcroît son code propre, sa propre autonomie et sa propre "grammaire", cette grammaire se caractérisera probablement par une certaine hypertrophie de l'anaphorique sur le référentiel et le dénotatif: nécessité d'assurer l'organisation discursive, la cohérence des schémas narratifs, le balisage mnémotechnique d'énoncés parfois longs. Par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie, tous les personnages d'un énoncé auront donc en permanence une fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechnique)¹⁰⁰.

Il est évident qu'un personnage peut exister sans être décrit; il suffit de le nommer, et il existe. En soi, il n'a pas de contenu. Ce sera le portrait qui lui donnera son contenu. A la rigueur, il pourrait effectuer une série d'actions, sans être prédiqué... Mais peu à peu il se transformera en agent anthropomorphe avec des mains, des pieds, un regard, un caractère; il agira de telle ou telle façon parce qu'il est pauvre, sensible ou amoureux. D'ailleurs la valeur d'un contenu portraitique ne relève pas de la longueur du texte ou de l'exhaustivité des traits, mais bien de l'organisation et de la signification des contenus entre eux et avec l'ensemble du récit.

De fait, tout système descriptif qui "dure" dans un texte, qui donc "occupe" et "saisit" un fragment de texte plus ou moins étendu, toute déclinaison et constitution de "série" tend à provoquer, par elle-même, un "effet de preuve", d'autorité, un effet persuasif, qu'il s'agisse de décliner un lexique (une chaîne d'associations ou de dérivations), de reproduire une nomenclature (les parties lexicalisées d'un même tout) ou de dérouler un protocole (les moments préprogrammés et sériés d'une même action). D'où l'effet de congruence croissante, "l'impression grandissante de propriété" que convoque et provoque souvent dans le texte toute description¹⁰¹.

Or les descriptions qui "durent" le plus dans un texte ne sont-elles pas les portraits? Ces derniers se présentent sans cesse comme un corps découpé, fragmenté, en mouvements constants, mais reconstitués et reconstituables par la mémoire du lecteur ou par la mise en systèmes d'un exégète.

Ces considérations nous conduisent à affirmer que les caractéristiques physiques et psycho-sociales des personnages actualisées par le portrait engendrent globalement la logique du récit où sont engendrées par elle. Les personnages font partie d'un réseau de dépendances intrinsèques au récit lui-même. Nous pourrions même dire qu'ils créent le réseau de conflits, d'obstacles, d'épreuves et de performances, d'échecs ou de victoires qui constituent la trame même du récit. Et c'est à partir de cet ensemble de fonctions que les portraits nous semblent élaborés et non à partir d'une observation de personnes réelles. Les portraits jaillissent du tissu figuratif et narratif du récit; ils ne sont pas la mise en oeuvre de traits précisés à l'avance mais le produit d'un système de caractérisants reliés étroitement au fonctionnement et à l'écriture du roman, de la nouvelle ou du conte. D'où l'affirmation.

de leur très grande valeur indicielle.

Chaque personnage, pris à part, n'est à vrai dire qu'une silhouette, sinon une caricature. Son aspect documentaire ne va pas loin; en revanche, l'ensemble des personnages, comme rouage d'un récit construit, devient un discours au second degré sur la société, donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie, une construction hautement didactique et poétique tout à la fois¹⁰².

Ce statut de personnage romanesque prenant tout son sens dans un jeu d'opposition et/ou de corrélations s'obtient et se réalise par les éléments fragmentés mais habituellement cohérents du PORTRAIT. Et c'est la grande particularité du portrait dans la fiction d'assurer l'insertion, l'inscription et la réalisation du personnage dans le récit, comme nous avons tenté de le démontrer.

Lieu de confluence du paradigme et du syntagme des personnages, le portrait contribue à la mise en place d'une structure qualificative et participe à une classe actantielle dont il réalise la manifestation. Plus que tout autre description, si importante soit-elle, le portrait réalise la conjonction du réseau des qualifications d'ordre figuratif et du processus fonctionnel qui inscrit le personnage dans un programme

narratif. En tant qu'intimement lié au personnage, le portrait est le lieu privilégié, à la fois de l'étude de la grammaire narrative et de la grammaire discursive¹⁰³.

Il est, et c'est là sa spécificité par rapport à d'autres formes de description, le lieu de convergence par excellence du narratif et du descriptif. Si bien que nous pourrions affirmer que le portrait n'est pas le lieu de "frontières du récit", mais le lieu de non-frontière du récit, le lieu où le récit acquiert sa pleine totalité de sens, où il joue le mieux son rôle de signe. Ces fondements théoriques et méthodologiques étant posés, il nous reste à appliquer les divers éléments de cette recherche dans l'étude des principaux personnages décrits par Gabrielle Roy entre 1939 et 1984.

NOTES DE LA PREMIERE PARTIE

1. Nous pensons à quelques auteurs dont Jean-Baptiste Fages, Le structuralisme en procès, Toulouse, Editions Privat, 1968, 121 p., Collection "Regard" et en particulier à Paul Ricoeur, La métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, 469 p., Collection "L'ordre philosophique".
2. Joséph Courtés, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette Université, 1976, p. 10, Collection "Langue. Linguistique. Communication".
3. A. J. Greimas et J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, 1979, p. 248-249, Collection "Langue. Linguistique. Communication".
4. Ibid., p. 107 au mot "discursivisation" et p. 148 au mot "figure".
5. Roger Hagnauer, L'expression écrite et orale, Paris, Editions ouvrières, 1961, p. 90.
6. G. Fournier, Comment composer mon devoir de français, Paris, Edition J. de Gigord, 1967, 320 p.
L. Geslin et J.-M. Laurence, Le Plan, Tome II, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1966, 375 p.
J. Suberville, Théorie de l'art et des genres littéraires, Paris, Editions de l'Ecole, 1968, 486 p.
7. A. J. Greimas et J. Courtés, op. cit., p. 92.
8. Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Seuil, p. 29, Collection "Poétique".
9. R. Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 61, Collection "Points. Littérature".

10. Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette Université, p. 51, Collection "Langue. Linguistique. Communication".
11. Ibid., p. 180-181.
12. R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.
13. Ibid., p. 9.
14. A ce sujet, on pourra consulter les études suivantes:

 Roland Le Huenen et Paul Perron, Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet, Montréal, P. U. M., 1980, en particulier le chapitre III, intitulé "Le système des objets", p. 93-146.
 Patrick Imbert, Sémiotique et description balzacienne, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, 199 p.
15. Puisque nous concentrons notre étude sur la description, nous ne tiendrons pas compte des divers indices d'allocution tels les pronoms personnels, les processus allusifs (informations sous-entendues sur le locuteur et son inter-locuteur), les indices des niveaux de langue, les fonctions syntaxiques et les temps des verbes. Nous nous attarderons davantage aux indices de la modalisation repérables dans les prédicats et les jugements sous-jacents aux descriptions et portraits prétendument "objectifs". Pour des distinctions entre ces termes, on peut consulter A. Fossion et J.-P. Laurent, Pour comprendre, les lectures nouvelles. Linguistique et pratiques textuelles, Bruxelles, Duculot, 1981, p. 85-107.
16. Cf. R. Barthes, "Introduction...", op. cit., p. 12.
17. Id., S/Z, op. cit., p. 47.
18. Philippe Hamon dans Introduction..., op. cit., p. 64 appelle "stratégie herméneutique" une recherche "verticale" de signification; un détail même dérisoire, selon lui, doit servir à quelque chose, ne serait-ce qu'à signaler au lecteur que le

"réel" est la seule chose qui transcende le texte.

19. Ibid., p. 52.
20. P. Hamon, "Qu'est-ce qu'une description?", Poétique n° 12, Paris, Seuil, 1972, p. 465.
21. Ibid., p. 466.
22. Au sujet de l'histoire de la description, voir du même auteur, dans Introduction..., op. cit., le chapitre premier "Eléments pour une histoire du descriptif", p. 8-31.
23. A. J. Greimas et J. Courtès, op. cit., p. 93.
24. Gérard Genette, "Frontières du récit", Communications, n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 156.
25. Ibid., p. 158.
26. Nous entendons par roman de type "traditionnel" le genre romanesque dans son sens large de fiction, de peinture de mœurs, de représentation de la réalité plus ou moins idéalisée. Il s'oppose systématiquement à la forme du nouveau roman. Pour une classification et une évolution des formes romanesques, nous nous référons au manuel d'études littéraires de J. Suberville, op. cit., p. 433-461.
27. Raymonde Debray-Genette, "La pierre descriptive", Poétique, n° 43, Paris, Seuil, septembre 1980, p. 293.
28. Gabrielle Roy, Bonheur d'occasion, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 75-76, que nous désignerons maintenant par B.O.
29. G. Genette dans "Frontières du récit", op. cit.,
Roland Barthes dans S/Z, op. cit., 277 p., et dans Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972, 65 p., Collection "Points Littérature".
Jean-Michel Adam, Linguistique et discours littéraire, Théorie et pratiques des textes, Paris, Larousse, 352 p., Collection "L".

- T. Todorov, Les genres du discours, Paris, Seuil, 1978, 322 p.
- A. J. Greimas, op. cit., en collaboration avec J. Courtés et Du sens II, Paris, Seuil, 1983, 245 p.
- Mieke Bal, Narratologie, Paris, Klincksieck, 1977, 199 p.
30. Gérard Genette, op. cit.
31. Philippe Hamon, Introduction..., op. cit., p. 45.
32. Philippe Hamon, op. cit., p. 44.
33. Philippe Hamon utilise les termes "descripteur / descriptaire par analogie à narrateur / narrataire qui signifient la présence du destinataire et du destinataire du discours explicitement (ou parfois implicitement) nommé dans l'énoncé. Il est évident que tout acte d'écriture suppose un locuteur et un locataire. Il ne faut pas confondre ces termes avec les termes auteurs et lecteurs. Dans le cas qui nous occupe, on ne doit pas confondre descriptaire et lecteur virtuel. Tout écrivain qui décrit le fait pour quelqu'un d'autre, c'est ce "quelqu'un d'autre" que nous appelons descriptaire. Ce dernier est la plupart du temps bien différent du lecteur réel. Il est plutôt rare que le lecteur virtuel et le descriptaire (de même que le narrataire) coïncident. A ce sujet, on lira en particulier Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique, n° 14, Paris, Seuil, 1973, p. 178-196.
34. Marc-Éli Blanchard, Description: Sign, Self, Desire, Paris, Mouton, 1980, p. 212-213.
35. Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, en particulier les vingt dernières pages, Collection "Tel quel".
36. Philippe Hamon, Introduction..., op.cit., p.74-75.
37. Ibid., p. 50.
38. Id., "Qu'est-ce qu'une description", op. cit., p. 474.

39. Jean Calloud et François Genuyt, La première épître de Pierre. Analyse sémiotique, Paris, Cerf, 1982, p. 20, Collection "Lectio divina", n° 109.
40. Ibid., p. 14-15. On trouvera également l'explication des phases du parcours narratif dans A.J. Greimas et J. Courtés, Dictionnaire, op. cit., à chacun de ces termes.
41. Roland Barthes, "L'effet du réel", Communications, n° 11, Paris, Seuil, 1968.
42. Gérard Genette, Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 60.
43. Bernard Dupriez, Gradus. Les procédés littéraires, (dictionnaire), Montréal, Presses de la Cité, 1980, p. 149-151, Collection "10/18".
44. A. Fournier, Le Grand Meaulnes, Paris, Flammarion, 1962, 254 p.

E. Zola, Germinal, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 508 p.

G. Roy, B.O., op. cit.
45. M.- E. Blanchard, op. cit., p. 188.
46. Le numéro complet de la revue Littérature, n° 2 a été consacré à ce sujet, Paris, Larousse, 1969.
47. R. Barthes, "L'effet du réel", op. cit., p. 84- 89.
48. L'application à la linguistique des mots "connotation" et "dénotation" empruntés à la logique scolastique n'est pas sans difficulté. On peut définir la "dénotation" comme tout ce qui sert à désigner un terme en extension. "La connotation" de son côté se réfère à ce que la signification d'un terme a de particulier; elle a pour compréhension l'ensemble des caractères constitutifs de ce terme (ainsi, toute mention du concept maison connote ce qui la constitue: toit, murs, fondations, mais ce même concept a pour extension l'ensemble des résidences. Toute utilisation du mot maison dénote un ou plusieurs éléments de cet ensemble. "En face de la dénotation, signification, référentielle de

l'unité lexicale, la connotation joue souvent le rôle de débarras: sera caractérisé comme connotation tout ce qui n'est pas du domaine de la dénotation". Jean Dubois et alii. Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973, p. 115. De plus, pour définir la connotation, on a souvent recours aux mots du vocabulaire émotionnel, ce qui ne facilite pas toujours sa compréhension exacte. A ce sujet, on pourra consulter également O. Ducrot et T. Todorov, op. cit., à chacun de ces termes.

49. Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 61, Collection "Critique".
50. R. Barthes, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, 275 p., Collection "Tel quel".
51. Ibid., p. 34.
52. Claude Simon, La route des Flandres, Paris, Editions de Minuit, 1960, p. 15.
53. Sully Prudhomme, "Le cygne", Les Solitudes, Paris, A. Lemerre, 1894, 157 p.
54. B. Dupriez, op. cit., p. 240.
55. Raymonde Debray-Genette, op. cit., p. 295.
56. P. Hamon, Introduction..., op. cit., p. 61-64.
57. Ibid., p. 63.
58. A. J. Greimas et J. Courtès, op. cit., aux mots "syntagmatique" et "syntagme", p. 377 ss.
59. R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 67-68.
60. V. Hugo, Gil Blas, dans Romanciers du XVIII^e siècle, Tome I, Paris, Gallimard, 1960, p. 751, Collection "La Pléiade".
61. Philippe Hamon, "Un discours contraint", Poétique, n° 16, Paris, Seuil, 1973, p. 438.

62. C'est d'ailleurs les mouvements réaliste et naturaliste qui ont développé avec raffinement les techniques descriptives et insisté pour "peindre" la nature, pour l'imiter, la reproduire le plus parfaitement possible.
63. Bernard Vannier, L'inscription du corps, Paris, Klincksieck, 1972, p. 15.
64. Ibid., p. 25.
65. Tashin Yücel, Figures et messages dans La comédie humaine, Paris, Mame, 1972, p. 34.
66. Ibid., p. 41, 35.
67. Ibid., p. 184-185.
68. P. Hamon, "Qu'est-ce qu'une description", op. cit., p. 483.
69. G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, en particulier les pages 90-115 où il traite des analepses et des prolepses.
70. R. Debray-Genette, op. cit., p. 298.
71. T. Todorov et O. Ducrot, Dictionnaire, op. cit., p. 115.
72. A.J. Greimas, Du Sens II, Paris, Seuil, 1983, le chapitre "Les actants, les acteurs et les figures", p. 49-66.
73. R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 184.
74. P. Daviau, "Disparition du personnage?" Sémiotique et Bible, n° 23, Lyon, CADIR, 1981, p. 10.
75. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1977, 309 p., Collection "Critique". Les chapitres II et III qui traitent du "Modèle actantiel au théâtre" et du "personnage".
76. T. Yücel, op. cit., p. 34.

77. J. Ricardou, "L'ordre des choses ou une expérience de la description méthodique" Pratique, n° 34, Metz, 1975, p. 75-85.

Michael Riffaterre, "Système d'un genre descriptif", Poétique, n° 9, Paris, Seuil, 1972, p. 15-30.

78. P. Hamon, Introduction..., op. cit.,

79. Id., "Qu'est-ce qu'une description", op. cit., p. 483.

80. Michel Butor, Répertoires II, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 58, Collection "Critique".

81. P. Hamon, "Qu'est-ce qu'une description", op. cit., p. 473.

82. Mieke Bal, Narratologie, Paris, Klincksieck, 1977, p. 31.

83. Selon G. Genette dans Figures III, op. cit., le récit est en focalisation interne quand les lieux, les personnages, les événements sont présentés "à partir de tel personnage" qui est le sujet de la présentation. L'histoire est en focalisation externe quand c'est le narrateur qui présente les personnages, les lieux et les événements à partir d'un point de vue, d'un spectacle ou d'une opinion personnelle.

84. P. Hamon Introduction..., op. cit., p. 111.

85. A.J. Greimas, op. cit., voir note 72.

86. R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 74.

87. Louis Panier, "De l'idéologie dans le discours...", Sémiotique et Bible, n° 19, Lyon, CADIR, 1980, p. 7-24.

A.J. Greimas et J. Courtès, Dictionnaire, op. cit., p. 26.

88. Henri Mitterand, Le discours du roman, Paris, P.U.F., 1980, p. 49 ss.

89. A ce sujet, on pourra lire avec beaucoup d'intérêt l'article de Maarten Van Buuren, "L'essence des choses", Poétique, n° 43, Paris, Seuil, 1980, p. 324-334.
90. Patrick Imbert, Sémiotique..., op. cit., p. 171-172.
91. P. Hamon, Introduction..., op. cit., p. 112-113.
92. Roland Barthes, S/Z, op. cit., p. 67.
93. P. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", Littérature, n° 6, Paris, Larousse, 1972, p. 98-99.
94. R. Le Huenen et P. Perron, op. cit., p. 47-48.
95. Ibid., p. 61.
96. Id., le chapitre V du volume cité plus haut traite de ce sujet ainsi que leur article "Le système des objets dans Eugénie Grandet", Littérature, n° 26, Paris, Larousse, 1977, p. 94-119.
97. P. Hamon, "Pour un statut...", op. cit., p. 100.
98. R. Le Huenen et P. Perron, Balzac..., op. cit., p. 85.
99. Ibid., p. 91.
100. P. Hamon, "Pour un statut...", op. cit., p. 96.
101. Id., Introduction, op. cit., p. 53.
102. H. Mitterand, op. cit., p. 59-60.
103. R. Le Huenen et Paul Perron, Balzac..., op. cit. se sont appliqués à illustrer cette coïncidence dans leur ouvrage.

DEUXIEME PARTIE

L'ECRITURE DU PORTRAIT CHEZ GABRIELLE ROY

Dans le portrait, les sens "fourmillent", jetés à la volée à travers une forme qui cependant les discipline: cette forme est à la fois un ordre rhétorique (l'annonce et le détail) et une distribution anatomique (le corps et le visage); ces deux protocoles sont eux aussi des codes; ces codes se surimpriment à l'anarchie des signifiés, ils apparaissent comme des opérateurs de nature - ou de raison. L'image finale fournie par le discours (ou par le portrait) est donc celle d'une forme naturelle imprégnée de sens, comme si le sens n'était que le prédicat ultérieur d'un corps premier.

Reconnaître au portrait sa spécificité au plan narratif et au plan discursif n'est pas suffisant pour établir une sémiotique du portrait. Affirmer qu'il est le lieu de rencontre des analyses paradigmatique et syntagmatique des personnages et le lieu par excellence, pour ne pas dire unique, de l'inscription des personnages dans le récit doit être démontré au niveau de l'écriture même du portrait. Pour soutenir que le portrait est surtout un réseau de significations porté par une structure linguistique, il importe de décoder l'espace sémantique qui le constitue en vue d'en découvrir l'architecture significative sous-jacente.

Si, comme le signalent plusieurs sémioticiens (Barthes, Todorov, Derrida, Greimas), tout texte, en tant qu'il se présente comme mode de fonctionnement du langage, est producteur de sens, le texte n'existe pleinement qu'à la suite d'une opération de décodage, qu'après un déchiffrement systématique:

[...] le texte "fait de la langue un travail" en remontant à ce qui la précède; ou mieux, [...] il ouvre un écart entre la langue d'usage, "naturelle", destinée à la représentation et à la compréhension, surface structurée dont nous attendons qu'elle réfléchisse les structures d'un dehors, exprime une subjectivité (individuelle ou collective) - et le volume sous-jacent des pratiques signifiantes, "où pointent le sens et son sujet" à chaque moment, où les significations germent "du dedans de la langue et dans sa matérialité même", selon des modèles et en un jeu de combinaisons (ceux d'une pratique dans le signifiant) radicalement "étrangers" à la langue de la communication.

Cette affirmation suppose l'analyse du fonctionnement interne du langage constitutif d'un texte ou d'un corpus précis. C'est ce que nous nous proposons de réaliser dans cette deuxième partie de notre étude en explorant comment "travaille" l'écriture du portrait, comment s'écrit le portrait romanesque chez une auteure canadienne ou de quelle(s) façon(s) s'insère ou se pose la "signifiance" dans l'écriture portrographique.

Nous aborderons en premier lieu les portraits de Bonheur d'occasion³ comme lieu de rhétorique où s'opère un certain choix d'opérations linguistiques

fondamentales au plan lexématique, syntaxique et sémantique des énoncés⁴. Nous nous attarderons principalement aux modalités de présentation des portraits de ce roman ainsi qu'aux valeurs indicielles et diégétiques engendrées par ceux-ci.

L'étude de la rhétorique du portrait dans cette oeuvre de Gabrielle Roy sera pour nous l'occasion de réfléchir sur l'écriture du corps romanesque. Nous nous limiterons surtout aux portraits physiques des principaux personnages tout en étant bien consciente de leurs nombreuses incidences psycho-sociales que nous signalerons au passage. Nous traiterons successivement de l'engendrement du corps romanesque dans ce texte en relevant les principales configurations discursives issues des portraits de trois personnages liés au niveau de leur existence romanesque: Jean Lévesque, Florentine Lacasse et Emmanuel Létourneau. Ces opérations au niveau des signifiants et des signifiés devraient nous permettre une approche sémiotique du portrait dans Bonheur d'occasion et nous fournir un modèle d'une écriture constructive des corps dans un roman dont la popularité demeure indiscutable.

CHAPITRE TROISIEME

L'ESPACE PORTROGRAPHIQUE DE BONHEUR D'OCCASION

A- L'ESPACE RHÉTORIQUE DES PORTRAITS

DE BONHEUR D'OCCASION

a) Modalités de présentation

Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, le portrait se présente habituellement comme un morceau à part, une unité stylistique facilement repérable, souvent détachable de l'histoire tout comme les autres types de description. Très souvent, la description d'un personnage est nettement démarquée par des signaux divers (topographiques, morphologiques ou bien métalinguistiques). Philippe Hamon distingue trois façons d'introduire le descriptif, de l'inclure "en douce" dans l'histoire afin de donner l'impression de naturel, de vraisemblable: le "regard", la "parole" ou le "faire" des acteurs ou du narrateur. Nous nous inspirerons du système configuratif de la description qu'il présente au chapitre V de son volume⁵ pour vérifier si sa théorie s'applique aux modalités de présentation du portrait en général et comment elle

s'opère en prenant comme lieu d'étude les nombreux portraits qui tissent Bonheur d'occasion.

La description, pour être bien accueillie par le lecteur, doit, selon le même auteur, résulter d'un "pouvoir voir" d'un des personnages plus que du savoir du romancier:

Une façon, des plus commodes, de naturaliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison; le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau. Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra "naturelle" et vraisemblable l'apparition.

Il y aurait dans ce cas une sorte de délégation: la compétence du descripteur est transférée à un des personnages qui assume la description en VOYANT... Et cette vision devra nécessairement être mise en scène par un ensemble d'accessoires qui justifieront la description des lieux ou des acteurs. Ces "personnages-truchements" comme les appelle Hamon deviennent des spectateurs, ce qui les habilite à introduire une description ou un portrait. Les exemples

très nombreux sont presque devenus des lieux communs: le personnage regarde par la fenêtre, monte sur un haut plateau, aperçoit quelque chose ou quelqu'un dans l'embrasure d'une porte, est posté devant un paysage, voit dans un miroir, se promène et observe les alentours, est accoudé à un balcon, etc. En mouvement ou stationnaire, le personnage ou le narrateur VOIT (ou tout autre verbe de perception) souvent à travers un milieu transparent la personne et/ou l'objet décrits.

En ce qui concerne les portraits, cette façon de procéder se retrouve également, mais nous apparaît au premier abord moins souvent prise en charge par les personnages. Dans la plupart des romans dits "réalistes", c'est le narrateur qui focalise la description et présente les personnages. Ces portraits physiques assurent la présence, la "réalité" des protagonistes. Ces derniers sont visibles et, la plupart du temps, on les décrit dès leur arrivée en scène. C'est le cas de la plupart des personnages des romans du XIX^e siècle: Madame Bovary⁷, Eugénie Grandet, Z. Marcas et Sarrasine⁸, par exemple, que le narrateur présente très longuement au début du roman.

Dans Bonheur d'occasion, la présentation physique de la plupart des personnages principaux (Florentine, Jean Lévesque, Emmanuel, Rose-Anna et Azarius) s'opère en général par le biais des autres personnages et plus rarement par la description des personnages en action. (Ce dernier type de description est d'ailleurs habituellement assumé par la narratrice). Le premier portrait de Florentine est présenté à travers le regard de Jean Lévesque qui, à son tour, sera vu par Florentine:

Il avançait le visage et levait sur elle des yeux dont elle discerna en un éclair toute l'effronterie. La mâchoire dure, volontaire, l'insupportable raillerie des yeux sombres, voilà ce qu'elle remarquait le plus aujourd'hui dans ce visage et qui l'indignait contre elle-même. Comment avait-elle pu, depuis plusieurs jours, accorder tant d'attention à ce garçon-là?

Dans la même page on trouve de nombreux embrayeurs "visuels": "Il eut de nouveau ce regard d'une brutale familiarité" ... "et l'examinant, ses yeux se rétrécirent".... "il vit aussitôt qu'elle se troublait"¹⁰. Puis un portrait de plus d'une demi-page suit et finit par cette réflexion de la narratrice: "Sans aucun projet déterminé, le jeune homme l'observait avec intensité"¹¹. Cette "observation" se poursuivra d'ailleurs dans les deux pages suivantes:

Les coudes au comptoir, les yeux rivés à ceux de Florentine, il attendait maintenant d'elle, comme dans un jeu cruel, avec patience, un premier mouvement sur lequel il réglerait le sien. Elle se raidit sous ce brutal examen, et il la vit mieux; il la vit reflétée à mi-corps dans la glace du mur, et il fut frappé de sa maigreur. Autour de sa taille, elle avait pourtant tiré jusqu'au bout le ceinturon de son uniforme vert, mais on devinait que ses vêtements adhéraient à peine à son corps fluet, presque débile. Et le jeune homme eut soudain une vision de ce que pouvait être sa vie, dans l'inquiet tourbillon de Saint-Henri, cette vie des jeunes filles fardées, pimpantes qui lisent des romans-feuilletons de quinze cents et se brûlent à de pauvres petits feux d'amour factice¹².

Ensuite, "Il remarqu[e] le tressaillement de ses mains"... il [voit] les clavicules..." etc. Les verbes perceptifs et les notations visuelles de ces trois pages atteignent facilement la trentaine. Quelques pages plus loin, nous est présenté, par le même procédé, un portrait détaillé de Jean Lévesque par Florentine qui en se penchant "aperçoit le profil de Jean Lévesque":

[...]elle jeta un regard oblique sur la longue table basse. De biais, elle voyait plusieurs visages ramassés sur des assiettes, les bouches ouvertes, des mâchoires mastiquant, des lèvres grasses - un spectacle qui toujours l'irritait profondément - et puis, tout au bout,

les épaules du jeune homme, carrées, fortes, bien dessinées par le complet marron. Une de ses mains supportait son visage bruni. La peau des joues était tendue sur les dents serrées. De fines rayures partaient du menton et tiraient en éventail jusqu'aux tempes...¹³

Ces notations visuelles se continuent durant tout le premier chapitre et introduisent de nouveaux éléments portraitiques ou les renforcent: "sous ses paupières mi-closes, elle le détaillait [...] avec un regard d'impatience", "il vit", "les yeux agrandis", "il la regarda..." Les verbes en particulier jouent ce rôle:

" il revoyait ce corps maigre " , "son oeil fouilla les ténèbres[...] il revit cette maigre silhouette " et encore dans cette même page: "il venait de se voir à travers les yeux de Florentine¹⁴". Comme nous le démontrent ces quelques exemples choisis parmi beaucoup d'autres, les portraits des deux protagonistes sont nettement introduits par le VOIR de "personnages-truchements":

Les portraits de présentation d'Azarius et d'Emmanuel sont pour leur part assumés par le VOIR de la narratrice dès qu'elle les fait entrer en scène et non

plus, par un autre personnage:

C'était un homme de belle taille en livrée de chauffeur de taxi. Il paraissait approcher la quarantaine. Mais un teint frais et clair, des dents saines qu'il découvrait largement en parlant, un oeil étincelant d'enthousiasme sous la visière de la casquette, des mains souples, robustes, indiquaient que cet homme entraînait dans l'âge mûr avec des forces intactes, peut-être même toute l'ardeur retardée de sa jeunesse. Il parlait haut, d'une voix richement timbrée, et il employait souvent des mots sonores qu'il déformait [...]¹⁵

Emmanuel entre dans le récit, présenté par la narratrice sans intermédiaire:

Le sourire donnait à son visage sa naturelle expression de douceur. Il avait les yeux bistrés, les joues un peu hautes et le front serré aux tempes. En parlant, il tenait la tête légèrement de côté, comme si son cou eût été trop fragile pour en porter tout le poids. Ses mains fines, nerveuses, fouillèrent les poches de son uniforme; il en sortit un briquet et une boîte de cigarettes qu'il offrit autour de lui avant de s'en servir. Il en alluma¹⁶ une et s'enfonça un peu dans sa chaise.

Le physique de Rose-Anna, un autre personnage très important du roman, est introduit différemment: elle agit (le "faire" de Philippe Hamon). Elle n'est vue ni regardée par aucun autre personnage, pas même par son mari Azarius:

Elle continuait de plier des petits vêtements, de les défroisser, avec des gestes courts et égarés, selon son habitude de toujours occuper ses mains au plus fort de l'émotion.

Sur ses joues amaigries coulaient des larmes vertes comme son visage et ses doigts noués qui paraissaient se refuser à l'argent.

C'est par touches successives qu'elle est décrite au rythme des sentiments qu'elle ressent, des actions qu'elle pose ou des événements qu'elle vit:

Un sanglot lui vint aux lèvres. Elle tira sur son tablier [...].

Un peu de salive coulait aux coins de ses lèvres. Elle la ravala et se leva, une petite femme ronde de partout, avec un front encore beau, des yeux bruns courageux et des rides mobiles entre les sourcils.

Sur sa robe de maison, elle jeta son vieux manteau noir tournant au verdâtre; elle prit sur le buffet de la salle à manger son chapeau et un petit sac brun tout défraîchi que lui avait passé Florentine.

Pour Florentine, chaque reprise du portrait sera axée sur l'une ou l'autre facette du VOIR. En action, elle est tout-à-coup vue par un autre acteur: on remarque ce procédé de la description "en action" en particulier aux pages 91 à 93 où Florentine sert au

restaurant encore sous les regards de Jean et d'Emmanuel:

Ses prunelles allaient de l'un à l'autre, et le demi-sourire qu'elle gardait sur les lèvres comme en suspens paraissait hésiter entre eux. Emmanuel, piqué au jeu, la taquinait [...]. Intrigué par la moquerie qu'il voyait luire à certains instants dans ses yeux verts et le mouvement saccadé de ses mains qu'elle croisait, dénouait et recroisait, il se demanda si elle ne lui offrait pas une occasion de rencontre.

Dans Bonheur d'occasion, ce procédé de la vision d'un personnage par un autre semble constant dans les portraits physiques des amoureux. La narratrice, à notre avis, profite de cette convoitise du regard pour nous décrire en détail ses personnages qui "se suivent des yeux", se regardent dans les yeux, "se jettent des regards", "attachent leurs regards à", etc. Bien qu'ils soient peu nombreux dans l'œuvre de Gabrielle Roy c'est de cette façon que sont décrits les personnages qui s'aiment ou se fréquentent. Leurs portraits sont presque toujours subordonnés à la vision du protagoniste amoureux. Ce fait se vérifie facilement dans la nouvelle "La source au désert"²⁰ où la vision d'Anne par Vincent occupe les trois-quarts du récit ainsi que

dans la dernière nouvelle de l'auteure "De la truite dans l'eau glacée"²¹ dans laquelle Médéric nous est présenté par les yeux amoureux de la narratrice. Dans La détresse et l'enchantement²², autobiographie de l'auteure, le regard jouera également un très grand rôle lors de la rencontre de Gabrielle avec Stephen ainsi que dans les descriptions de ce dernier.

Dans le cas des couples mariés depuis longtemps, ici Rose-Anna et Azarius, le corps n'est pas vu par le conjoint, mais presque toujours par la narratrice qui le décrit la plupart du temps en action:

Il tâtonna pour trouver le bord de la chaise. Il s'assit, les bras pendants, et il fixa avec des yeux éteints, le tas de vêtements sales qui débordait de l'évier. Son physique n'avait point souffert des années de chômage et de petits métiers. Il avait toujours ses cheveux abondants de jeune homme, sa bouche large qui souriait facilement, son teint frais et sa belle prestance²³.

L'auteure s'impose certaines contraintes stylistiques en vue d'insérer le plus "naturellement" possible la description des personnages sans nuire au récit. Cette présentation des corps en mouvement est facteur de vraisemblance et justification en quelque sorte du portrait. Plus encore nous croyons, que ce

travail d'écriture, ces efforts d'inscription du personnage dans la diégèse, en plus d'assurer un certain "effet de réel", sont occasions privilégiées de la manifestation de l'énonciation:

Le personnage, alors, fait, littéralement, partie de son milieu, n'est plus distinguable de son milieu, le procédé rhétorique devient alors le diagramme de telle ou telle conception anthropologique (influence des "milieux" sur les "individus", etc.) plus générale. La machine a un fonctionnement, un ordre, un déroulement et produit des objets sans qu'il soit besoin d'évoquer un sujet.

Non seulement, [...] la thématique du voir et du dire [rend] vraisemblable, dans l'énoncé, l'énonciation du descriptif, mais elle [permet] d'assurer le système configuratif interne et externe de la description (début, fin, "parties" de la description)²⁴.

Une autre forme du VOIR est le procédé du "miroir" ou de l'objet réfléchissant: les casseroles, les vitres, les verres, etc. Le miroir dans lequel se voit Florentine au restaurant et dans lequel Jean la voit au début du roman, encadre la figure ou le corps comme un tableau. Il ne s'agit plus d'une énumération ou d'un morcellement du visage ou du corps puisque ce procédé donne l'impression de voir la totalité du visage ou du corps. On retrouvera ce même effet rhétorique dans Ces enfants de ma vie quand l'institutrice voit Médéric et se voit elle-même dans la lanterne lors de la promenade.

en traîneau un soir de tempête²⁵.

Ce que l'on ne trouve pas dans les portraits de Bonheur d'occasion, c'est le portrait fait en l'absence du personnage, le portrait DIT, le portrait raconté par un second personnage à un troisième. Ce procédé avait cours au XVIII^e et au début du XIX^e siècles quand un narrateur identifié "racontait" une histoire "vraie" à un groupe ou à un narrataire quelconque²⁶. Cette forme un peu diversifiée apparaît pourtant dans certains monologues intérieurs des personnages de Bonheur d'occasion, mais dans ces cas, le VOIR l'emporte définitivement sur le DIRE. En effet, l'on constate facilement que c'est la narratrice omnisciente qui voit ce qu'imaginent les personnages. Là encore, cette méthode est employée dans le cas des amoureux ou quand Azarius ou Rose-Anna se souviennent de leurs amours. Il en sera ainsi surtout dans les cas d'analepses faites par Martha dans Un jardin au bout du monde²⁷. Jean Lévesque d'ailleurs utilise souvent ce processus de réminiscence en particulier au chapitre II de Bonheur d'occasion:

Il la revit, pâle, avec cette lueur trouble qu'elle avait dans les yeux, et se demanda: "Est-ce qu'elle m'aurait pris au sérieux? Est-ce qu'elle est assez téméraire pour venir à mon

rendez-vous?" [...] il fut surpris, puis irrité de la persistance avec laquelle l'image de Florentine venait s'imposer à son esprit.

"Elle est comme toutes les autres, pensa-t-il. Elle veut s'amuser, faire dépenser un gars, lui prendre son argent, son temps... C'est tout ce qu'elle veut. Moi ou un autre..." Mais il revoyait ce corps maigre, la bouche enfantine, les yeux tourmentés. "Non, se disait-il, elle a quelque chose de différent... qui m'intéresse peut-être... un peu"²⁸

b) Formalisation du VOIR

L'étude des divers modes de présentation des portraits des personnages par l'auteure de Bonheur d'occasion, nous amène à confronter ou comparer ses introductions portrographiques avec la formule générale de présentation des personnages développée par Philippe Hamon dans "Qu'est-ce qu'une description?"²⁹

Pour ce dernier, l'introduction d'un personnage ou d'un objet décrit dans un récit se fait obligatoirement par un personnage (P) qui le VOIT (F) à travers ou dans un objet transparent (TH-I) et présente au lecteur

(descriptaire), cet objet ou trait portrétique (N) par une série de prédicats (PR) qualificatifs (q) ou fonctionnels (f). A partir de cette séquence, Hamon propose la formule suivante pour rendre compte de l'introduction d'une description dans un récit:

$$P + F + TH-I (N + PRq / PRf)$$

où P est le personnage

F est de la forme: regarder, voir; parler de, agir sur, percevoir

TH-I est le thème introducteur

N est une nomenclature paradigmatique

PR est le prédicat

q est de l'ordre du qualificatif

f est de l'ordre du fonctionnel³⁰

Cette formalisation s'applique dans l'ensemble à la rhétorique des présentations d'objet ou de lieu et à certaines insertions du portrait dans les récits. Mais, bien qu'elle soit facilement observable au niveau de son applicabilité, nous constatons que la généralité de cette formule ne rend pas nécessairement compte de toute l'écriture du portrait.

L'étude de la présentation des personnages principaux de Bonheur d'occasion nous permet d'accepter au premier abord cette formule applicable à la quasi-totalité des descriptions et des portraits. Dans le cas des présentations des personnages amoureux de ce roman, elle s'applique assez bien puisque les portraits de Jean et de Florentine suivent ce modèle comme nous venons de le démontrer ci-dessus.

En ce qui concerne les portraits des couples mariés de Bonheur d'occasion, nous remarquons quelques différences puisque ces derniers sont présentés par la narratrice sans l'utilisation de verbes perceptuels et sans le truchement de thème introducteur comme le miroir, la porte, le regard, etc. Dans ce cas, la formule de présentation d'une description serait réduite à sa plus simple expression soit le descripteur qui, lui-même, prend l'initiative de nous mettre directement en présence d'un objet, lieu ou personnage prédiqué:

P (N + PRq/PRf)

Ce modèle se vérifie en effet dans la majorité des portraits des personnages de Gabrielle Roy puisque les personnages amoureux sont peu nombreux dans l'ensemble de l'oeuvre de l'auteure.

B- L'ESPACE NARRATIF DES PORTRAITS

DE BONHEUR D'OCCASION

a) Des prédicats chargés

Dans la majorité des cas, la voix énonciatrice du portrait physique, même si elle se veut neutre en vue de suggérer l'absence du narrateur ou d'assurer une certaine objectivité, l'est rarement bien que la présentation physique des personnages semble aller de soi. L'objectivité est donc un leurre puisque le personnage descripteur utilisera presque constamment des prédicats euphoriques ou dysphoriques traduisant son mépris ou son admiration, son désir ou sa répulsion. Ces présentations physiques donnent quand même une illusion de réalisme puisqu'elles suggèrent que le personnage vu et le personnage voyant sont réellement en présence l'un de l'autre dans un lieu précis:

Debout devant elle, une main à la courroie de cuir, Jean l'examinait. Elle rencontra son regard; elle s'y vit comme

dans une glace, et ses mains s'activèrent pour rétablir l'équilibre de son petit chapeau. Sa pensée trotta. Elle avait imaginé, bien sûr, qu'elle sortirait ainsi un jour avec le jeune homme, mais mise en ses plus jolis atours.

Dans ces descriptions, le lecteur est entraîné à partager non seulement la vision du spectateur (vision évidemment très fragmentée), mais à être sensible aux divers sentiments exprimés par les prédicats rattachés à un élément corporel sur lequel le descripteur focalise son attention:

Elle jouait maintenant avec la carte, se donnant des airs de réfléchir. Jean ne voyait que le haut de sa figure et, ressortant sur le carton blanc, ses ongles où le vernis se fendillait et se détachait par plaques. Au petit doigt, il n'y avait presque plus de laque, et cet ongle nu, blanc, à côté d'un doigt teinté de carmin, le fascinait. Il ne pouvait en détacher son regard. Et si longtemps, si longtemps par la suite, il devait, en pensant à Florentine, revoir cet ongle blanc, cet ongle du petit doigt, toujours il devait se rappeler ce petit ongle mis à nu, marqué de rainures et de taches blanches... un ongle d'anémique³².

On retrouve ce même phénomène à plusieurs endroits dans Bonheur d'occasion. Les pages 72 à 76, par exemple, sont surchargées d'épithètes exprimant la passion, la

faiblesse, les impressions ou une certaine répulsion.

Quand la narratrice prend en charge la "vie intérieure" du personnage lui faisant assumer sa propre description physique, elle le fait toujours très discrètement, comme pour faire oublier sa présence au lecteur et le centrer sur le vécu du personnage, sur la façon dont ce dernier se VOIT ou VOIT son corps. Mais, même avec toutes ces précautions, la narratrice conserve toujours son pouvoir, elle ne fait que le partager occasionnellement avec l'un des personnages:

Elle pensa avec détresse, avec une réelle détresse, à sa jolie robe neuve, très ajustée à la taille, qui lui faisait des seins ronds, tout petits, et des hanches assez saillantes. Avec un serrement de coeur, elle passa en revue tous les petits bijoux de son coffre dans lequel elle aurait pu choisir une épingle pour ses cheveux, des bracelets, quatre ou cinq qui auraient sonné à son bras, et peut-être aussi une broche pour son corsage. N'était-ce vraiment pas navrant, pensait-elle, d'aller en ville dans sa pauvre petite robe de travail et sans aucun bijou?

Les descriptions "physiques" de Gabrielle Roy sont d'ailleurs le lieu privilégié de l'expression des émotions des personnages...et pourquoi pas des émotions de la descriptrice! Pour un seul trait nommé, au moins deux ou trois sentiments surgissent et envahissent la

description, la transformant en une sorte de noyau émotionnel:

Les ailes très délicates de son nez frémirent. Et, soudain, elle crut percevoir la dureté de Jean, étalée devant elle, devenue visible, et la sienne aussi, sa dureté, elle la reconnut, une dureté qui ne fléchirait pas[...]. Ses lèvres souriaient encore, presque imperceptiblement, mais une expression navrée de colère et d'angoisse se lisait dans ses yeux. Puis elle fixa Jean et sa bouche se crispa³⁴.

Et à la page suivante, ce procédé se poursuit comme dans presque la totalité des portraits subséquents:

Ses prunelles avivées par une flamme dévorante s'attachaient au visage de Jean. Il avait abaissé les paupières et souriait froidement, comme inattaquable, en dehors de toute atteinte, et du bout des doigts secouait les cendres de sa cigarette, mollement sur le plancher³⁵.

Ces citations tirées de deux pages successives sont un exemple parmi des centaines d'autres qui trahissent la présence omnisciente de la descriptrice. Même si cette dernière est toujours là, sa position n'est donc ni toujours la même, ni toujours claire. En ce qui concerne le portrait en général, le descripteur peut dominer le personnage ou être dominé par lui. Il peut agir en psychologue plein de raison, de sagesse, de

connaissances de la nature humaine; il peut même prévoir les gestes futurs ou les intentions profondes de chacun de ses personnages. Il a également le loisir d'utiliser un personnage pour communiquer ces mêmes réflexions psychologiques ou passer par une pseudo-extériorisation observable des émotions vécues. On peut ici se référer aux aspects du récit développés par Todorov: la vision par derrière, la vision avec, la vision du dehors³⁶.

Il nous paraît évident que les aspects du discours dans le récit s'appliquent autant à la description qu'à la narration. Dorrit Cohn dans la Transparence intérieure appelle ces procédés des "dissonances ou des consonances discursives":

Dans le roman psychologique, où une conscience fictive tient le devant de la scène, il y a des variations considérables dans les procédés utilisés pour rendre compte de cette conscience. Ces variations oscillent entre deux types principaux: le premier est dominé par un narrateur bien mis en évidence et qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements; le second passe par l'intercession d'un narrateur qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit³⁷.

Le premier type de Cohn correspond donc à un effet de dissonance ou d'écart, alors que le second relève de l'effet de consonance ou d'harmonie narrateur-personnage.

Ces tendances énonciatrices jouent-elles des rôles différents, commandent-elles des écritures différentes? C'est ce que nous pouvons nous demander en constatant que Gabrielle Roy oscille de l'une à l'autre dans la description des corps avec une dominante de consonances. En effet, les constats de dissonances sont peu nombreux dans la présentation du physique des personnages de Bonheur d'occasion. On ne trouve pratiquement pas de déclarations généralisées renvoyant aux caractéristiques masculines ou féminines du genre "c'est normal pour une fille de son âge ou de son rang d'être gênée"...ou "cela est la place des femmes". Non pas que la narratrice soit absente, mais elle a un souci évident de faire passer ses jugements de valeur par les personnages:

Elle revint de très loin et lui demanda de cet accent peuple qu'elle prenait pour parler aux consommateurs:[...]

Jean se souleva à demi sur les coudes, carra ses fortes épaules et planta dans les yeux de la jeune fille un regard d'impatience et de gaminerie.[...]

Dans les prunelles vertes de Florentine, il vit déferler une colère impuissante. Cependant elle abaissait déjà les paupières. Et elle dit d'une voix tout à la fois fâchée, lamentable et qui voulait encore être conciliante [...]

La supériorité de la narratrice dans la connaissance de la vie intérieure des personnages se retrouve donc notée presque à chaque trait. Sans cesse elle porte une appréciation explicite sur le vécu intérieur du personnage et le corps de ce dernier sert constamment de prétexte ou de porte d'entrée à l'émission d'un jugement de la narratrice. Les exemples abondent: "Les yeux de la jeune fille parurent ingénus et limpides³⁹". "Florentine maintenant était toute craintive sous ces prunelles sombres qui, en la regardant, s'emplissaient d'égarement⁴⁰". "Rose-Anna ramena un regard gêné vers sa mère et continua à raconter leur vie d'une voix égale et monotone⁴¹". "Une nuance de mélancolie passa sur le visage d'Emmanuel⁴²", etc.

Les portraits physiques, les notations des traits physiologiques sont à ce point porteurs de prédicats psychologiques ou émotionnels qu'on croirait que leur

unique raison d'être est de servir de support à la vie intérieure des personnages. Cette association constante des pensées, des sensations et des émotions aux divers traits physiques donne l'impression que la connaissance par la narratrice de l'âme de ses personnages coïncide avec ce que ces derniers en savent. Avec quelle discrétion ne cède-t-elle pas l'initiative de ses sentiments et de ses propres interprétations au personnage:

Avoir toujours le sourire quand ses pieds brûlaient comme s'ils eussent été posés sur des lits de braises! Sourire quand la rage lui montait à la gorge en une houle lourde et dure! Sourire aussi quand ses membres endoloris pliaient de fatigue!

Une espèce d'hébétude parut dans son regard. Sur ses traits enfantins fortement maquillés, se superposa à cet instant l'image de la vieille femme qu'elle deviendrait. Aux commissures des lèvres, le pli se devina dans lequel coulerait le modelé, la grâce des joues. Mais il n'y avait pas que la redoutable échéance qui surprenait le visage de Florentine; la faiblesse héréditaire, la misère profonde qu'elle perpétuait et qui faisait aussi partie de l'échéance, semblaient sourdre du fond de ses prunelles éteintes et se répandre comme un voile sur la figure nue, sans masque.

La romancière fait fréquemment appel au portrait quand elle se voit dans l'impossibilité de décrire les sentiments, quand la description intérieure de l'espace

de la conscience lui échappe: .

Sa main frémit dans celle de Jean. Et, tout à coup, elle la porta d'elle-même contre la bouche du jeune homme, elle l'y appuya de toutes ses forces en retournant la paume sous la caresse des lèvres. [...]

Elle avait saisi le changement sur la physionomie du jeune homme. Elle posa une main sur la table, une main qui s'offrait à lui. Et déjà elle concevait un nouveau plan. Elle n'en était plus à dédaigner les minimes avantages. Sa main continua à travers la table. Il prit cette main entre ses doigts.

b) Valeur diégétique des portraits

Comme on le constate, les descriptions du corps ou par le corps assurent la présence des personnages et donnent l'illusion du vraisemblable. Ces portraits constituent de plus le récit romanesque, ils en sont partie intégrante. Sans eux, l'histoire ne serait plus la même. C'est ce que Dorrit Cohn appelle le psycho-récit:

Il serait vain de chercher à dissocier nettement le psycho-récit de sensations qui viennent s'inscrire dans l'esprit d'un personnage à partir de son corps ou à partir du monde extérieur.

Dans les romans à focalisation interne en particulier, et qui associent intimement la description du monde extérieur et les impressions subjectives, il n'y a pas de frontière marquée entre l'univers des objets et le paysage intérieur. Le jeu des verbes de perception, indiquant ce qu'un personnage voit et ce qu'il entend, lie l'un à l'autre psychisme et monde extérieur, et le psycho-récit ne peut dès lors être nettement distingué de la description objective⁴⁵.

Si le corps est indice des sentiments, porte-parole des émotions et sensations comme nous venons de le voir, il est parfois décrit ou présenté en action. Dans la plupart des romans dits "réalistes" l'abondance des gestes est évidente. Ces gestes peuvent être opératoires ou communicatifs selon la division qu'en fait A. Amprimoz:

Ainsi, dans les romans québécois, il est rare de trouver des gestes dont la polarisation s'orienterait vers la communication. Ce que nous étudions, c'est donc la trace communicative au sein de l'opération. Ceci implique l'existence d'un destinataire et d'un destinataire: seule l'opération pure pourrait se soustraire à ces demandes. Dans le plan absolu de la représentation romanesque, le couple (destinateur/destinataire) peut être, sans grand mal, remplacé par le couple plus évident (écrivain/lecteur). C'est donc dans un plan relatif qu'il faut se placer.

[....]

Le romancier fait appel au geste, quand il commence à ressentir l'impossibilité de la description intérieure⁴⁶ de l'espace de la conscience.

Dans Bonheur d'occasion, les gestes très nombreux sont toujours au service de l'expression de l'intention ou de l'émotion: "Cette fois, elle soutenait son regard et lui adressait une prière urgente, les mains tendues vers lui⁴⁷". "Puis ses mains retombèrent d'un geste définitif plutôt qu'accablé⁴⁸". Le sourire, le regard ou le geste des personnages nous renseignent sur l'état d'esprit, les émotions et les sentiments des protagonistes. Mais ici encore, ces notations fonctionnelles agissent la plupart du temps chez Gabrielle Roy comme des indices révélateurs de ce qui se passe en-dedans du personnage: "elle eut un sourire lent, profond, méditatif où perçait une résolution inébranlable⁴⁹", "Dans ses prunelles se lisait un peu d'égarement" [...] "puis elle saisit le muet reproche qui apparaissait dans le regard de sa mère⁵⁰", etc.

Les descriptions physiques et ce qu'elles nous apprennent du personnage ne se contentent pas de révéler le psycho-somatique. Elles sont nécessaires au récit,

s'imbriquent dans la diégèse, en font partie et même la composent:

Au dessert, il vint s'asseoir près d'elle. Il enserra le poignet de la jeune fille de sa main; il semblait en mesurer le tour; il enfonçait ses doigts autour des petites veines gonflées; il regardait ce poignet meurtri, comme fasciné; puis il remonta en suivant l'intérieur du bras jusqu'au coude. Alors sa main se raidit sur la chair tendre. Elle sentit cette main qui la brûlait. Ses paupières s'alourdirent; elle appuya un instant sa tête contre l'épaule du jeune homme, ses cheveux tout dénoués lui frôlant la joue; et elle fut alors dans une brume qui, de partout, se refermait sur elle.

Dans la présentation des portraits, on pourrait s'attendre à retrouver un ordre rigoureux ou systématique (apparence générale, puis description des parties du corps du haut en bas, etc), mais si on s'attarde aux portraits physiques de Gabrielle Roy, on n'y remarque pas du tout cette organisation rigide. Les parties du corps sont présentées constamment en fonction des sentiments des personnages, comme on peut le constater, en particulier, dans le chapitre premier où l'on pourrait, s'attendre à une description plus exhaustive et complète des personnages lors de leur entrée en scène...

Cependant il est à remarquer que les traits sont souvent notés en sous-groupes et en fonction d'un référent principal: bouche, lèvres, dents; front, cheveux, tempes; oeil, prunelle, cils, paupières, sourcils; mains, bras, doigts, ongles. Au début du roman, cette description du visage de Florentine est un exemple-type des nombreux autres portraits où un tout (ici le visage) est détaillé. Remarquons-y également encore la forte fréquence des prédicats qualificatifs à dominance affective:

Elle avait un visage mince, délicat, presque enfantin. L'effort qu'elle faisait pour se maîtriser gonflait et nouait les petites veines bleues de ses tempes et en se pinçant les ailes presque diaphanes du nez tiraient vers elles la peau des joues, mate, lisse et fine comme de la soie. Sa bouche était mal assurée, et parfois esquissait un tremblement, mais Jean, en regardant les yeux, fut soudain frappé de leur expression. Sous le trait surélevé des sourcils épilés que prolongeait un coup de crayon, les paupières en s'abaissant ne livraient qu'un mince rayon de regard mordoré, prudent, attentif et extraordinairement avide. Puis les cils battaient et la prunelle jaillissait entière, pleine d'un chatolement brusque. Sur les épaules⁵² tombait une masse de cheveux brun clair.

Les divers exemples cités nous portent à affirmer que chez Gabrielle Roy les portraits ne servent pas uniquement "d'ornements" au récit comme le proposait

Barthes dans "l'effet du réel" où il classe les diverses descriptions dans la catégorie des "notations insignifiantes" par rapport à la structure du récit. A la rigueur, la description ainsi que, par voie de prolongement le portrait, n'auraient, selon lui, qu'une fonction "réaliste", "superflue" puisque tous deux ne seraient que la transformation de la connotation réalité en dénotation.⁵³

A notre avis, la présence des portraits chez Gabrielle Roy, en particulier dans le roman que nous étudions de plus près dans ce chapitre, est plus qu'une relation d'oppositions entre le "vraisemblable et le réel" ou entre la "structure et l'insignifiance" comme les considère Barthes dans l'article pré-cité. Le discours portrographique devient ici le siège d'une tension narrative. Un énoncé de type fonctionnel et diégétique vient évincer un discours initial de caractère qualificatif et apparemment décoratif. Les portraits, non seulement s'accommodent bien du récit, mais ce dernier en a besoin. L'écriture portraitique joue de ce fait un rôle très significatif, voire essentiel et structural au niveau de surface comme au niveau plus profond.

CHAPITRE QUATRIÈME

L'ÉCRITURE CONSTRUCTIVE DU CORPS

DANS BONHEUR D'OCCASION

Nous sommes familiers avec le principe suivant: faire un portrait suppose un modèle matériel ou imaginaire. Décrire un personnage implique la soumission aux particularités et au vocabulaire du corps. C'est l'idée de la représentation exploitée à outrance par l'école réaliste et enseignée dans les cours "d'art d'écrire": on fait une description ou un portrait à partir d'un modèle.

Dans l'étude de l'écriture telle que nous la concevons, nous croyons que c'est le principe inverse qui s'applique. Ricardou soutient que la description engendre l'objet à décrire⁵⁴. Si nous acceptons cette thèse, nous pouvons affirmer que c'est à partir du portrait que se construit le corps du personnage et non l'inverse comme l'enseignaient les cours de composition française. Ainsi, en analysant le physique et son écriture, nous entamons en quelque sorte un processus d'enfantement du corps romanesque et peut-être même du personnage romanesque lui-même.

A- L'EXISTENCE DES CORPS ECRITS

a) Occurrences des traits corporels

Il nous semble, en effet, que la description physique ne saurait prendre en charge chaque détail corporel et en rendre compte: ce serait s'engager dans un processus d'expansion indéfinie même en se limitant au simple schéma corporel. D'ailleurs le "réaliste" Balzac lui-même a-t-il présenté des portraits "complets" de ses personnages? Et même limitées dans leur nombre, les parties des corps balzaciens ne sont certes pas reproduites dans leur intégrité⁵⁵.

Les visages de femmes dans Maupassant, ne sont pas non plus exhaustifs: la plupart n'ont pas de nez, ni de menton, ni d'oreilles. Quelques femmes seulement ont des cheveux, un front et des joues alors que toutes ont des yeux et pour toutes, le terme visage ou figure est mentionné et prédié. Les autres détails seraient-ils laissés à l'imagination du lecteur ou le narrateur présumerait-il que, comme dans la réalité, la

physionomie est "vue" tout d'un bloc⁵⁶? Or, dans le portrait écrit, il en va bien autrement que dans la réalité: soumis à la linéarité du langage, le visage écrit se constitue d'une succession de traits décrits ou non, nommés ou non qui tendent vers une totalité sans jamais l'atteindre. Et tout découpage d'une partie du corps revêt une signification particulière comme le note Tashin Yücel:

Ainsi donc, en vertu d'une transformation qui est à la fois une réduction et une transfiguration, la simple énumération des traits d'une physionomie "projetée" dans le récit leur confère du même coup une existence, une qualité et un sens. Dès qu'un nez, par exemple, se trouve nommé, il se détache de tout le reste des traits de la figure dont il fait partie en même temps que du reste des nez décrits ou simplement nommés dans le même contexte. Non pertinent, sans aucun potentiel d'information, donc non fonctionnel, il n'aurait pas de place dans le portrait⁵⁷.

Avant d'étudier plus en détail l'écriture du portrait de certains personnages, de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy, nous nous permettons de faire quelques remarques générales sur la présence des divers éléments corporels observables. Considérons tout d'abord l'ensemble des traits nommés avec leurs occurrences

respectives en nous référant au tableau IV-A de la page
suivante.

TABLEAU IV-A
OCCURRENCES DES TRAITS CORPORELS DANS BONHEUR D'OCCASION

	NOMBRE	TOTAL		NOMBRE	TOTAL		NOMBRE	TOTAL
CORPS	34							
yeux	247		visage(s)	126		reste(s)	70	
regard	170		figure	28		épaule(s)	65	
oeil	41		physionomie	7		joues	39	
paupières	32		traits	28		pommettes	2	
prunelle(s)	19		mine	6		gorge	17	
cils	7		air (visage)	39		cou	16	
bourcils	7		tête(s)	117		nuque	8	
verbes voir	+ 310		coeur	105		oreille(s)	34	
MEMBRES	17					nez	21	
main(s)	230		main(s)	37		narines	5	
doigt(s)	46		jambes	1		poitrine	11	
bras	116		jambes	2		bras	10	
ongle(s)	14		genou	10		seins	2	
paume(s)	7		hanche(s)	31		sein	1	
menottes	3		plaid(s)	13				
poignets	3							
poing(s)	5							
coudes	10							
VOIX	159		tête(s)	117				
ton	68		front	54				
rire	68		tempes	12				
son	22		teigne	6				
soupirs	7		rides	5				
oris	6		CHEVEUX	56				
lèvres	116		mèche(s)	8				
sourire	114		bouche(s)	5				
bouche	51		couette	1				
dents	26		tresses	1				
macholiers	2		toques	2				

Ce tableau statistique des principaux traits physiques nommés montre combien les personnages s'instituent à partir de certaines occurrences d'une structure physionomique. Mais le décodage de ce système peut-il nous révéler les signifiés véhiculés par ces lexèmes corporels? Peut-être. En effet, en plus de s'inscrire dans le processus de réduction essentiel à toute description, l'ensemble des traits choisis et la variable de leur fréquence nous paraissent significatifs en eux-mêmes. C'est en ce sens que nous croyons que les traits nommés comme ceux qui ne le sont pas font fonction de sens. Le choix des traits serait donc, lui aussi, signe. Ces traits constituent des "blocs de sens" organisés et prédiés pour signifier. Leur simple présence ou absence dans le roman étudié leur confère une existence et un sens, ou plutôt un sens qui les fait exister.

Les corps décrits par Gabrielle Roy dans Bonheur d'occasion servent donc à révéler l'existence du personnage, son rôle et sa fonction dans la fiction ainsi que son type particulier par rapport aux autres corps décrits. On n'observe pas d'ordre rigoureux dans la présentation des portraits de ce roman. L'oeil de la

descriptive se promène arbitrairement d'une partie à l'autre du corps, se fixant beaucoup plus longuement sur les visages et, dans les visages, presque exclusivement sur les yeux et sur la bouche. Les mains et les bras sont aussi très fréquemment mentionnés et les premières jouent souvent un rôle de séduction. On ne note nulle part l'intention de suivre un certain ordre séquentiel, pour donner l'impression de décrire l'ensemble du corps.

Au contraire, les portraits de Bonheur d'occasion ne sont souvent qu'un temps de la physionomie, qu'un sentiment dominant traduit ou exprimé comme un frisson passant sur certaines parties du corps ou du visage:

Sous la voilette, ses yeux brillaient d'indignation et, cependant, tout au fond, une petite flamme défiante s'allumait qui répondait au regard hardi du jeune homme.

[...] Son petit nez frémissait, tout droit. Une respiration rapide en agitant les ailes fines, bleues de froid.

Une ombre de courroux passa sur son front, mais une pointe de curiosité s'allumait dans ses yeux. [Florentine] regardait [Jean] de biais et elle respirait par saccades, émue comme elle l'était toujours par la moindre attention d'un jeune homme, émue et sur ses gardes. [...] Malgré elle, ses hanches commençaient à onduler comme si elle eût entendu l'écho lointain d'un jazz. Et elle ne pensait plus déjà à autre chose qu'à danser entre les bras de Jean.

b) Réduction et redondance

Si certaines parties du corps sont souvent nommées et parfois abondamment décrites, on s'aperçoit que d'autres sont à peine mentionnées ou même pas du tout. Le tableau IV-A ci-dessus nous montre jusqu'à quel point le corps des personnages est mutilé, réduit à quelques parties. On pourrait dire à la rigueur qu'il se résume aux parties sur-décrites: les yeux, la bouche et les mains. On constate que c'est le haut des corps qui a de l'importance et, de ce fait, on assiste à une redondance de ces traits et des prédicats qui leur sont attribués. On ne parle pas en effet des parties "habillées" (le ventre, les fesses, le sexe, le torse, les cuisses; les seins ne sont mentionnés que deux fois et pour dire qu'ils sont très petits). Par rapport aux traits qui réapparaissent plusieurs fois, on constate que les prédicats sont redondants: on ne se fait pas une idée plus nette de leur configuration, de leur forme, de leurs caractéristiques typiquement physiques au fur et à mesure de leur déploiement.

L'auteure ne manifeste donc pas un projet de

dévoilement progressif des corps de ses personnages. Les mêmes expressions ou prédicats reviennent souvent: "les ailes de son nez", "ses sourcils froncés", "ses lèvres trop rougies", "ses prunelles vives", "son sourire moqueur", etc. Les signifiants se multiplient pour renvoyer au même signifié; les mots changent parfois, mais pour exprimer le même contenu. C'est le phénomène de la redondance: effet rhétorique plus que souci de réalisme ou tentative de reproduction du réel.

S'il y a de nombreux portraits de Florentine (près d'une quarantaine de pages sur trois cent quarante-cinq), nous nous rendons vite compte que la plupart sont des reprises du premier. Peu d'éléments physiologiques sont ajoutés: on ne pourrait pas, en les mettant à la suite, avoir une idée parfaite du visage et/ou du corps de Florentine. Il nous manquera toujours certaines précisions: elle n'aura jamais un corps complet et son visage n'aura jamais de contour définitif. Et il en est de même, et plus encore, des corps de Jean Lévesque et d'Emmanuel Létourneau qui resteront également incomplets.

Devant ces personnages réduits à quelques traits redondants, nous pouvons nous demander ce que viennent

faire les nombreuses descriptions physiques dans ce roman qui s'intéresse surtout aux sentiments vécus par les personnages. Essayons quand même de considérer ces portraits en relation avec le récit pour vérifier s'ils possèdent une structure particulière à l'intérieur de la structure romanesque elle-même. Entretiennent-ils un rapport quelconque avec l'histoire? S'en isolent-ils? La confirment-ils? Ont-ils en eux-mêmes une signification particulière?

L'analyse systématique des portraits de Bonheur d'occasion nous permet d'affirmer que contrairement aux portraits de Balzac, ceux de Gabrielle Roy s'imbriquent dans le récit, font corps avec lui. Les embrayeurs sont présents, bien sûr (nous en avons parlé au début de ce travail), mais le portrait n'est jamais totalement coupé du reste du récit. Il n'est pas distingué par les temps de verbes et par une longue description détaillée. Comme le reste du récit, les portraits sont à l'imparfait ce qui les intègre bien à ce dernier. Les parties décrites agissent sans cesse en interaction avec l'histoire et en constituent même les éléments essentiels. Ainsi, au lieu d'être uniquement en synchronie, comme on les trouve habituellement, suspendus dans le temps, les

portraits de Bonheur d'occasion se déroulent dans le temps, en diachronie:

Florentine se remit sur pieds, droite, nerveuse, et le sourire revint de lui-même sur ses lèvres rougies. De toutes les pensées confuses qui avaient traversé son esprit, elle ne gardait qu'une impression nette, âpre, comme son sourire figé: c'est qu'il fallait jouer maintenant, immédiatement, tout ce qu'elle était encore, tout son charme physique dans un terrible enjeu pour le bonheur⁶⁰.

B- DÉCODAGE DU CORPS ÉCRIT DANS BONHEUR D'OCCASION

a) Constantes des éléments corporels

Tout au long du roman, le descriptif est narrativisé. Si les portraits de Bonheur d'occasion ne semblent qu'un moment dans le récit, leur signification n'est lisible que dans l'ensemble de toute l'existence du personnage. Les portraits de Jean Lévesque, d'Emmanuel Létourneau et surtout celui de Florentine Lacasse qui concernent certains moments de la physionomie renvoient sans cesse aux temps du récit où

se déroulent l'existence et le destin des personnages débris. L'effet narratif du portrait prend donc ici toute son importance. Le portrait s'identifie à un certain champ a-temporel de signes et il reste tout au cours de l'histoire une présence virtuelle du personnage.

[le portrait] s'actualise de nouveau chaque fois que le personnage qu'il subsume entre en scène, chaque fois qu'il est question de lui, chaque fois qu'on le désire ou qu'on en est rebuté. Il s'enrichit, en outre, de toutes les menues modifications signalées en cours de route, de tous les gestes et des mimiques constatés chez le personnage, et, en vertu même de sa qualité signifiante, de ce déterminisme du corps humain, il s'impose comme une référence inestimable: il est le carrefour des illusions perdues, des espoirs naissants, des passions dévorantes, des intentions cachées et des complots qui se préparent. Il est, en un mot, un message complexe dont le déchiffrement livrerait tout l'être.⁶¹

Le passage constant du "descriptif" au "narratif", selon le sens que nous avons donné à ces termes, conditionne le lecteur et lui procure en quelque sorte l'illusion de la réalité. Les lexèmes corporels affectés d'un indice quelconque sont métaphorisés et se figent dans l'instantané. La partie décrite devient presque obligatoirement sujet d'un verbe d'action s'imbriquant ainsi dans le récit pour en constituer une nouvelle

phase.

En effet, le corps écrit est nécessairement fractionné en unités successives et se présente en pièces détachées. Transcrire son espace et son volume en langage ne peut donc être qu'illusion du corps réel. Ce que l'écriture du corps produit c'est un système de signes plus ou moins évidents, plus ou moins articulés parfois et qui se présente avant tout comme un carrefour de sens, un réseau de relations sémiques. C'est ce réseau significatif que nous essayons de repérer pour établir une sémiotique du portrait de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy. Cette découverte peut se faire en analysant la rhétorique de la description, en dégagant les sèmes ou les invariants sémiques en relation avec le code du portrait, puis en tentant d'établir les variations stylistiques relevant des aspects connotatifs du portrait.

Aux signifiants les plus constants du portrait des protagonistes que sont le visage, les yeux, la bouche et les mains correspondent des signifiés, eux aussi la plupart du temps discontinus, qui s'inscrivent sur un axe paradigmatique et/ou syntagmatique. De ces signifiés devraient se dégager des sèmes qui définiront

l'identité de chaque personnage principal et qui pourraient nous aider à établir un système particulier des personnages de Bonheur d'occasion puis, dans un deuxième temps, dans l'ensemble de l'oeuvre de Gabrielle Roy: ce que nous tenterons de faire dans la troisième partie de ce travail.

TABLEAU IV-B

LES TRAITS DE FLORENTINE

	AU DÉBUT	AU COURS DU RÉCIT	A LA FIN
1. YEUX (119)	agrandis brillants ouverts	fixes brouillés voilés de biais	durs sombres fermés égarés
2. REGARD (55)	fuyant mordoré extraordinairement avide	perdu dans le vague dur déterminé inquiet	épieur brusque ne peut supporter son propre regard
3. PRUNELLES (12)	jaillissant entière pleine d'un châtolement brusque	égarement résolues et durcies	maintenant toute craintive sous ses prunelles sombres qui s'emplissaient d'égarement
4. BOUCHE (19)	enfantine mal assurée	se durcit se crispe	froide et cruelle détermination lui scellaît sa bouche
5. LÈVRES (45)	entr'ouvertes tendues vers Jean	se maquille dédain sur ses lèvres	se contractant lèvres crispées
6. SOURIRE (50)	vide taciturne plein d'attente	forcé crispé	lent méditatif
7. DENTS (3)	d'un petit coup de dent se mordit la lèvre inférieure		serra les dents jusqu'à ce qu'elle en parut toute enlaidie
8. CHEVEUX	mousseux légers sur les épaules	éparpillés se mêlent	couverts d'un chapeau
9. VISAGE (27)	mince délicat enfantin	s'anime se durcit	"il chercha en vain son visage"
10. FIGURE	enjouée		fatiguée
11. TRAITS (14)	enfantins vivacité des traits	cache ses traits	refus haine

TABLEAU IV-C
LES TRAITS DE JEAN LÉVESQUE

	AU DÉBUT	AU COURS DU RÉCIT	A LA FIN
1. YEUX (20)	sombres petits	moqueurs railleurs durs incisifs	elle aurait voulu voir flamber ses yeux
2. REGARD (28)	dur	brutal marquois	volontaire et perçant
3. OEIL (7)	sombre et rancunier	éclat dur	son oeil luisant
4. BOUCHE (6)	contours déterminés, durs et fermés		exprimait l'énervement
5. LÈVRES (14)	railleuses	douces	
6. SOURIRE (20)	sarcastique léger	cynique de moquerie ironie cruauté	tiède plus doux
7. DENTS (7)	serrées		découvertes
8. CHEVEUX (8)	noirs sombres abondants	sauvages	cheveux au vent
9. VISAGE (9)	durété raillerie	sarcastique suffisance	
10. FIGURE (0)			
11. TRAITS (4)	hostilité dédain	durcis	

Le relevé statistique des parties du visage de Florentine et de Jean (tableaux IV-B et IV-C), mentionnées dans la première colonne du tableau ci-dessus, peut paraître à première vue sans grand intérêt. Que viennent faire des chiffres ici? Cependant quand on les regarde de plus près, on est frappé par le nombre nettement supérieur d'occurrences des traits concernant le personnage principal, Florentine, et par la quasi-égalité des mêmes traits nommés chez les deux "prétendants"(cf. Tableaux IV-D). Ces correspondances, même si elles étaient un effet du hasard, nous paraissent intéressantes à noter. On constate ainsi que chez la protagoniste et chez les deux antagonistes, "le visage est presque réduit aux yeux et aux lèvres, les autres parties de la figure ayant une fréquence beaucoup plus faible, sont même parfois inexistantes.

L'espace du corps amoureux est réduit de ce fait à quelques points de surface. Les rapports amoureux et/ou sexuels semblent volontairement soustraits du texte. Les gestes amoureux sont là, mais la dimension sexuelle n'y est pas clairement exprimée; elle se limite à certains prédicats de séduction attribués surtout aux lèvres, aux yeux et deux fois aux hanches de Florentine. Le premier

temps fort de la relation de Florentine et de Jean se limite au baiser sur les yeux, et quand ils font l'amour, le corps n'est pas mentionné: c'est plutôt des images saintes sur le mur qu'il est question.

D'ailleurs ce passage qui conditionnera tout le reste de l'existence de Florentine et des deux prétendants se limite à quelques lignes très discrètes dans le roman, alors que dans le film Bonheur d'occasion du réalisateur Claude Fournier⁶², ce passage est beaucoup plus développé et le corps nu de Florentine est très visible. Cette présentation du corps de Florentine n'était pas dans le roman. Notre propos n'est pas de faire ressortir les nombreuses différences existant entre les personnages décrits dans le roman et présentés dans le film, car, elles constituent en elles-mêmes l'objet d'une autre étude sémiotique. En ce qui concerne les comparaisons du film et du roman, nous nous contentons de renvoyer à d'autres travaux. On pourra lire avec intérêt les études faites par Gilles Thérien, Astrid Berrier et Ben-Z. Shek⁶³ qui notent l'infidélité et même la trahison du film, à l'égard du roman de Gabrielle Roy.

L'énumération des parties du visage peut laisser

croire à une certaine atomisation du tout, à une fragmentation inutile. Est-ce qu'en analysant la parcelle, on ne risquerait pas de prendre cette dernière pour le tout? N'est-ce pas briser l'effet général de l'ensemble du corps? L'analyse du thème visage en un nombre de sous-thèmes est-elle signifiante? Pour qu'elle fasse sens, il nous semble important de nous arrêter plus longuement à la prédication des traits retenus. Si le sens naît dans l'ordonnance du langage ou dans l'organisation des mots, comme nous le croyons, essayons de déceler la présence du corps décrit (la présence du texte) plus que la présence d'un modèle constitué par le texte.

Si, comme le mentionnait Barthes à propos de Sarrasine⁶⁴, le personnage n'est qu'une collection de sèmes, il suffirait de repérer les sèmes dominants ou l'évolution sémique caractéristique de Florentine, de Jean Lévesque et d'Emmanuel Létourneau pour définir ces trois personnages principaux de Bonheur d'occasion.

Nous voyons, au premier abord, que les éléments du visage sont plus souvent décrits que le substantif visage lui-même. Cependant ce dernier est de loin plus fréquent (126 occurrences) que les termes "figure" (28

occurrences), "traits" (28 également), "physionomie" (7 occurrences), "mine" (6 occurrences) et "air" qui apparaît quand même 39 fois dans le texte. Les éléments visagiers sont peu décrits et ce sont les plus attendus qui sont utilisés: les yeux, la bouche, les lèvres. Les joues, le nez, le menton, les tempes sont peu décrits. Les termes employés sont d'ailleurs très peu spécialisés; on ne parle presque pas des pupilles, de l'iris, des commissures... Le vocabulaire est toujours très proche de celui de la langue parlée. Nous constatons également que l'héroïne est le personnage le plus souvent et le plus complètement décrit. Les traits de son visage sont tous au moins nommés et souvent prédiqués, ce qui n'est pas le cas des autres personnages. Ces descriptions focalisées font en quelque sorte partie de l'expérience de l'héroïne, traduisent ses sentiments et déterminent son action comme nous tenterons de le démontrer ci-dessous.

b) Evolution des caractérisants portraitiques

Vérifions si, parmi les éléments du visage les plus souvent mentionnés, il se dégage des constantes ou des

organisations significatives et caractéristiques des trois personnages majeurs. Prenons tout d'abord le cas de Florentine. Nous remarquons que les sèmes de séduction, de brillance, de maigreur, de lassitude, de rêve et d'une certaine hypocrisie sont partout présents et affectent plusieurs parties du corps et, comme il se doit, surtout les yeux, les lèvres et le visage en général. La description physique revêt donc une valeur structurale psychologique des plus évidentes.

En effet, sauf les épithètes "brun clair", "vertes" (prunelles), "blanches, aiguës, très droites" (dents), "trop rougies" (lèvres), toutes les autres épithètes appartiennent d'une manière ou d'une autre au registre affectif. Ces qualifications "affectives" dominent nettement les portraits de la jeune fille et les parties de son corps ne semblent qu'être prétextes ou supports à l'expression des sentiments et/ou des émotions, comme nous le mentionnions plus haut. Quelquefois les prédicats qualificatifs sont des substantifs: "la fragilité du visage", "la froide et cruelle détermination de la bouche", "un regard d'impatience", "la lassitude du regard", "le tressaillement des lèvres", "une légère crispation sur les lèvres", "un regard en coin - de biais", "un sourire plein

d'attente", etc... La plupart du temps, il s'agit cependant d'épithètes quelquefois précédées d'un intensif. Les épithètes les plus fréquemment employées pour qualifier le corps ou les parties du visage de Florentine sont "maigres - minces - petits - serré - crispé - ironique - de flamme - fixes - avides - très grands (yeux)...".

Ce qui est le plus frappant, c'est l'incidence diégétique du système portrographique de Florentine en particulier (cf Tableau IV-B). A la lecture de ce tableau, nous constatons une évolution remarquable quant aux épithètes caractérisant les parties du visage au début et à la fin du roman. Pour Jean, nous remarquons aussi que les qualificatifs diffèrent au début et à la fin du roman comme le fait ressortir le tableau IV-C).

Ce tableau nous permet de saisir que pour chacun des deux personnages principaux, l'évolution des caractérisants va toujours dans le même sens. Elle passe sensiblement par les mêmes étapes où nous constatons l'emploi des mêmes épithètes. De plus, nous observons que les caractéristiques utilisées en finale s'opposent et même contredisent les caractéristiques

initiales: agrandis vs fermés; ardents vs ternes; entrouvertes vs découvertes; séduisant vs caché; enjouée vs fatiguée; sombre vs perçant, etc. Nous sommes également frappée par le renversement des épithètes concernant Florentine et Jean. Celui-ci a les yeux sombres au début et brillants à la fin alors que pour Florentine c'est l'inverse; il en est de même pour les caractéristiques de leurs bouches, de leurs sourires et de leurs cheveux. Ces doubles oppositions systématiques nous semblent significatives de l'évolution amoureuse de ces deux personnages ainsi que de leur destinée différente. L'écriture du corps de l'un devient une transposition des caractéristiques prädicatives du corps de l'autre.

Bien que les termes s'opposent rarement à l'intérieur de la même phrase, nous sommes quand même en présence de pôles oppositionnels très nombreux. Nous remarquons que les descriptions des corps des personnages se déroulent à l'image du récit. Ce sont les derniers prédicats de chaque élément corporel qui viennent en quelque sorte compléter le portrait de chacun des protagonistes et confirmer leurs existences opposées. Dans le cas de Florentine nous assistons à une quasi disparition du corps: à la fin du roman,

Emmanuel "cherch[e] en vain son visage". Les qualificatifs s'annulent les uns les autres sans qu'il y ait trace d'un désespoir irréversible puisqu'au matin de ses noces, Florentine arbore "un sourire où se lit un tragique désir de recommencement"... La destruction du personnage est donc évitée... Il y a une nouvelle existence à l'horizon... C'est comme si le corps séducteur et très animé du début non seulement se transformait, mais s'échappait, se perdait, devenait une sorte de symbole...

c) Incidences diégétiques

Le visage sans masque et nu de Florentine ne nous apparaît jamais, il est toujours "vêtu de ses sentiments", masqué par ses désirs ou par ses émotions, maquillé et fardé comme le mentionne très souvent le texte. Il ne nous apparaît jamais tel qu'il est "en réalité". Les divers prédicats jouent donc un rôle de recouvrement du visage jusqu'à la fin du roman où le personnage principal "ne peut plus supporter son propre regard". Aux dernières pages, il n'est plus question du corps, mais du coeur, plus question des parties du corps

ou des visages mais de "vêtements". Jean est devenu un "complet", de bourgeois, Emmanuel un "uniforme" défraîchi:

Il [Jean] portait un complet neuf de bonne coupe qu'elle détailla avidement. Elle remarqua jusqu'à sa cravate qui était de même teinte que les souliers d'été, et le chapeau de feutre souple mollement rejeté en arrière. Emmanuel surgit à son esprit dans l'uniforme kaki un peu froissé et les grosses bottes laides. Alors une brusque rage la saisit que Jean vînt ainsi diminuer l'image qu'elle gardait d'Emmanuel⁶⁵.

La vengeance souhaitée par Florentine envers Jean se réalise également au niveau de la surface vestimentaire:

Et puis, des pensées d'un autre ordre, perfides, la gagnaient. Un instant, le coeur gonflé d'amertume, elle fut sur le point de s'avancer vers Jean. Pour lui montrer son alliance. Et aussi pour qu'il la vit bien dans la jolie robe de soie imprimée que lui avait achetée Emmanuel, et les fins souliers qu'il lui avait apportés la veille de son départ. Et le ravissant sac de suède encore! Il avait tout choisi pour elle. Jamais elle n'avait été vraiment si bien mise. Elle songeait, atterrée, confuse, que c'était triste quand même d'être si élégante, et pour personne, pas même pour Jean... une seule minute...⁶⁶

Non seulement les corps disparaissent sous les vêtements, mais leurs fonctions de communication, le geste, le mouvement et même la parole, sont retenues au

point d'être niées et incapables d'expression:

[Jean] leva la tête, replia son journal et s'engagea dans la rue. Alors, retenant sa respiration, les mains moites, elle lui tourna le dos, elle se glissa dans l'ombre d'une voiture en station, elle attendit sans bouger, les tempes bourdonnantes, qu'il eût passé près d'elle sans la reconnaître. Son vêtement la frôla. Elle retint un cri, un geste. Puis elle partit très vivement. Elle traversa la rue presque à la course. Elle se sauvait comme jamais dans sa vie elle ne s'était sauvée⁶⁷.

Nous assistons à une véritable disparition des corps au profit des vêtements et à la négation des fonctions communicatives du corps au profit de la fuite: la relation amoureuse tant souhaitée par Florentine est limitée au contact des vêtements: "Son vêtement la frôla". La relation s'achève pour les deux par une marche, un départ chacun de leur côté et d'une manière différente: Jean part la tête haute et tranquillement, Florentine s'enfuit à toute vitesse comme si elle était poursuivie.

Les portraits des personnages de Jean et de Florentine et certainement ceux des autres également ne reproduisent donc pas des corps humains: ils n'imitent pas, cela nous paraît évident, un modèle "naturel". Nous remarquons qu'ils s'organisent en un corpus linguistique

qui devient un espace de sens, un lieu de signification unique et particulier à cette histoire. Ce sont les phrases, les traits linéaires, les prédicats positifs ou négatifs qui, petit à petit, constituent le portrait linguistique alors que le portrait peint ou le corps réel sont saisis d'un seul regard, dans leur totalité. La physionomie de ces personnages naît donc d'une succession de traits décrits, de parties du corps nommées et prédiquées ou non, mais organisées en unités de sens.

Nous ne pouvons donc pas parler de corps écrits incomplets même si toutes les parties ne sont pas présentes dans la description. Le portrait écrit forme en lui-même un tout significatif, une entité jouissant d'une existence et par le fait même d'un sens, d'une organisation structurale d'une qualité particulière. Les parties du visage ou du corps qui ne sont pas présentées et qui semblent mutiler le portrait au premier abord ont fonction de non-pertinence dans ce portrait et/ou dans cette histoire qui les fait exister. Les traits choisis et retenus le sont en vue d'une signification précise, bien que telle ne soit pas nécessairement l'intention de l'auteur. Le portrait écrit est donc toujours complet même s'il est très bref, très peu exhaustif ou au

contraire très détaillé ou richement caractérisé:

On sait bien que c'est le texte qui institue et qui supporte le personnage, mais il ne fait pas de doute qu'il ne peut s'imposer comme personnage: il ne fait en fin de compte que renvoyer⁶⁸.

Or en sémiotique, ce qui compte, ce n'est pas la nature des éléments qui charpentent une structure, mais bien les relations existant entre ces éléments ou se manifestant dans les transformations subies par ces éléments. Dans l'oeuvre qui nous intéresse, on se rend compte que les personnages n'ont qu'une physionomie de base, une physionomie qui se transforme selon les sentiments, les sensations, le destin des personnages et surtout selon leur évolution romanesque.

En effet, c'est une Florentine séductrice qui apparaît dans le premier chapitre de Bonheur d'occasion et cette même Florentine réapparaîtra seulement à certains moments privilégiés: au restaurant, devant l'usine, chez les Létourneau et quand elle pense à Jean. Cette physionomie se transformera selon la fatigue, la misère, la souffrance, l'effronterie, la déception. Très animée au début, sa figure de Florentine deviendra fixe, immobile, froide dès que Jean l'aura quittée.

Florentine se maquillera de plus en plus, son visage disparaîtra sous la poudre, le fard et le rouge à lèvres. Son corps lui aussi disparaîtra peu à peu pour faire place aux vêtements. Les masques se succèdent les uns aux autres. Florentine ne meurt pas physiquement, mais on assiste presque à une mort puisqu'elle ne sera plus présente avec son corps. On ne voit jamais l'essence du personnage mais toujours sa surface, ses masques, ses voiles qui durent plus ou moins longtemps, et le corps de Florentine se transforme plus ou moins rapidement selon son existence, son destin ou son évolution. Florentine passe près de la mort du corps écrit. Plus son destin s'accomplit, plus son amour pour Jean devient impossible, plus son corps, déjà très maigre au début, disparaît sous les vêtements et le fard. Elle sera encore là à la fin, mais décrite en termes non corporels:

Puis elle ralentit son allure. Elle s'arrêta enfin, tout essoufflée. Et alors, elle fut surprise de constater qu'elle était contente d'elle-même. Une satisfaction qu'elle n'avait jamais éprouvée, l'estime de soi-même l'étonna. Elle reconnut qu'elle commençait vraiment une autre vie.

Le retour d'Emmanuel auquel elle n'avait jamais songé sans effroi lui parut maintenant tout naturel. Sa voie était nette, claire. Elle s'en allait vers l'avenir⁶⁹ sans grande joie, mais sans détresse.

Cette analyse des éléments portraitiques du couple Jean/Florentine nous convainc de l'inexistence de toute forme de reproduction de modèles humains constitutive de ces portraits. Les descriptions de ces deux protagonistes se présentent uniquement comme un agencement de mots qui pourraient être permutable à l'infini... Les qualificatifs, comme nous l'avons vu, s'appliquent à un trait comme à un autre et même à un personnage comme à un autre. Les corps et les visages décrits en plusieurs étapes, en diachronie, traduisent également l'histoire du personnage. Dans ce sens, la fonction première du portrait dépasse le simple rôle d'éclaireur de l'action, de garantie de l'authenticité de l'histoire. Les portraits deviennent, en quelque sorte, une copie conforme de l'histoire, une véritable mise en abyme. Les destins de Florentine et de Jean sont résumés dans leurs portraits respectifs où on retrouve les phases principales de l'histoire. A la rigueur, il suffirait de lire les descriptions des personnages principaux pour connaître le scénario et prédire, même avant terme, son dénouement!

C- RÉCURRENCE SÉMIQUE

a) Oppositions des antagonistes

Un phénomène important à noter au niveau des portraits des "amoureux" de Florentine est l'opposition de leurs traits physiques et psychologiques. Malgré cette opposition, on remarque une quasi-égalité des éléments corporels nommés et décrits pour l'un comme pour l'autre. Le tableau ci-dessous (Tableau IV-D) illustre l'image projetée par les deux jeunes hommes. L'auteure a-t-elle voulu leur donner une égale importance au plan descriptif tout en les présentant très différents au plan des caractéristiques physiques et morales? Qui pourrait le dire? Il nous suffit de constater les résultats de cette étude pour signaler au moins la signification pertinente de mise en forme de deux personnages opposés mais dont l'aventure ou la destinée est en relation avec la même jeune femme.

TABLEAU IV-D

TRAITS OPPOSÉS DES "PRÉTENDANTS"

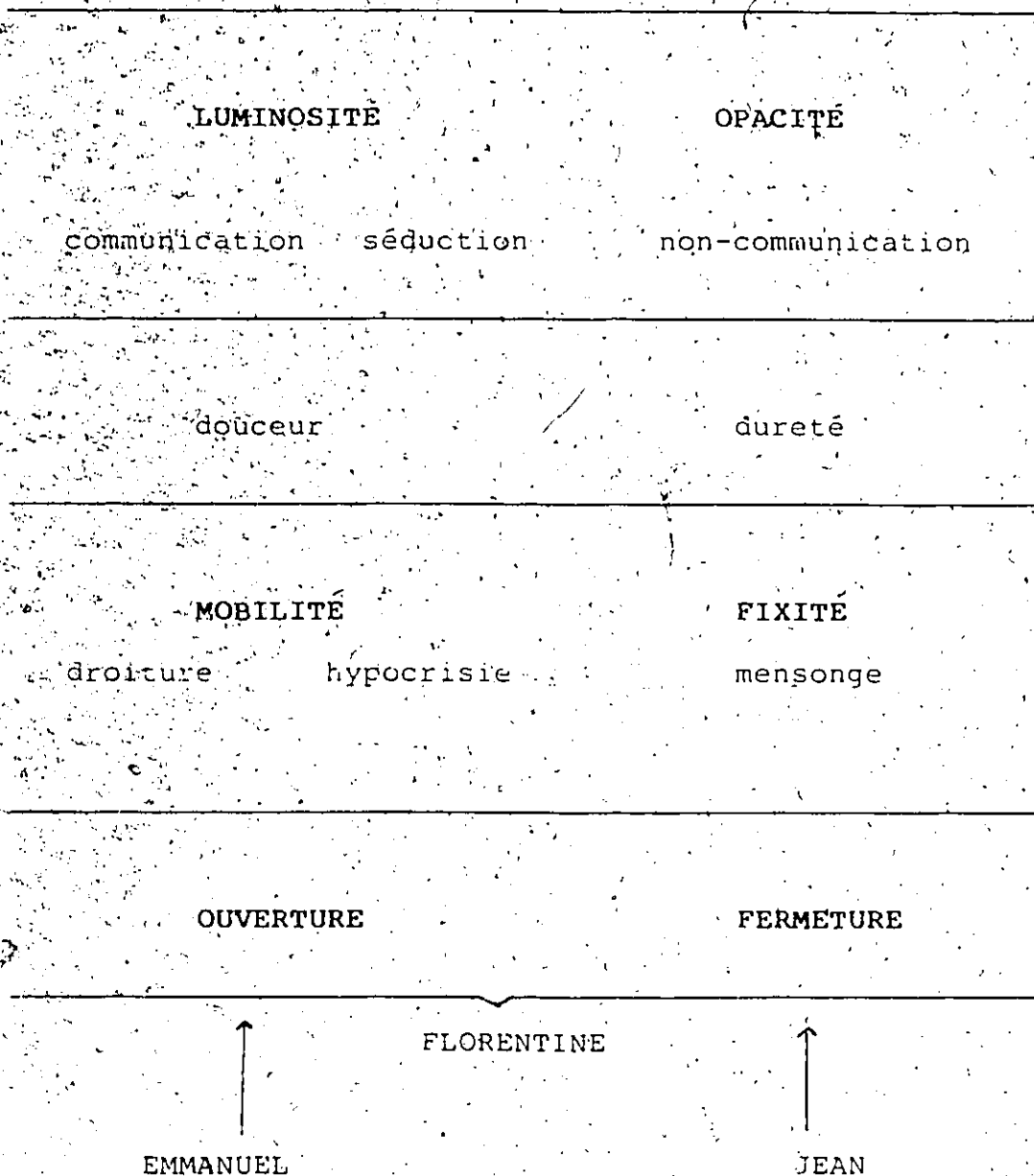
	JEAN LÉVESQUE sèmes	nom- bre	EMMANUEL LÉTOURNEAU sèmes	nom- bre
REGARD(S)	dureté brutalité hardiesse furtivité volonté moquerie	28	douceur tendresse attente - désir - quête gêne force encouragement	25
YEUX	opacité raillerie effronterie autorité dureté	20	clarté audace méditation observation - recherche tristesse	15
SOURIRE	sarcasme - cynisme dédain cruauté vide légereté "inattaquabilité"	20	douceur camaraderie offrande gratuité liberté impatience	23
LÈVRES	raillerie - moquerie douceur crispation	14	séduction amour sourire	12
VISAGE TRAITS	opacité suffisance hypocrisie hostilité	9 3	timidité franchise - amitié jeunesse douceur délicatesse allégresse - paix	14 4
CHEVEUX	abondance noir(ceur) désordre force	7	"blancheur" ordre	4

Les yeux et/ou les regards, traits qui reviennent le plus souvent: près de 600 occurrences dans ce roman (cf. Tableau IV-A), oscillent entre les sèmes de luminosité très grande ou d'opacité: ils nous apparaissent donc très significatifs à cause de leur fréquence et de la régularité de leurs mentions. De toute évidence, ce signe rend compte des "états", des moments de l'âme des personnages, de leurs dispositions intérieures plutôt que de la forme, de la couleur ou de la biologie oculaire. Ce signe, motivé psychologiquement, s'impose tout le long du récit et pour chacun des trois personnages étudiés.

L'intensité de la luminosité du regard ainsi que son degré de mobilité correspondraient à des dispositions intérieures distinctes et particulières aux personnages à divers moments de leur évolution comme nous le démontre le tableau des sèmes (Tableau IV-E) présenté à la page suivante.

TABLEAU IV-E

EVOLUTION DES SEMES SELON LES PERSONNAGES



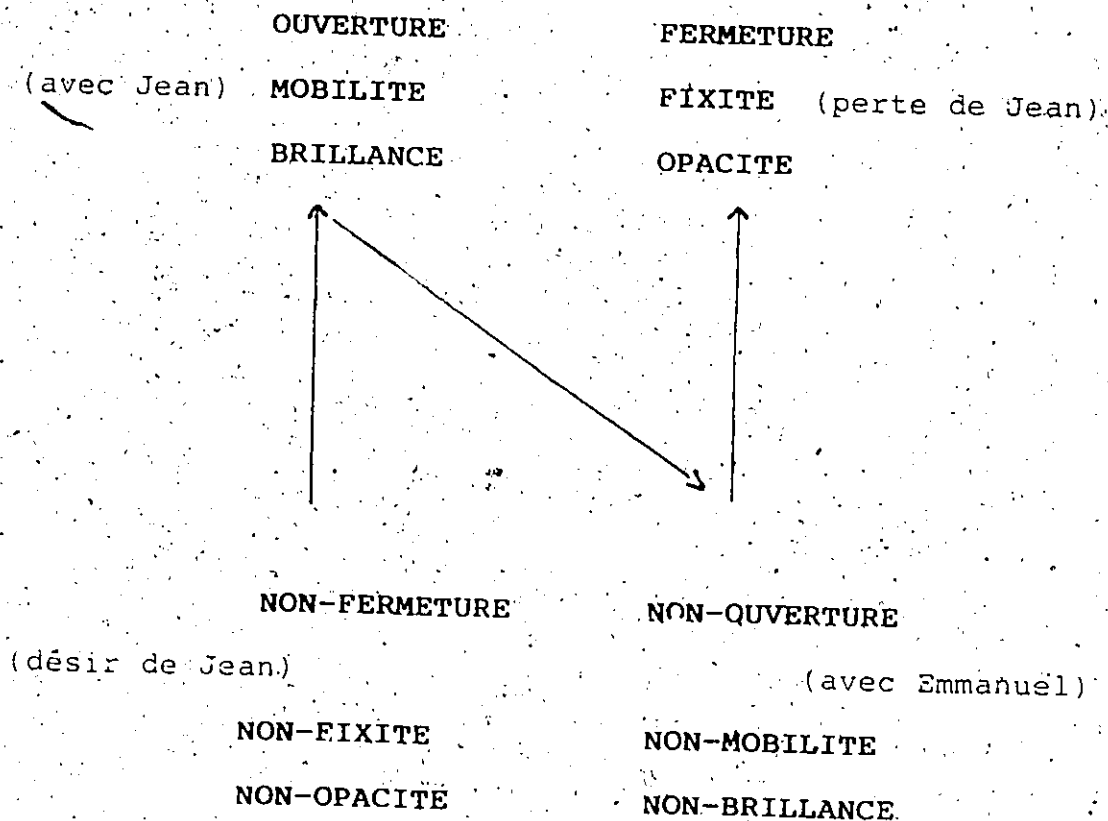
La luminosité, la douceur, la mobilité, l'ouverture et la droiture se retrouvent constamment chez Emmanuel Létourneau; la séduction, la dureté, l'opacité caractérisent surtout Jean Lévesque comme le tableau des traits opposés le démontrait ci-dessus. Les prédicats attribués à Florentine recouvrent tous ces sèmes à un moment ou l'autre de son existence romanesque. Au début du roman, les sèmes de /non-opacité/, de /non-fermeture/ des yeux, des lèvres, de la bouche, du visage coïncident avec ses premières tentatives de séduction de Jean Lévesque. Au fur et à mesure que son attachement à ce dernier se développe, les yeux s'agrandissent et deviennent de flamme, /brillance/, et les autres traits aussi se transforment vers une plus grande /ouverture/. Quand Florentine est avec Emmanuel, ses yeux se troublent, /non-brillance/, ses lèvres se crispent, /non-ouverture/, ses autres traits se contractent, /non-mobilité/. Puis, quand elle sera enceinte de Jean, qui a disparu, le texte rend compte de la /fermeture/, de la /fixité/, et de /l'opacité/ des éléments corporels qui, comme nous l'avons déjà souligné, tendent vers une certaine disparition, une quasi-mort.

b) Coïncidence du figuratif et du narratif

Le repérage de ces unités minimales de signification qui ressortent de l'analyse figurative des prédicats visagiers et corporels (classèmes) nous conduit maintenant à définir les relations existant entre elles. L'articulation des différences et des oppositions dégagées peut se représenter dans la sémiotique greimassienne sur un modèle logique qu'on appelle carré sémiotique⁷⁰. On oppose donc /ouverture/ à /fermeture/, /brillance/ à /opacité/, /mobilité/ à /fixité/, etc. Ces termes contraires ont également des contradictoires, c'est-à-dire qu'ils peuvent être niés: /brillance/ vs /non-brillance/, /ouverture/ vs /non-ouverture/, /opacité/ vs /non-opacité/ etc. C'est ainsi que l'on peut poser ces termes homologues pour construire le carré suivant, rendant compte des oppositions au niveau sémantique de la signification des portraits des trois personnages principaux étudiés. Nous y découvrons les oppositions dégagées au plan des configurations figuratives:

OUVERTURE	vs	FERMETURE
BRILLANCE		OPACITÉ
MOBILITÉ		FIXITÉ

Si l'on veut illustrer le cheminement narratif de Florentine dont nous venons de parler corroboré par les indices discursifs s'appliquant aux prédicats visagiers et corporels, on proposerait le carré suivant:



Le langage physiognomonique de Bonheur d'occasion se réduit donc à un nombre limité de traits distinctifs qui se succèdent, se répètent et se complètent dans une logique assez simple:

SENS TRAITS	DÉSIR BONHEUR EUPHORIE	EQUILIBRE	INSATISFACTION SOUFFRANCE DYSPHORIE
<u>YEUX</u>	agrandis de flamme	observateurs clairs	fermés troubles
<u>LEVRES</u>	entrouvertes	minces	crispées
<u>SOURIRE</u>	en attente	offrande	timide
<u>CHEVEUX</u>	abondants foncés souples	cendrés bien peignés	sauvages couverts d'un chapeau
<u>TEINT</u>	soyeux transparent	naturel	très fardé assombri

c) Illusion de réalisme

C'est dans leur façon de cacher leurs véritables traits par le maquillage ou le durcissement que Florentine et Jean se distinguent et finalement se neutralisent. Leur physionomie semble soumise à une volonté de lui donner l'expression souhaitée, le reflet "trompeur". Chez le personnage de Florentine en particulier, on remarque continuellement un effort pour faire mentir son visage: pour gagner Jean Lévesque, pour avoir l'air souriante avec les clients, pour cacher sa grossesse à sa mère, pour tromper Emmanuel. Elle chasse continuellement le "naturel" de son visage et de son corps pour faire triompher l'artificiel, la séduction ou le mensonge.

CONTENU INVERSE	CONTENU POSÉ
les visages et les corps réels	les traits hypocrites et les corps camouflés

Le seul personnage chez qui on ne constate pas de changements de cette sorte c'est Emmanuel: "il se livrait dans un regard, un mot, celui-là et on savait à quoi s'attendre avec lui"⁷¹. Les autres personnages, Florentine et Jean, portent des masques qui les dissimulent, les déguisent et empêchent l'accessibilité à leur corps réel. Piège, simulation auxquels se laisse prendre le lecteur qui voit de véritables figures humaines là où il n'y a que des figures écrites, des portraits lexicalisés, donc en réalité, des corps réduits à quelques traits qui, mis ensemble et étudiés à la loupe, constituent un modèle, un système ne revêtant qu'une signification romanesque.

Ainsi, l'écriture de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy que la plupart des critiques⁷² des années 1950 qualifiaient de "réaliste", de "peinture des mœurs de Saint-Henri", descriptive d'un milieu et de ses habitants, ne réussit qu'à en donner une vague impression, à ne produire en fait qu'un alibi de réalisme.

L'analyse des configurations descriptives nous dévoile une autre lecture possible du système des

portraits. Elle nous montre que ces trois personnages de Bonheur d'occasion sont constitués par la conjonction de signes divers s'articulant à différents niveaux de fonctionnement. Le personnage romanesque devient alors le lieu d'un investissement prédicatif mis en oeuvre par les portraits (niveau paradigmatique) et par sa participation comme acteur à une classe actantielle (niveau syntagmatique). Bien que nous n'ayons qu'effleuré cette deuxième analyse dans le cadre de ce travail, nous sommes consciente de leurs coïncidences significatives.

Notre étude des sèmes corporels a démontré diverses structures oppositionnelles. Si l'on considère donc ce thème du corps et ses différentes composantes dans Bonheur d'occasion, nous pouvons signaler certaines observations qui se dégagent des nombreuses constantes notées:

- La valorisation des prédicats proprement moraux et psychologiques s'opère par une échelle humaine: bon/mauvais, vrai/mensonger, heureux/malheureux, satisfait/insatisfait, etc.

- Les nombreuses oppositions lexématiques ou sémiques correspondent à des phases extrêmes dans le récit et chez les personnages.
- Les oppositions du texte sont soumises à une certaine loi de polarisation: plus le personnage et son action sont importants, plus la description est détaillée et plus les prédicats s'organisent de manière à renforcer les antithèses développées: ce que nous vérifions dans les portraits de Jean Lévesque et d'Emmanuel et également dans les prédicats attribués à Florentine et à Jean au début et à la fin du récit.
- La signification profonde du texte s'engendre à partir des contraires et des contradictoires (principe de base de Greimas) que nous pouvons placer sur le système élémentaire de signification.
- Entre les pôles oppositionnels existe la plupart du temps une gradation observable reflétant également les éléments diégétiques.

Nous croyons donc que cette approche sémiotique du portrait des trois personnages principaux de Bonheur d'occasion n'est pas inutile, mais qu'elle engendre du sens en signifiant à l'intérieur même du syntagme narratif. Ce noyau significatif au coeur même de la diégèse ne nous paraît pas gratuit: non seulement il l'éclaire mais y occupe une réelle valeur prédictive. En effet, les prédicats physiognomoniques prédisent les désillusions de Florentine, l'échec de son amour et la désintégration de son corps séducteur du début. Ils annoncent également la réussite et l'affirmation progressive de Jean Lévesque.

Pour fonctionner à ce niveau cependant, les éléments figuratifs dispersés à travers le récit doivent être mis en configurations; autrement ils passent inaperçus et ne revêtent qu'une valeur seconde, psychologique et symbolique sans rapport aucun avec la structure profonde du récit.

A ce moment seulement, les éléments portrographiques cessent d'être purement indiciels pour s'enrichir d'une fonction d'iconisation⁷³ et de métaphorisation puisque l'élément ressemble au tout dans lequel il se situe et

avec lequel il se combine. Cette dispersion des prédicats corporels devient donc provisoire puisqu'elle assure la cohérence du récit et permet sa circularité, conditions essentielles à la pluralité des lectures de ce roman.

NOTES DE LA DEUXIEME PARTIE

1. R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 67.
2. O. Ducrot et T. Todorov, op. cit., p. 444.
3. Gabrielle Roy, B.O., 345 p.
4. Cf. Ibid., aux pages 385-386.
5. P. Hamon, Introduction..., op. cit., "Le système configuratif", p. 180-223.
6. Ibid., p. 186.
7. Gustave Flaubert, Madame Bovary, Paris, Brodeur et Taupin, 1963, 503 p., Collection "Le livre de Poche".
8. Honoré de Balzac, Eugénie Grandet, Paris, Hachette, 1971, 77 p.
Id., Z. Marcas, Genève, Sifra, 1946, 118 p., "Petite collection de Balzac".
Id., Sarrasine, dans S/Z, op.cit., p. 227-258.
9. G. Roy, B.O., les deux portraits dont il est question ici se retrouvent à la page 10.
10. Loc. cit.
11. Ibid., p. 11.
12. Ibid., p. 11-12.
13. Ibid., p. 17.
14. Ibid., on notera ces expressions aux pages 18-19.

15. Ibid., p. 38.
16. Ibid., p. 47.
17. Ibid., p. 64.
18. Ibid., p. 66.
19. Ibid., p. 92-93.
20. G. Roy, "La Source au Désert", Le Bulletin des Agriculteurs, vol. 42, n° 10, p. 10, 11, 30-48, et dans le n° 11, p. 13, 42-48, octobre et novembre 1946.
21. Id., Ces enfants de ma vie, Montréal, Stanké, 1977, p. 129-212. (Ces enfants...)
22. Id., La détresse et l'enchantement, Montréal, Boréal Express, 1984, 505 p. (La détresse...)
23. Id., B.O., p. 139.
24. P. Hamon, Introduction..., op. cit., p. 207.
25. G. Roy, Ces enfants..., p. 183-184.
26. Nous pensons en particulier aux contes de G. de Maupassant et aux Illustres françaises de Robert Chasles.
27. G. Roy, Un jardin au bout du monde, Montréal, Beauchemin, 1975, p. 151-217. (Un jardin...)
28. Id., B.O., p. 23 et p. 25.
29. P. Hamon, "Qu'est-ce qu'une description", op. cit.
30. Ibid., p. 475-476.
31. G. Roy, B.O., p. 69.
32. Ibid., p. 71.
33. Ibid., p. 69.
34. Ibid., p. 98.

35. Ibid., p. 99.
36. T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire", Communications, n°8, op. cit., en particulier les pages 139-143.
37. Dorrit Cohn, La transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981, p. 42-43.
38. G. Roy, B.O., p. 19.
39. Ibid., p. 182.
40. Ibid., p. 183.
41. Ibid., p. 175.
42. Ibid., p. 122.
43. Ibid., p. 17.
44. Ibid., p. 164-165.
45. Dorrit Cohn, op. cit., p. 67.
46. A. Amprimoz, "La sémiotique des gestes dans le roman québécois: problème méthodologique", Présence francophone, n°18, Sherbrooke, CBLEF, 1979, p. 100.
47. G. Roy, B.O., p. 209.
48. Ibid., p. 210.
49. Ibid., p. 309.
50. Ibid., p. 307.
51. Ibid., p. 165.
52. Ibid., p. 11.
53. Cf. R. Barthes, "L'effet du réel", op. cit.
54. Jean Ricardou, "L'ordre des choses...". op. cit., p. 75-85.
55. Cf. l'étude de T. Yücel, op. cit., p. 30-32.

56. P. Daviau, "L'étude des visages de femmes chez Maupassant", inédit, 42 p.
 57. T. Yücel, op. cit., p. 36-37.
 58. G. Roy, B.O., p. 68.
 59. Ibid., p. 97.
 60. Ibid., p. 17.
 61. T. Yücel, op. cit., p. 34.
 62. Claude Fournier, "Film Bonheur d'occasion d'après le roman de Gabrielle Roy", Ciné Saint-Henri Inc., 1983.
 63. Gilles Thérien, "Bonheur d'occasion: Claude Fournier, lecteur", Voix et Images, vol. IX, n° 2, 1984.
- Astrid Berrier, "Une adaptation qui ressemble à une trahison de l'oeuvre de Gabrielle Roy", L'Express, Toronto, semaine du 8 au 14 novembre 1983, p. 7.
- Ben-Z. Shek, "Bonheur d'occasion à l'écran: fidélité ou trahison?", Études littéraires, vol. 17, n° 3, Québec, P.U. Laval, 1984, p. 481-497.
64. R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 196-197.
 65. G. Roy, B.O., p. 342.
 66. Ibid., p. 345.
 67. Ibid., p. 342.
 68. T. Yücel, op. cit., p. 40.
 69. G. Roy, B.O., p. 343.
 70. A.J. Greimas et J. Courtés, voir l'explication du carré sémiotique dans Dictionnaire..., op. cit., p. 29-33.
 71. G. Roy, B.O., p. 343.

72. Nous parlerons de ces analystes au début du chapitre suivant de notre ouvrage.
73. Il s'agit ici de la prise en charge des diverses figures constituées en vue de les doter d'investissements particularisants susceptibles de produire l'illusion référentielle. On pourra consulter le Dictionnaire de A. J. Greimas et de J. Courtès au mot "iconisation", p. 198.

TROISIÈME PARTIE

LE SYSTÈME DES PORTRAITS

CHEZ GABRIELLE ROY

Si le père et la mère dans certaines oeuvres de Gabrielle Roy ont déjà été analysés par des critiques littéraires¹, l'étude de l'entité "couple", marié ou non, a été à peine esquissée. On trouve peu d'études globales de l'ensemble des personnages de Gabrielle Roy et la plupart du temps ces derniers sont considérés à l'intérieur d'un seul roman ou d'un groupe de quelques récits comme Bonheur d'occasion, Rue Deschambault et La Petite Poule d'Eau. De plus, on comprendra que ces études des personnages royiens d'avant 1970, tiennent peu compte des nouvelles méthodes d'analyse littéraire². En effet, nous démontrerons que ces études relèvent, pour la plupart, d'une grille d'analyse psychologique ou mythocritique³, alors que d'autres s'inspirent d'une méthode socio-critique ou thématique⁴.

Pour notre part, nous choisissons de scruter l'écriture des principaux portraits de couples dressés par l'auteure à l'aide de la méthode sémiotique. A l'occasion de ces portraits masculins et féminins, nous voulons vérifier s'ils constituent une structure

de base au niveau paradigmatique. S'il y a lieu, nous dégagerons un certain "pattern" récurrent, en vue de saisir la signification de leur architecture au niveau de l'écriture portraitique de Gabrielle Roy.

A partir des divers prédicats attribués aux partenaires des couples, nous chercherons s'il existe une certaine cohérence au niveau figuratif de l'actorialisation, de la temporalisation et de la spatialisation. L'étude des divers "modèles" de couples qu'on retrouve dans l'oeuvre de Gabrielle Roy pourra peut-être nous permettre la reconstruction d'un code particulier des portraits de couples chez cette auteure.

CHAPITRE CINQUIÈME

SYNTHÈSE DES PRINCIPALES ÉTUDES DES PERSONNAGES

DE GABRIELLE ROY

A- ANALYSES THÉMATIQUES ET PSYCHO-SOCIALES

Les principaux analystes des personnages de Gabrielle Roy présentent, d'abord et avant tout, les caractéristiques psychologiques et ontologiques des personnages en faisant ressortir certaines qualités et certains défauts, à partir des résultats de l'intrigue. Michel Gaulin, Monique Genuist, Soeur Sainte-Marie-Éleuthère et Amélia Comeau nous présentent, la plupart du temps, dans leurs études, une série de jugements moraux et d'interprétations idéologiques sur des comportements observés. Il arrive également qu'ils se perdent en de longs commentaires à partir d'une brève notation indicielle de l'auteure⁵.

Ces critiques littéraires partent presque exclusivement des signifiés émergeant d'une lecture attentive de l'oeuvre en vue de retracer le chemin suivi par l'auteure ou de découvrir son intention cachée. Aucun ne part du signifiant pour dégager systématiquement le signifié. Tous cherchent à découvrir les thèmes contenus dans le texte ou sous le texte, les exploitant par le regroupement de quelques

citations de l'oeuvre. Or, il arrive que le thème choisi relève de la coloration affective de l'expérience humaine de l'analyste, de sa façon particulière de vivre son rapport au monde, aux autres, à Dieu ou de l'influence subie par l'idéologie ambiante.

L'objectif de ces études semble être celui de re-construire "la vision du monde particulière à l'auteure", en établissant des rapports entre les personnages eux-mêmes, entre les personnages et la société où ils s'inscrivent, entre les personnages et les fonctions du récit et souvent entre les personnages et les propos "hors-textes" de l'auteure. Les caractéristiques mentionnées (presque toujours les mêmes chez ces quatre auteurs) relèvent d'une superposition, qui nous paraît parfois très gratuite, de divers passages du texte, ou, plus souvent encore, de certains jugements de valeur posés sur les actions des personnages.

On ne retrouve pas d'associations lexicales, de regroupements d'images, d'organisations de divers champs sémantiques desquels se dégagerait une signification rigoureusement établie de l'oeuvre ou du personnage qui confirmeraient les affirmations posées. Cela ressemble

parfois à une superposition de photographies enfermées dans "un réseau" affectif et/ou social. On oublie, nous semble-t-il, que le problème du personnage est d'abord un problème linguistique; que tel personnage (Rose-Anna, Florentine ou Azarius, par exemple) n'existe pas en dehors des mots, qu'il est avant tout un être écrit comme nous avons tenté de le montrer précédemment.

Il est vrai, bien entendu, que le personnage peut représenter des personnes et qu'il nous renseigne sur la vision du monde de l'auteur, sur sa faculté de percevoir et de comprendre la réalité. Mais, chez Gabrielle Roy, le personnage est-il une simple réduction de la vision de l'auteure sur elle-même et sur le monde? La "psychologie" des personnages ne résulte-t-elle pas d'abord d'un certain type de relations produites entre leurs diverses actions, entre leurs divers prédicats, entre les diverses propositions? L'existence de ces multiples relations nous semble ignorée par les quatre critiques littéraires cités plus haut.

Bien qu'ils partent tous de l'intrigue (ils la résument en général très longuement), ils ne distinguent d'aucune façon le niveau narratif du niveau discursif: aucun d'entre eux n'étudie l'ensemble des portraits

physiques et/ou moraux des personnages. Genuist se contente de mentionner que Gabrielle Roy "décrit bien le physique" des personnages, mais sans analyser ces descriptions⁶. Il arrive même parfois qu'une seule occurrence du texte suffise à caractériser définitivement le psychisme d'un personnage: "L'apparence physique nous apprend déjà beaucoup sur le caractère d'un personnage. La maigreur malade de Florentine trahit une jeune fille instable, fiévreuse et tourmentée"⁷. On retrouve une insistance marquée chez chaque analyste à vouloir démontrer que les personnages de Gabrielle Roy sont des prototypes de la société canadienne-française de l'époque.

Ce qui n'apparaît pas clairement, c'est comment ces analystes s'y prennent pour affirmer aussi catégoriquement que la soumission au mari, le dévouement maternel, la foi, la rêverie, par exemple, sont le message de l'auteure et pourquoi ce sont des valeurs positives, caractéristiques du rôle de la mère canadienne-française. Ces jugements nous paraissent d'autant plus aléatoires que ces mêmes caractéristiques seront qualifiées de valeurs négatives par Gabrielle Pascal quelques années plus tard, lorsqu'elle portera un jugement féministe sur les personnages de Gabrielle Roy.

Cette dernière, dans son article paru en 1979 dans Voix et Images⁸, note, en effet, que dans sa peinture des personnages maternels Gabrielle Roy développe de "multiples formes d'une servitude aliénante"⁹. Elle reprend ici les traits notés par François Ricard et Marc Gagné quant à l'aliénation des mères et quant à la révolte de leurs filles¹⁰, en articulant tous les personnages féminins autour d'Eveline, l'héroïne du récit "Les déserteuses"¹¹. L'écriture de ce personnage lui apparaît comme une "mise en apogée de l'oeuvre entière" quand on considère cette dernière dans une perspective féministe. Le point de vue de l'analyste dirigerait-il une fois de plus la critique?

Bien que thématique et s'inspirant de la psychologie, cette étude a le grand avantage, à notre point de vue, d'être très consistante et plus organisée que les précédentes. Plus récente, elle bénéficie des recherches antérieures et des progrès de l'analyse de textes: on y trouve plus de références aux champs sémantiques et beaucoup plus de rigueur. De même que Soeur Sainte-Marie Eleuthère, Gabrielle Pascal présente la mère comme un personnage mythique, mais elle ne loue pas sa soumission. Au contraire, elle s'applique à

démontrer la démission des femmes de Bonheur d'occasion, démission qui provoque chez les unes un sentiment de culpabilité, et chez d'autres, une forme de sublimation. C'est d'ailleurs autour de la "sublimation" qu'elle opère le regroupement des attitudes de tous les personnages féminins. Sa démonstration la conduit à affirmer que seule l'institutrice est sauvée parmi toutes les autres femmes asservies :

A la gloire de l'individualisme et exaltant "l'idéal, la vocation, la réalisation de la personnalité", ce personnage mythique incarne dans cet univers imaginaire une perfection. Il synthétise peut-être, par ailleurs, la somme des aspirations d'une vie. Mais sa présence exceptionnelle au milieu du tableau, réaliste, par ailleurs, de la condition féminine, confirme que, dans cette oeuvre, le seul rôle féminin apportant une plénitude relève du merveilleux.¹²

B- ANALYSES CENTRÉES SUR L'ÉCRITURE

De son côté, dans la première partie de son analyse de Bonheur d'occasion¹³, Gérard Bessette rejoint les analystes ci-dessus mentionnés quant à la coloration thématique et psychologique de son texte. On retrouve cependant beaucoup plus d'insistance sur les divers procédés littéraires utilisés par Gabrielle Roy: "flash-back", "pathetic fallacy", cénesthésie. Certaines scènes analysées en détail amènent Bessette à faire valoir que le point de vue de la narratrice est très présent dans les personnages¹⁴. Il est le premier à souligner que le caractère "classique" et même banal du roman démontre que Gabrielle Roy ne s'efface pas devant ses personnages comme le soutenait Gaulin¹⁵, mais qu'elle est extrêmement présente dans tout le roman et dans l'écriture de ses personnages, comme nous venons de le constater.

Selon lui, l'auteure s'engage dans ses personnages plus par "son rôle de créateur", que par son souci "d'un certain réalisme". L'originalité de l'étude de Bessette tient donc au fait qu'il nous démontre comment le roman

est "le lieu d'un brouillage" où le narrateur intervient constamment pour juger ses personnages, pour endosser leur idéologie ou leur absence d'idéologie. Une autre particularité de sa critique est la correspondance qu'il établit entre le milieu physique du roman et les personnages. Bien qu'il ne fasse pas un relevé exhaustif des prédicats du milieu, il nous présente un nombre significatif de détails perçus par un personnage à l'égard d'un autre pour nous convaincre. Ce point de vue nous paraît des plus intéressants et même encore nouveau en ce qu'il tient compte de "l'écriture" du personnage et non seulement de sa psychologie.

Le livre d'Annette Saint-Pierre, Gabrielle Roy, sous le signe du rêve¹⁶, est une étude différente des autres quant à la méthode utilisée. Bien qu'opposée aux études mentionnées qui visaient à prouver le réalisme des personnages de Gabrielle Roy, cette analyse corrobore et explicite plusieurs observations des analyses précédentes qui soulignaient l'importance du rêve chez certains personnages sans l'analyser aussi à fond.

Les personnages, de même que leur auteure, sont étudiés en fonction du rêve et de la rêverie selon la méthode bachelardienne. Cette étude apporte un

éclairage nouveau sur l'oeuvre de Madame Roy. On y étudie l'imagination de l'auteure et l'imagination des personnages à partir de réseaux d'images aériennes, aquatiques, "ignéés" et terriennes. Annette Saint-Pierre part de l'itération de certaines images perçues dans le présent par le personnage, images qui le renvoient dans le passé pour ensuite l'aider à se représenter ses rêves d'avenir. La récurrence de ces images lui permet d'établir les liens existant entre les personnages et de proposer des structures significantes pour les romans étudiés à partir des rêveries des personnages, de leurs souvenirs ou de l'organisation des images dominantes¹⁷. En se penchant sur la nature et la dynamique du rêve présent dans les personnages, elle propose une explication des romans, établit des comparaisons et tente de présenter par ce biais l'unité d'imagination de Gabrielle Roy.

Cette étude fouillée des textes romanesques de Gabrielle Roy, placés "sous le signe du rêve", est présentée avec cohérence et fait ressortir des articulations majeures et nouvelles dans l'étude des personnages. Le pivot de l'imaginaire des personnages, selon Annette Saint-Pierre, tient dans les nombreuses occurrences des "voyages" réalisés ou rêvés en

particulier par les femmes. Le grand mérite de cette étude est, nous semble-t-il, l'exploration méthodique d'une des avenues ouvertes à la critique littéraire par Gaston Bachelard: le symbolisme des images de la rêverie comme structurant l'imaginaire des personnages et celui de l'auteure. D'ailleurs, on a su reconnaître récemment l'apport de Madame Annette Saint-Pierre au rayonnement culturel en lui accordant le Prix Alliance Française-Canada (1984).

Les résultats obtenus par ces différentes études présentent peu de contradictions au niveau du contenu sémantique qui ressort de l'analyse des personnages féminins en particulier. Les traits notés sont la plupart du temps les mêmes. Par contre, le jugement porté sur les valeurs transmises varie. Tous les analystes, sauf Annette Saint-Pierre, insistent beaucoup sur le réalisme des personnages de Gabrielle Roy et sur le personnage représentatif d'une personne humaine. Large place est faite à l'analyse de leurs caractères, aux notations psychologiques, à leurs qualités et à leurs défauts, bref, à "leur âme".

On note dans les études d'avant 1970, la valorisation d'un certain nationalisme présent chez les

personnages féminins, la valorisation de la femme soumise à son mari, de l'épouse et de la mère idéales alors qu'en 1979, ces mêmes caractéristiques seront taxées d'asservissement et d'aliénation des femmes par les mâles. Après 1970, Bessette considère le personnage davantage comme un être écrit par un locuteur. Comme Annette Saint-Pierre, il cherche moins la justification des caractères dans la vie de l'auteure ou parmi ses connaissances, ce qui ne l'empêche pas de caractériser l'écriture et l'oeuvre de Gabrielle Roy.

La récente étude de Carole Mélançon faite sur "l'évolution de la réception de Bonheur d'occasion de 1945 à 1983¹⁸" démontre d'ailleurs l'importance différente accordée à ce roman par les critiques et le public selon les époques de réception. Elle divise ces quarante années en trois périodes les faisant correspondre à celles définies par Marcel Rioux dans la Revue de l'Institut de sociologie¹⁹ et elle conclut:

La position idéologique des chroniqueurs varie dans la première période selon qu'ils interprètent le roman dans le sens d'un discours anti-urbain (idéologie de conservation) ou qu'ils approuvent la présence de ces nouvelles valeurs dans la société canadienne-française (idéologie de rattrapage). Puis en 1962, après une période de transition de dix ans, le

discours et l'attitude face au roman changent. La critique académique trouve dans Bonheur d'occasion la valeur esthétique que la critique cléricale avait négligée au profit de son propre discours²⁰.

Nous reviendrons en dernière partie de notre travail à l'évolution de l'idéologie dégagée par l'étude des portraits de couples dans l'ensemble des romans et nouvelles de Gabrielle Roy.

Pour le moment, remarquons que les prédicats physiques, les qualifications psychologiques, les séquences actantielles ne sont pas exploités ni organisés par les analystes consultés comme produisant du sens. On ne trouve nulle part d'étude du programme narratif qui manifesterait la progression syntagmatique des actants. Nulle part non plus, on ne découvre d'étude paradigmatique des qualifications qui permettrait une organisation systémique du ou des personnages en cause. En voulant présenter les personnages comme des personnes réelles et non comme des personnes écrites, les études cherchent surtout à démontrer comment Gabrielle Roy est "un excellent peintre de l'âme humaine" et comment "son analyse psychologique minutieuse est ancrée dans le réel"²¹.

Ces diverses analyses qui relèvent de la psychologie ou de l'étude mythocritique des personnages, bien qu'elles rendent compte de certains prédicats et de certaines actions des personnages, ne peuvent, bien sûr, dire tout des personnages de Gabrielle Roy. La psychologie ne définit pas nécessairement un personnage, elle n'est pas la seule explication des actions et des diverses qualifications indicielles qui lui sont attribuées. Et même si toutes les études aboutissaient à l'affirmation d'un type de femme particulier aux écrits de Gabrielle Roy, nous croyons que l'oeuvre de cette auteure ne serait pas épuisée et qu'on peut toujours y découvrir des organisations nouvelles et significatives qui confirment ou infirment les analyses précédentes.

Nous ne tenons donc pas pour exhaustives les redondances observées; cela nous paraît relever parfois de la réduction et de la miniaturisation du personnage. Sans oser dire qu'elles sont le résultat d'une lecture naïve des personnages, nous ne décelons pas suffisamment de rigueur méthodologique dans ces diverses analyses (sauf celles de Bessette et de Saint-Pierre) pour être convaincue de leur pertinence et de leur exhaustivité au

plan de la signification narrative et/ou discursive.
Voilà pourquoi nous nous proposons de les compléter ou
de les corroborer par l'utilisation d'une autre méthode
d'analyse.

CHAPITRE SIXIÈME

LES COUPLES DANS L'OEUVRE DE GABRIELLE ROY

A- DETERMINATION DU CORPUS

Scruter les portraits d'un ou de plusieurs personnages dans une oeuvre c'est, au regard de l'analyse sémiotique, les considérer d'une manière spéciale. Selon les règles du jeu que nous avons établies dans la deuxième partie, il ne s'agit pas de reconstituer la psychologie des personnages, leur caractère social, leur être de chair, ou leur "véritable" portrait comme le tentaient les analyses dont nous venons de parler.

En analysant les acteurs d'un texte, nous devrions tenir compte des rôles que leur fait jouer ce texte dans l'histoire racontée. Or, comme notre étude concerne plus spécialement le corpus des portraits de couples, cela nous oblige à commencer par une analyse paradigmatique au niveau discursif. Nous relevons d'abord les figures, puis les organisons en configurations afin de faire ressortir les rôles thématiques desquels nous pourrions extraire, en dernière partie, des valeurs axiologiques. Cette concentration sur la composante discursive nous fera mettre en veilleuse les rôles actantiels dont nous aurons quand

même besoin pour vérifier et valider, à l'occasion, nos découvertes au niveau profond:

[...] il faut en même temps tenir compte du fait que l'acteur dépasse les limites de la phrase et se perpétue, à l'aide d'anaphores, tout au long du discours (ou du moins d'une séquence discursive) conformément au principe d'identité. Il cesse, dès lors, d'être la variable d'un seul actant invariant, pour assumer successivement des rôles actantiels divers; de même, le discours étant le déroulement de valeurs sémantiques, l'acteur est susceptible de recevoir un ou plusieurs rôles thématiques différents²².

Ainsi, quand nous parlerons d'acteurs, nous nous référerons, bien entendu, à des êtres sémiotiques constitués par des rôles investis par le ou les texte(s) étudié(s). En effet, le contenu sémantique propre de l'acteur réside dans la présence du sème d'individuation qui le manifeste comme une figure autonome de l'univers sémiotique:

L'individuation d'un acteur est souvent marquée par l'attribution d'un nom propre, sans que cela constitue d'ailleurs pour autant la condition sine qua non de son existence (un rôle thématique quelconque, "le père" par exemple, servira souvent de dénomination d'acteur): l'onomastique, relevant de la sémantique discursive, est ainsi complémentaire de l'actorialisation (une des procédures de la syntaxe discursive)²³.

Pour les praticiens de la sémiotique²⁴, les deux pôles, figuratif et thématique, sont complémentaires et c'est l'intersection de l'un et de l'autre pôle qui produit le SENS. Or, si l'on convient que, pour chaque texte, le figuratif et le thématique sont agencés différemment, on peut vérifier si cela vaut également pour les divers portraits de couples des romans et des nouvelles de Gabrielle Roy.

Nous avons choisi de considérer les principaux couples décrits par l'auteure à partir de ceux qui sont présentés dans les premières nouvelles²⁵ parues avant Bonheur d'occasion, soit entre 1939 et 1945, jusqu'au couple Gabrielle/Stephen présenté dans La détresse et l'enchantement, oeuvre posthume de Gabrielle Roy. Les héros des romans et nouvelles de la romancière étant pour la plupart mariés, plus rarement amoureux, nous considérerons ceux des premiers romans dans ce chapitre: Azarius/Rose-Anna (Bonheur d'occasion), Luzina/Hippolythe (La Petite Poule d'Eau), Alexandre/Eugénie (Alexandre Chenevert), le Père/la Mère, Majorique/Thérésina, Giuseppe/Lisa (Rue Deschambault), Stepan/Martha (Un Jardin au bout du monde)²⁶.

Nous avons déjà longuement étudié le trio Jean/Florentine/Emmanuel et nous n'y reviendrons que pour les situer dans l'ensemble des autres couples. Nous considérerons alors également le triangle Anne/Vincent/Nathalie ("La source au désert"), Médéric/l'Institutrice ("De la truite dans l'eau glacée" dans Ces enfants de ma vie) et Gabrielle/Stephen (La détresse et l'enchantement)²⁷ couples plus jeunes et non-mariés.

Les couples de La Montagne secrète, de La Route d'Altamont, de La Rivière sans repos et du récit De quoi t'ennuies-tu Eveline?²⁸ seront à peine mentionnés à l'occasion à cause de leurs très faibles occurrences descriptives. Voilà pourquoi nous ne les retenons pas, faisant l'hypothèse que les couples étudiés sont assez significatifs pour nous permettre de cerner l'écriture du portrait et des couples de Gabrielle Roy.

B- LA RÉDUCTION DES CORPS

Attardons-nous, pour commencer, aux différentes parties du corps décrites ou seulement nommées chez les

divers couples retenus pour ce sixième chapitre. Tel qu'il fut noté lors de l'étude de Bonheur d'occasion présentée en deuxième partie de ce travail, on constate rapidement que les traits mentionnés sont loin de couvrir la totalité du corps.

La remarque faite à propos des corps dans Bonheur d'occasion s'applique également en ce qui concerne la mention des parties génitales, des jambes, des cuisses, du ventre, de la poitrine dont on parle peu ou pas du tout dans tous les autres récits de Gabrielle Roy (nous avons constaté une exception dans La Rivière sans repos à propos des parties génitales de l'enfant, mais pas de celles des couples). De même certains traits du visage (le nez, le front, les joues, les oreilles) sont très peu décrits si on les compare aux YEUX, à la BOUCHE, à l'AIR et à la FIGURE en général. Le tableau VF-A, illustrant toutes les parties du corps mentionnées (sans tenir compte du nombre d'occurrences d'une façon précise), donne une excellente idée de la réduction des corps des couples-personnages, pour la plupart héros des récits dont ils font partie.

TABLEAU VI-A

LES CORPS DES COUPLES MARIÉS

[illegible]

Ce relevé purement lexical ne nous donne donc pas une présentation exacte ou "réaliste" du corps des conjoints mentionnés. De ces éléments significatifs surgit, pour chaque personnage, un certain diagramme du corps et non sa copie réelle. Il ressort également que plusieurs personnages (dont Majorique, Hippolythe et Eugénie) sont quasiment privés de corps. Pourtant, le lecteur n'a pas du tout cette impression à la première lecture du texte. Le fait qu'un indice corporel soit mentionné ici ou là suffit pour lui permettre de se représenter tel ou tel personnage, de le visualiser. C'est ce qui se passe, nous semble-t-il, lors de la lecture des couples retenus pour notre étude. Nous sommes loin d'être en présence de portraits à la Balzac ou à la Zola où tout est expliqué, où les notations physiques et psychologiques ont leur raison d'être et sont très souvent en harmonie avec le mobilier, le paysage ou l'intérieur de la maison²⁹.

Chez Gabrielle Roy, il est impossible de reconstituer le portrait physique des personnages. Ce que nous retrouvons par contre abondamment, ce sont de nombreux indices psychologiques. Mais ces derniers ne sont pas du tout gratuits: ils présupposent un corps

pour les supporter.

Ainsi, les qualificatifs attribués à Azarius qui est "jeune et beau encore", à Rose-Anna, cette "petite femme ronde de partout" qui "a une contenance accablée" et est déformée par les nombreuses maternités, ne réfèrent-ils pas au nom CORPS? Il en est de même de Luzina, cette mère "aimable, qui invite à la confiance, qui a une nature gaie", d'Eugénie qui se sent "vieillissante", d'Alexandre, toujours "nerveux, malade, fatigué, préoccupé" et de Majorique, cet homme "jeune et alerte". Que dire également de la mère de la narratrice qui est "gracieuse, délicate, rêveuse", tandis que son père est "las, fatigué, âgé, pâle, agité, etc"? Il semble très évident que toutes ces caractéristiques et bien d'autres se rapportent au corps des personnages, mais sans jamais le nommer explicitement.

Ce même tableau VI-A nous permet d'avancer une autre affirmation: il ne semble pas que ce soit les notations plus ou moins détaillées de tel ou tel trait qui importent le plus dans le texte, mais bien plutôt leurs prédicats, ce qui expliquerait sans doute les nombreuses analyses psychologiques citées au début de cette partie. Si les éléments du corps assurent en quelque sorte la

présence des personnages de Gabrielle Roy, celle-ci ne semble pas viser à nous en donner une description exhaustive. A la limite, un seul trait suffirait à caractériser chaque personnage, puisque les qualificatifs, de leur côté, peuvent se multiplier et varier à l'infini... Le nombre des supports nécessaires aux prédicats peut ainsi être très restreint, inexistant même.

A la limite, il arrive qu'aucune partie du corps ne soit mentionnée comme dans le cas de Majorique! Pourtant, nous avons la certitude que ce personnage possède un corps puisqu'il est "jeune et alerte"... De même pour Hippolyte: nous ne le croyons pas "sans visage", même si celui-ci n'est pas nommé, car il "fume la pipe" et "tient des choses entre ses lèvres". Bien que les jambes, les cuisses, les seins, les ventres, les parties génitales ne soient pas présents dans les portraits des personnages, personne ne croit que ces derniers en sont privés. Les nombreuses maternités des femmes supposent en effet un corps capable de relations sexuelles et capable d'enfanter! Pourtant les corps complets ne sont pas écrits.

C'est ce qui se dégage de la quinzaine de couples

principaux de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Les yeux, les bouches, les visages, l'apparence générale et parfois les gestes seulement suffisent à nous imposer la "réalité" physique du personnage, la totalité de son corps. Ce qui prend tout son sens dans les portraits, ce sont les "variants de caractérisation", comme les appelle Mitterand³⁰. Ils constituent des indices de signification très importants qu'il nous faut analyser plus en détail.

La redondance des traits visagiers de la bouche et des yeux qui ont tendance à se répéter à chaque apparition d'un personnage lui confère un statut particulier. Cette répétition donne une importance quantitative à ses traits lui octroyant un véritable poids "symbolique": par exemple, les yeux et la bouche de Florentine et son maquillage, les lunettes d'Alexandre, les cheveux noirs de Jean Lévesque, la déformation du corps de Rose-Anna, la rondeur et la rougeur de Luzina, le vêtement de Médéric, etc. Ces détails reviennent comme un leitmotiv signalant une persistance des caractérisants et assurant aussi une certaine lisibilité du texte.

Devant ces signaux redondants, nous pouvons nous

demande si nous sommes en présence de caricatures: d'un portrait simplifié exagérant certains traits, certaines proportions de l'ensemble. Nous remarquons cette tendance dans le portrait d'Alexandre Chenevert où la redondance des prédicats disgracieux est frappante. Il est de loin le plus décrit de tous les personnages de Gabrielle Roy. Les épithètes "petit, grincheux, soucieux, terne, maussade, aigri, creux, minces serrés, ridés, courbés, raide, sévère", etc., se succèdent et se répètent à de nombreuses reprises dans les divers portraits. Sauf dans le cas d'Alexandre Chenevert où la tautologie est manifeste, nous ne trouvons pourtant pas de grossissements de traits faits dans une intention satirique. En tout cas, cette intention de ridiculiser n'est jamais manifestée clairement par la narratrice, et nous ne croyons pas la dépister non plus chez les personnages.

Savoir lire les prédicats dans leur double sens, physique et moral, nous oblige à tenir compte de l'arbitraire du signifié que le discours impose au signifiant. Les prédicats assurent très souvent un lien inéluctable entre un physique et un caractère: "Tout se passe comme si l'image provoquait, naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié³¹".

Ce type d'écriture du portrait nous paraît particulier à Gabrielle Roy. La prédominance des prédicats psychologiques est nette. Même si elle donne l'impression de rendre présent le corps, nous constatons qu'au contraire de nombreuses entités psychologiques non seulement existent en dehors de leur support corporel, mais réussissent à créer une image du corps sans même que celui-ci soit mentionné ou décrit. Les termes mêmes de la description déjouent donc toute tentative d'attribuer au portrait un sens plein. En effet, les permutations des qualificatifs agencent le texte (ou le corps) de telle sorte que les mêmes prédicats s'appliquent à un trait ou à un autre et modifient peu l'image qu'on se fait de l'acteur anthropomorphe:

[Godias] le vit tout petit, si maigre
auprès de lui-même. Il observa³² son
mauvais teint, sa bouche plissée...

Petit homme maigre, d'aspect³³ maladif,
paraît plus âgé qu'il n'est...

Le visage était aussi mince que celui
d'un enfant, mais d'un très vieil enfant
à peau jaunie et séchée dont le regard
paraissait s'être collé à la vie à force
de désillusion³⁴.

Il est vraisemblable que le personnage décrit
plusieurs fois conserve des traits identiques:

(Alexandre - Azarius - Luzina...). Mais, en étudiant de plus près les couples, on a l'impression que des traits émigrent d'un personnage à un autre (le père et Alexandre - Luzina et Azarius - La mère et Luzina). C'est pourquoi on maintient avec Barthes que "la personne n'est qu'une collection de sèmes"³⁵.

Or, le repérage des divers prédicats corporels n'est pas tout. On doit dégager les signifiés de ces divers signifiants et tenter de les organiser en unités de signification. Il nous faut passer des structures superficielles au niveau profond en cherchant quelle est l'organisation logique qui peut prendre les premières en charge. Ce passage se fait par l'élaboration et la construction d'un code qui peut articuler les structures superficielles mises en place. Cette opération peut se faire en explicitant la composition des sémèmes virtuellement contenus sous les figures lexématiques³⁶. Bien que cette construction cohérente et logique soit assez subjective malgré une lecture des plus rigoureuses, ne peut-on quand même arriver à établir une ou des thématiques? Nous le croyons.

CHAPITRE SEPTIÈME

LES CONSTANTES CONSTITUTIVES DES COUPLES ROYIENS

A- COHERENCE DES RESEAUX SEMIQUES

C'est la récurrence des traits sémiques et leur prolongement dans les descriptions des couples que nous voulons maintenant examiner en établissant des rapports entre les parcours figuratifs qui peuvent se regrouper ou se relier grâce aux structures minimales de signification.

Nous croyons que le portrait comme somme de traits sémantiques intégrés dans l'unité d'un personnage doit également être considéré parmi la série des portraits des autres personnages. Cette mise en relation nous permet de découvrir les réseaux de ressemblance, de différence, de hiérarchie et de classification. Si une opposition interne dans le portrait d'un personnage est signifiante, ne prend-elle pas tout son sens quand ce personnage s'oppose ou ressemble à un autre personnage privé ou pourvu des mêmes traits? Le portrait des personnages nous paraît donc ainsi un lieu privilégié de ces comparaisons à cause de son lexique corporel limité et circonstancié.

Les partenaires des couples retenus sont constitués

par une série de signifiants corporels discontinus, quelquefois qualifiés positivement ou négativement, parfois agents d'action ou objets d'action du personnage, comme nous venons de le constater. Ces signifiants renvoient cependant à une série de signifiés, eux aussi discontinus, mais faisant partie d'un axe paradigmatique et/ou syntagmatique. De ces signifiés se dégagent des sèmes. Regardons s'ils peuvent définir partiellement l'identité d'un personnage ou nous aider à dégager un système particulier aux couples de Gabrielle Roy.

Vérifions tout d'abord s'il existe des constances ou des différences significatives et constitutives des couples retenus. Ce qui nous a frappée le plus, après avoir terminé le relevé systématique des signifiants corporels et des prédicats qui s'y rapportent (cf. Tableau VI-A), c'est la forte constance des oppositions attribuées aux mêmes traits chez les partenaires. Dans tous les cas, le couple est constitué de deux personnages fortement opposés. Cette constance se remarque tant au niveau des caractérisants physiques que des qualificatifs psychologiques. Notons, à l'aide du tableau VII-A, les principales figures oppositionnelles qui constituent LES couples étudiés.

TABLEAU VII-A

PREDICATS POSITIFS ET NEGATIFS CHEZ LES COUPLES MARIÉS

OEUVRE	PERSONNAGES	apparence	corps	tête	air	visage	teint	rides	voix	cheveux	front	yeux	paupières	cils - sourcils	nez	joues	bouche	lèvres	dents	langue	moustache - barbe	menton	oreilles	cou	gorge	poitrine	seins	dos	taille	fesses	ventre	hanches	épaules	bras	main	doigts	jambes	pieds	coeur		
BONHEUR D'OCCASION	Azajus	+				+	+		+	+	+	+		+		+	+	+	+					+		*															
	Rose-Anna																																								
ROE DESCHABAUULT	Majorique 1																																								
	Thérésina																																								
	Père																																								
	Mère		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
ALEXANDRE CHENEVERT	Gluseppe	+	+						+																																
	Lisa																																								
LA PETITE POULE D'EAU	Alexandre																																								
	Eugène	+																																							
UN JARDIN AU BOUT DU MONDE	Hipolyte			*	*																																				
	Luzina	+		*	*																																				
UNE SOURCE AU DESERT	Stepan																																								
	Martha	+																																							
	Anne	+	+																																						
	Vincent																																								
	Agathe																																								

+ : épilepsies positives
 - : épilepsies négatives
 * : mentions neutres

Quand deux termes s'opposent dans le discours, nous sommes en présence d'une antithèse. Et cette figure provoque habituellement un état de choc, ou tout au moins, attire l'attention ou stimule l'imagination. Or, en sémiotique comme en linguistique, c'est la différence qui crée le sens comme le note Saussure: "Dans la langue, il n'y a que des différences". Le discours utilise donc à son propre compte certaines oppositions inhérentes au langage (beau/laid - noir/blanc - etc.) pour produire sa propre signification. Ainsi, dans le corpus des couples étudiés, chaque partenaire se caractérise presque totalement par opposition à son /sa conjoint/e. Cette opposition crée-t-elle la signification du couple? Ces disparités apparaissent-elles comme autant d'articulations des éléments constitutifs d'une même structure? Or, en regroupant les constantes sémiques qui se dégagent des différents prédicats attribués à l'un et l'autre partenaire des couples d'un "certain âge", nous aboutissons au tableau suivant qui nous présente chaque conjoint presque totalement opposé à sa conjointe (cf. Tableau VII-B).

TABLEAU VII-B
SEMES OPPOSITIONNELS

[illegible]

En plus de nous révéler la composition antithétique de tous les couples présentés, que nous apprennent ces deux derniers tableaux? Tout d'abord, nous découvrons des constantes significatives résultant des liens entre les sèmes. Ainsi, chaque unité du couple se définit par des sèmes "négatifs" ou par des sèmes "positifs", et cette constance se manifeste clairement dans les portraits étudiés. Cela va loin, puisque si l'on trouve chez un acteur les sèmes: /maladie/, /vieillesse/, /tristesse/, on trouvera également chez ce personnage les sèmes: /impatience/, /pessimisme/, /souffrance/, /inquiétude/, /crispation/, /fermeture/, /nuit/ et /violence/. Au contraire, si le conjoint est décrit comme jeune et en santé, il sera patient, optimiste, détendu, ouvert, tendre et vagabond.

A l'intérieur du couple, nous avons constamment des constellations de sèmes positifs chez un partenaire et des constellations de sèmes négatifs chez l'autre. Nous pouvons ainsi dégager une thématique de la DUALITÉ constituante ou résultante de l'entité couple. Nous concluons à la présence d'une forme de stéréotype des couples de Gabrielle Roy obligatoirement constitués, semble-t-il, par un nombre remarquable d'éléments

oppositionnels.

Cette manière antithétique de camper les personnages des couples est évidente dans l'écriture de Gabrielle Roy: le mari se saisit et se définit par le contraste qui l'oppose à sa femme, et vice versa. Dans les portraits de couples chez Gabrielle Roy, l'antithèse se révèle le mode de présentation stéréotypée par excellence, rejoignant des archétypes fondamentaux qui divisent le monde en deux grandes catégories oppositionnelles: / mort/ vs /vie/ - /bien/ vs /mal/ - /vrai/ vs /faux/.

Si nous sommes en présence d'un stéréotype de Dualité à l'intérieur du couple et si l'identification des isotopies est bien respectée, nous constatons en revanche qu'il n'y a pas de systématisation formelle de ces isotopies attribuées à l'un ou l'autre sexe. En effet, nous pourrions croire que tous les maris de l'oeuvre se définissent par les sèmes vieillesse, maladie, impatience, pétitesse, fatigue et pessimisme, etc(dont le prototype nous paraît être le père de Rue Deschambault) et que toutes les épouses sont jeunes, rougeaudes, sociables, tendres, volubiles, grosses et optimistes à l'image de Luzina. Pas du tout! Même si

les constantes demeurent dans l'un ou l'autre cas, elles appartiennent tantôt à l'homme, tantôt à la femme. Si l'un et l'autre des partenaires sont stéréotypés, le couple ne l'est pas: les rôles féminins et masculins qu'on pourrait appeler "traditionnels" ne semblent pas respectés par la narratrice. Les sèmes positifs s'appliquent tantôt à l'homme, tantôt à la femme.

Les couples mariés de Gabrielle Roy n'ont évidemment d'autre existence que celle que leur assigne la fiction:

"Un personnage de roman naît seulement des unités de sons, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui³⁷". Par des signes disséminés et éparpillés tout au long de l'histoire, chacun des membres du couple, et le couple lui-même semblent se construire peu à peu... C'est ainsi qu'en regardant le tableau ci-dessus (cf. Tableau VI-A), nous pourrions déjà préjuger du "portrait" d'un personnage en connaissant quelques-unes de ses caractéristiques et nous pourrions établir également celles de son/sa partenaire, puisque celui-ci/celle-ci lui sera presque totalement opposé(e). Il arrive qu'à un moment donné, l'un des partenaires sera rappelé par un trait dominant qui va être mis en corrélation avec un ou des traits antithétiques correspondant(s) de l'autre partenaire comme en témoigne

cet exemple:

[Eugénie] était plus grande que lui et, depuis nombre d'années, plus forte aussi de taille. Il [Alexandre] avait été gêné toute sa vie de sortir en public avec Eugénie et, même ce soir, en l'aidant dans l'escalier, il ne fut pas libre de ne pas imaginer le spectacle un peu ridicule qu'ils devaient offrir[...].³⁸

Ces touches répétées discrètement mais constamment mettent en valeur des faisceaux de relations privilégiées à travers des oppositions de traits physiques, psychologiques ou comportementaux. Au-delà des oppositions des éléments corporels, ce sont des relations de sympathie ou d'antipathie, de haine ou d'amour, d'amitié ou de séparation qui sont suggérées. Ainsi, le portrait de par sa nature englobante demande à être considéré en fonction de la structure narrative globale, même s'il appartient surtout au niveau discursif.

Ce contenu sémantique du personnage, vide au début, se précise au fil du roman par une série d'actions (fonctions) et de qualifications constituées par la totalité des prédicats qualificatifs et fonctionnels dont un nom propre est le support:

si [...] au niveau des messages pris individuellement, les fonctions et les qualifications semblent bien être attribuées aux actants, le contraire se produit au niveau de la manifestation discursive: on voit que les fonctions, tout aussi bien que les qualifications, y sont créatrices d'actants, que les actants y sont appelés à une vie métalinguistique du fait même qu'ils sont représentatifs, on dirait même compréhensifs, des classes de prédicats. Il en résulte que les modèles fonctionnels et qualificatifs, tels que nous les avons postulés, sont, à leur tour, dominés par les modèles d'organisation d'un niveau hiérarchiquement supérieur que sont les modèles actantiels.

Ces énoncés d'état attribués à un personnage le constituent sémiotiquement et le rendent auto-référentiel au plan physique, psychologique et social. C'est la somme de ces éléments plus ou moins concentrés qui forme le portrait du personnage. Ainsi, la somme des invariants qui institue la cohérence d'un partenaire quelconque assure la prévisibilité de son parcours. Les quelques prédicats variables sont habituellement transitoires ou provisoires: ainsi quand Alexandre se réfugie à la campagne, il a les traits plus détendus, paraît plus jeune, digère bien et dort mieux, mais dès qu'il revient en ville, son physique devient tendu et ses symptômes maladifs réapparaissent.

Bien que l'ensemble des traits distinctifs permette de différencier et d'individualiser chaque personnage en développant pour chacun d'eux un paradigme d'attributs spécifiques, ces mêmes traits sont également intégrateurs. En effet, ils font entrer chacun des personnages dans la classe d'un acteur collectif. C'est aussi ce que nous démontre le tableau VII-B qui classe dans une même catégorie: le Père, Thérésina, Alexandre et Rose-Anna, et dans une autre catégorie: la mère, Majorique, Eugénie, Azarius et Luzina.

Cette cohérence des réseaux sémiques dégagée par l'étude des prédicats qualificatifs et fonctionnels attribués aux couples étudiés semble établir un lien participatif avec un certain vraisemblable: le mari est différent de la femme, les deux sont complémentaires en étant opposés... Et s'il est vrai que "les contraires s'attirent", cela pourrait expliquer le pourquoi de la constance de l'union de deux personnages si contradictoires dans les récits de Gabrielle Roy.

B- PERSONNAGES STÉRÉOTYPES?

L'organisation des composantes oppositionnelles sous le terme "DUALITÉ" constituant tous les couples importants chez Gabrielle Roy nous amène à poser le problème du cliché. Le système des couples royiens serait-il pur cliché?

Le cliché et le stéréotype, de par leur origine étymologique, évoquent l'image de la "frappe", reproduisant la même figure, le même caractère. Structures signifiantes figées, le cliché et le stéréotype sont reçus à la fois comme des formules et des pensées rebattues: de même que le proverbe ou la maxime, ce sont des "forme-sens" qui ne sont analysables que dans le discours. C'est en effet à l'intérieur d'un contexte énonciatif qu'ils apparaissent comme emprunt, déjà dit, faisant appel à une mémoire du texte⁴⁰.

Cette reproduction des "mêmes figures" et des "mêmes caractères" définit, comme nous l'avons signalé, les couples romanesques de Gabrielle Roy, mais en même temps que nous dépistons ces stéréotypes figuratifs et thématiques, nous constatons qu'ils dénoncent une certaine convention stéréotypée des années cinquante sur la place de la femme au foyer. Bien sûr, les mères des romans de Gabrielle Roy ne travaillent pas à

l'extérieur, mais elles sortent toutes. Le rêve et la possibilité de voyager les distinguent de leur mari. Luzina, la Mère de la narratrice, Rose-Anna à ses heures, sont qualifiées de "trotteuses", de "voyageuses", de "rêveuses" et de "déserteuses"; alors qu'Hippolyte et le Père de Rue Deschambault sont des sédentaires et qu'Azarius se retrouve souvent à la maison. Ce n'est pas tout à fait l'inversion ou la négation des rôles et des idées reçues de l'époque sur le couple, puisque l'oncle Majorique sera lui aussi un aventurier aimant la vie, alors que sa femme, Thérésina, est toujours "emmitouflée", très pessimiste et se refuse au déplacement vers le Sud proposé par son "voyageur" de mari.

Le fonctionnement complexe et subtil de ces stéréotypes affirmés ou contestés, toujours disséminés dans le récit, se perçoit clairement par un relevé systématique des notations syntagmatiques. C'est alors seulement qu'il s'érige en paradigme signifiant. Auparavant, il donne l'impression de naturel, mais au fur et à mesure de la lecture, une épithète parfois banale devient chargée de sens par son emploi répété et la redondance acquiert sa valeur spécifique à cause de son insertion dans le système discursif du texte:

[...] toute description se présente donc comme un enemble lexical métonymiquement homogène dont l'extension est liée au vocabulaire disponible à l'auteur, non au degré de complexité de la réalité elle-même; elle est avant tout une nomenclature extensible à clôture plus ou moins artificielle, dont les unités lexicales constituantes sont d'une plus ou moins grande prévisibilité d'apparition. Un certain nombre de possibilités s'offrent à l'auteur pour doser cette prévisibilité et régler l'homogénéité sémantique de la description⁴¹.

Les portraits étudiés chez Gabrielle Roy, loin de constituer un bloc à la Balzac, se présentent comme un réseau de figures redondantes dont le degré de prévisibilité est presque nul au point de départ de la lecture. Mais peut-on considérer comme des stéréotypes de simples figures et des lexèmes isolés à travers le texte? Anne Herschbert-Pierrot qui ne considère pas comme clichés certains termes isolés, note quand même qu'ils peuvent devenir des unités signifiantes. Nous croyons, pour notre part, que les prédicats redondants insérés dans les discours observés engendrent des configurations ou des champs sémantiques stéréotypés puisque "de fait, les stéréotypes sont des unités discursives, inséparables du contexte énonciatif qui les rend perceptibles et qui les modalise⁴²".

Or, si les clichés sont des expressions toutes faites et "figées" qui se présentent dans des structures phrastiques comme des évidences monolithiques, nous croyons, avec la même analyste, que des unités plus vastes, comme des rôles thématiques, peuvent également instituer des stéréotypes:

Ces unités de phrase s'insèrent dans des unités textuelles plus vastes, "unités thématiques" obligées, où le sens logique du mot "thème" se recouvre du sens rhétorique: ce sont des unités thématiques au sens logique, intégrant des constantes de prédicat, qui valent en même temps comme des formules rhétoriques, c'est-à-dire des unités paradigmatiques de forme et de contenu, intratextuelles et/ou intertextuelles.

Lorsque nous sommes en présence de clichés narratifs où la mère est à la maison et le père à l'extérieur, par exemple, nous constatons que ces clichés, si on y prête bien attention, sont convertis.

Fondamentalement donc, la figure qui sous-tend les transformations de clichés est celle de l'antithèse, jouant aux niveaux stylistique, thématique et mythique. En effet, l'élément d'improbabilité qui bouleverse la normalité des clichés formels ou culturels est porteur de contenus dénotatifs ou connotatifs antithétiques. Les nouvelles expressions qui constituent les clichés transformés s'opposent aux clichés rassurants qu'on attend, auxquels on cherche à se référer.

et qui grouillent dans toute configuration culturelle. Ce renversement de contenu [...] s'affirme donc à travers les clichés culturels modifiés, conduisant à une antithèse complète avec le contenu du cliché non modifié, dont le rôle social est totalement perturbé⁴⁴.

Nous assistons donc, sans trop nous en rendre compte, à une forme de modification des clichés culturels et de l'entité couple telle qu'elle est véhiculée au Québec dans les années 1950.

Si de tels stéréotypes s'observent facilement au niveau des couples, nous croyons que c'est peut-être à cause de l'économie des traits décrits, de la grande simplicité des prédicats utilisés (grand, petit, mince, gras, joli, rougeaud, pâle, etc.), des rares comparaisons particularisantes, bref, des présentations très conventionnelles et des descriptions focalisées sur les visages des personnages. Les notations physiques, comportementales et psychologiques étant peu développées, cela limite les tendances à la caricature et aux longues tirades savantes.

Pour saisir l'importance des portraits des couples de l'oeuvre de Madame Roy, il faut en quelque sorte les

extraire de la diégèse et les surveiller attentivement tant ils sont noyés dans le récit. A première vue, ils sont faibles, peu marqués et peu marquants au plan quantitatif bien que leur statut qualitatif donne lieu à des organisations pertinentes et significatives, selon nous. Les "morceaux choisis" sont rares, mais l'organisation des traits sémantiques s'élabore en un système logique basé, on ne peut plus, sur la récurrence des traits antithétiques qui établissent la forme stéréotypée des couples mariés de Gabrielle Roy.

C- COINCIDENCES AU PLAN FIGURATIF

Si la cohérence des réseaux sémiques oppositionnels nous a permis de dégager une thématique de la dualité chez les couples mariés, elle nous permet d'affirmer également que les personnages prennent leur véritable signification comparés les uns aux autres. En effet, si chaque partenaire du couple se constitue par l'accumulation et/ou la répétition d'un certain nombre de fonctions et de qualifications, il prend également sa signification par son mode de différenciation avec l'autre partenaire ou par les ressemblances et les

différences sémantiques qui les constituent au plan figuratif et au plan narratif.

Sans vouloir nous attarder aux deux autres composantes du figuratif, la temporalisation et la spatialisation, nous constatons que la thématique de la dualité est également présente ici. En effet, les personnages que nous retrouvons au pôle positif (jeune - heureux - en santé - optimiste, etc.) sont ceux qui peuvent sortir, qui voyagent, s'évadent ou rêvent (Luzina - la Mère de Rue Deschambault - Azarius et Majorique). Ceux qui se retrouvent dans une thématique négative (Alexandre - Rose-Anna - Thérésina - le Père) ne peuvent ou ne veulent pas sortir, ils sont confinés ou se confinent à la maison. Par rapport à l'espace, nous assistons donc à la dualité du CLOS et de l'OUVERT - du DEDANS et du DEHORS. D'ailleurs, c'est quand il sortira de la ville qu'Alexandre changera du pôle négatif au positif, mais il y retournera à sa rentrée à la maison. Quand Thérésina accepte d'aller vers le Sud, elle prend du mieux; Rose-Anna est transformée le jour des sucres. Et le père, dans Rue Deschambault, ne vivait-il pas heureux uniquement quand il était à l'extérieur? N'est-ce pas d'ailleurs de ces lieux et de ce temps qu'il rêve sans cesse? On pourra relire à ce

sujet l'importance du voyage chez les personnages de Gabrielle Roy dans l'ouvrage d'Annette Saint-Pierre⁴⁵.

Les personnages, en effet, sont territorialisés; les épouses surtout sont confinées à la maison (Luzina, Rose-Anna, Eugénie, la Mère), les maris vont parfois à l'extérieur: Azarius va au restaurant, Alexandre à la banque (il est d'ailleurs le seul à travailler régulièrement à l'extérieur), Stépan dans le bois, mais ils sont tous très souvent présents à la maison, en particulier le Père de Rue Deschambault qui traîne ses derniers jours à la maison en y étant malheureux. Ces espaces sont donc des lieux "réels", mais les personnages sont également presque tous localisés dans leur monde de rêve: ils entrevoient un monde meilleur (Alexandre), pensent à partir ou à voyager (Majorique, Luzina, Rose-Anna, La Mère) où encore se réfugient dans le passé (Martha, le Père, Alexandre). Nous sommes ici en présence d'une actorialisation spatialisée que nous pourrions évidemment développer davantage dans le cadre d'un autre travail.

La même dualité se retrouve dans la thématique du TEMPS. Gabrielle Roy elle-même ne nous renseigne-t-elle pas sur son importance figurative dans Rue Deschambault

• quand elle parle de son père et de sa mère qu'elle identifie le premier à la nuit et la seconde au jour?

Heureusement, la nuit lui était douce encore. Quand elle venait, si simple et parfumée dans notre rue, mon père l'accueillait comme une visite. Le bien-être n'était-il que physique? Ou cette heure sur son âme avait-elle encore assez d'emprise pour y ressusciter l'espoir du bonheur? Quoi qu'il en soit, le phénomène était si connu de chacun de nous que, pour solliciter quelque permission de mon père, nous attendions, comme maman le conseillait: "...qu'il fît noir..."

Mais maman était une créature du jour. Je n'ai jamais vu personne aussi impatient de se lever le matin, de sortir l'été, aux premiers rayons du soleil, pour soigner ses fleurs qui étaient pleines de santé comme maman elle-même.

On note également dans les configurations sémantiques des partenaires que ceux qui se trouvent au pôle négatif sont associés à la nuit, à la noirceur, à l'ombre et leur partenaire, identifié à la clarté, au jour et au soleil. Il y aurait également des liens à établir entre les diverses figures temporelles et la diégèse, mais là n'est pas notre propos. Contentons-nous de ne donner qu'un exemple pris aussi dans la dernière nouvelle de Rue Deschambault:

[Maman] le veillait. Mais elle était tellement le contraire de la nuit que, malgré son inquiétude, malgré sa détresse auprès de mon père inerte, elle penchait un peu la tête et, comme un enfant, elle glissait un petit moment dans le havre du sommeil... jusqu'à ce que l'angoisse l'eût ressaisie.

Mon père mourut à l'heure, qui lui était la plus cruelle, quand le soleil se lève sur la terre.

Une étude de la temporalisation pourrait également tenir compte des âges, de la durée des séjours à l'extérieur et de la longévité. En effet, nous remarquons, par exemple, que les partenaires qui meurent dans les couples étudiés sont ceux qui se situent au pôle "négatif": Alexandre - le Père - Thérésina. Si Rose-Anna ne meurt pas, c'est, croyons-nous, parce qu'elle sort de la maison, rêve et croit encore au pouvoir de l'évasion.

CHAPITRE HUITIEME

LA VIE RELATIONNELLE DES COUPLES ROYIENS

A- UNION DES CONTRAIRES?

Les considérations faites au chapitre précédent nous permettent de constater que les contraires semblent unis: en tout cas, ils vivent sous le même toit. Pourtant, nous les voyons rarement vivre quotidiennement ensemble dans le texte. Ces pôles opposés sont réunis cependant, par le lien du mariage, bien sûr, mais aussi par ce qui est en dehors du quotidien ou de la vie "normale". Ainsi, Eugénie et Alexandre s'entendent ou manifestent une certaine réciprocité quand l'un ou l'autre est malade et risque de mourir. Rose-Anna et Azarius vivent de bons moments dans l'évasion à la campagne, et il en est de même du père et de la mère dans Rue Deschambault. C'est uniquement quand ils sont loin ou sur le point de se séparer à cause de la maladie ou de la mort qu'ils commencent à se manifester leur attachement réciproque.

Nous reviendrons à cette non-communication entre les époux en dernière partie, pour vérifier si la dualité qu'elle entraîne ne serait pas le résultat des caractéristiques oppositionnelles observées. Par

contre, nous nous permettons de noter que ces contraires pourraient être complémentaires comme le signale Joseph Zinker, un spécialiste de l'approche gestaltiste en thérapie conjugale.

The need for fusion is a compelling, ecstatic force within us. It is the first principle of all living things. When it comes to human beings, we call this state of fusion "love". In love, two often very different persons fall into each other's psychological skins.

Falling in love is a form of psychological alchemy, creating the golden ring out of opposing forces. It is the creation of a new self, a new human entity, through union with another.

I think of the golden ring of marriage as the union of attracted differences. This is biologically so in the case of heterosexuality. The male and female are different from the beginning, and it is the mystery of the difference about the other that draws us so much.

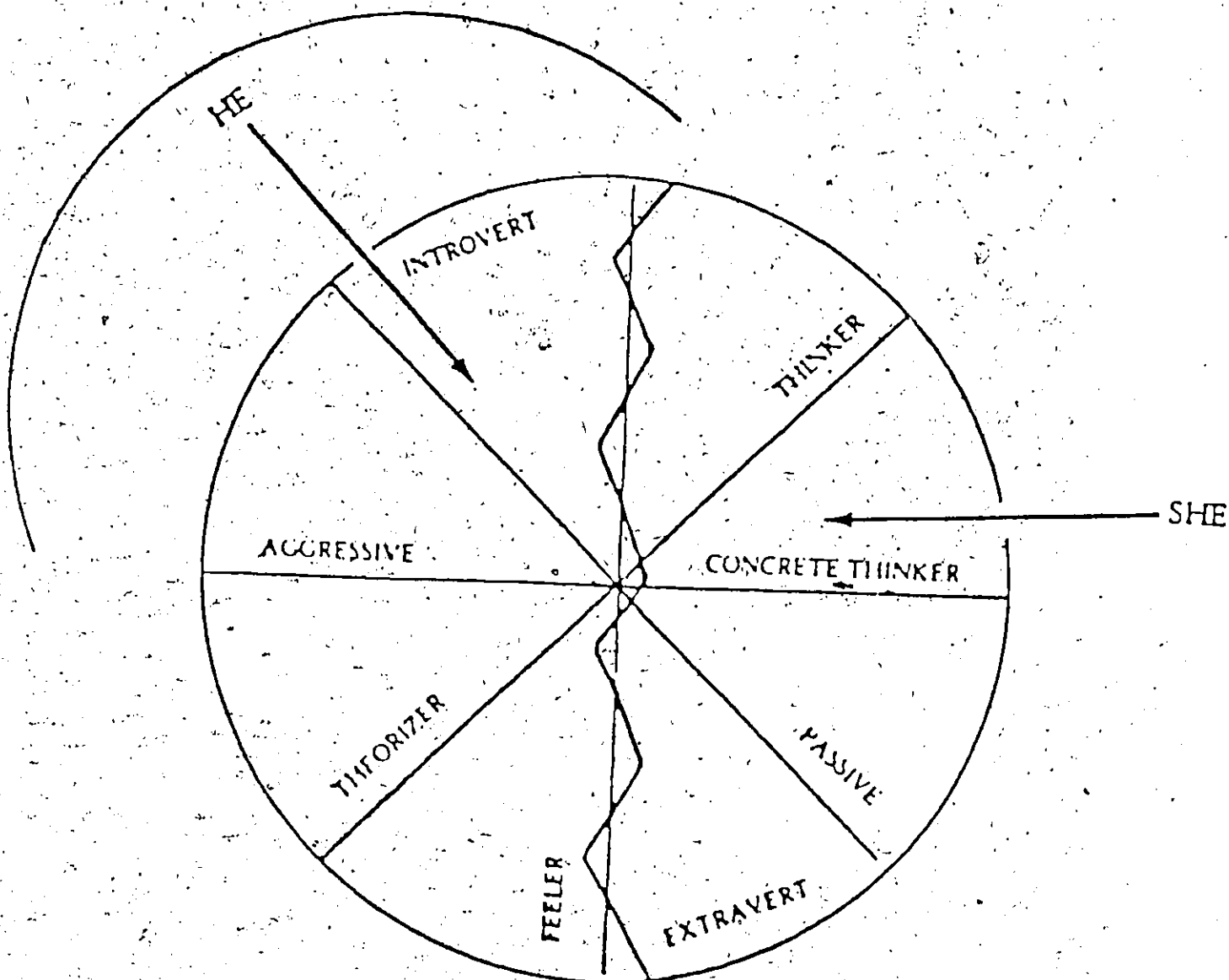
Il propose d'envisager le couple non plus comme deux partenaires opposés, mais comme une personne unique:

At a deeper level, my theory is that two half people come together to make one whole being to more effectively cope with the world. The extravert chooses the introvert as a symbolic gesture of looking into one's own inner world. The introvert chooses an extravert so s/he can come closer to people, objects and events in the environment. The feeler moves toward the thinker, the concrete one moves toward the theorizer.

Here is how my notion would look in diagramatic form:⁴⁹

TABLEAU VIII-A

LE COUPLE COMME UNE NOUVELLE PERSONNE



Bien qu'appartenant au monde de la psychologie, cette théorie nous intéresse à cause de sa ressemblance avec le postulat de la sémiotique: c'est la différence qui crée le sens. Il semble, en effet, que nous soyons en présence de tels schémas avec presque tous les couples étudiés et nous pourrions représenter leurs éléments oppositionnels constitutifs en nous servant du même type de diagramme, en particulier pour les couples:

Rose-Anna et Azarius

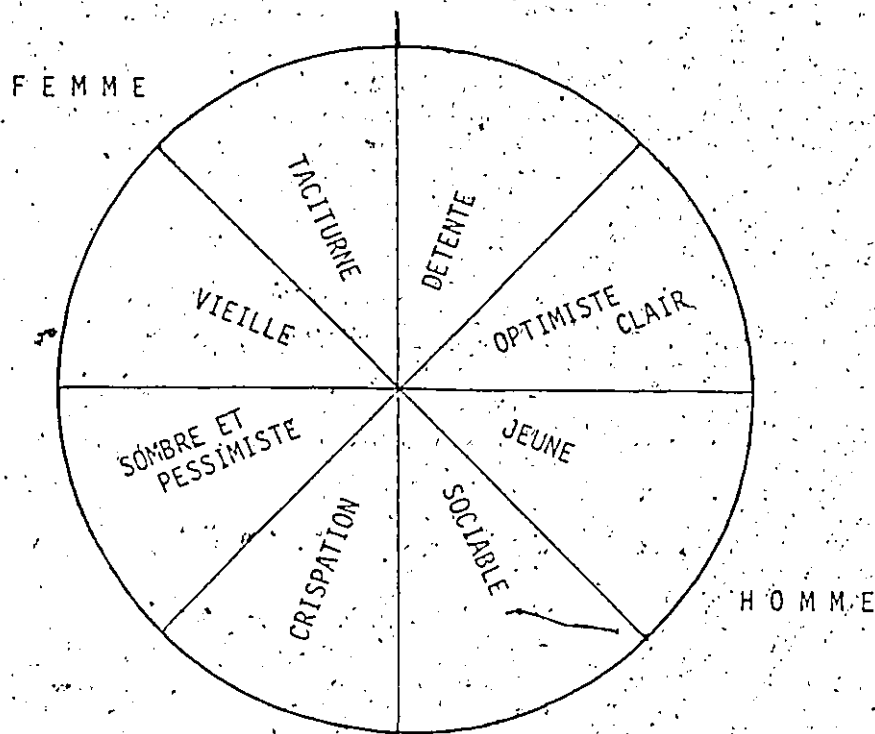
Eugénie et Alexandre

Le Père et la Mère

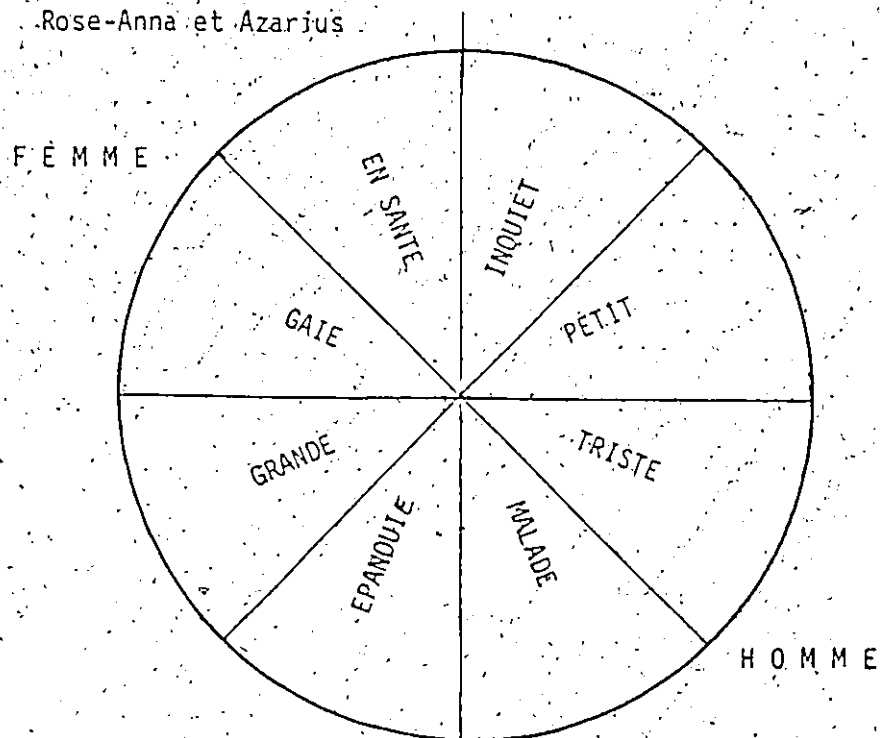
Majorique et Thérésina.

TABLEAU VIII-B

DIAGRAMMES DES PARTENAIRES OPPOSÉS

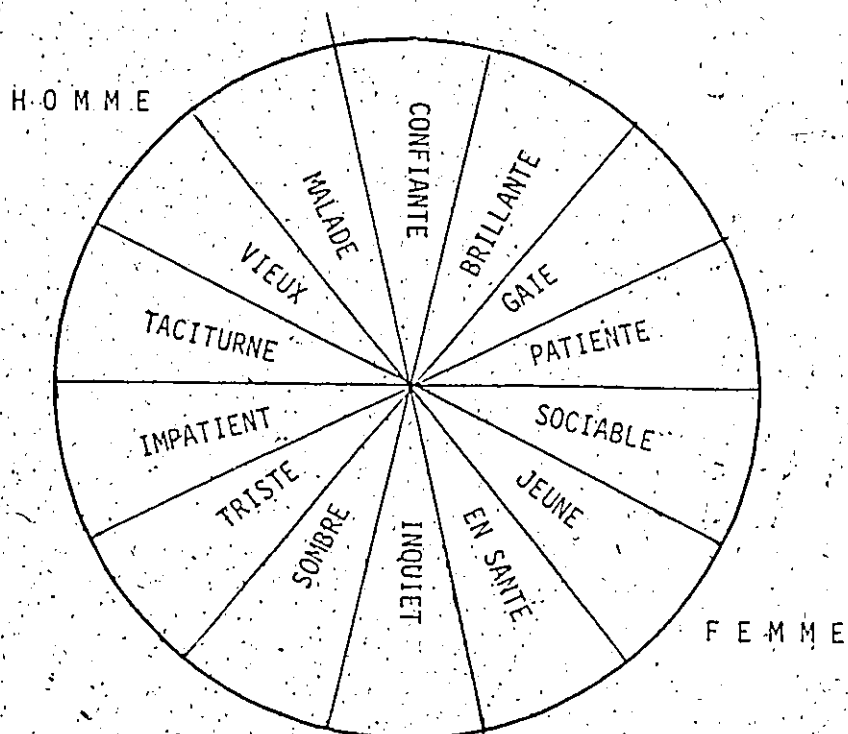


Rose-Anna et Azarius

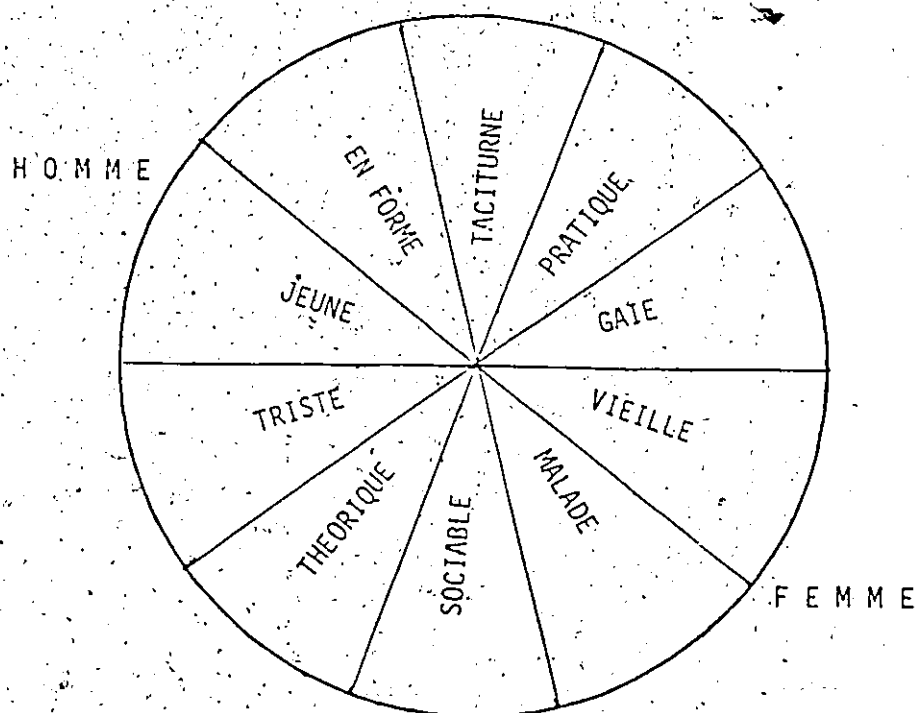


Eugénie et Alexandre

TABLEAU VIII-B (suite)



Luzina et Hyppolyte



Majorique et Thérésina

Le seul couple où il n'y a pas ces contrastes, c'est le couple d'étrangers: Stepan et Martha. Dans le quotidien où nous les voyons évoluer, contrairement aux autres couples, ils sont l'image parfaite de l'incommunicabilité. La thématique de la dualité se retrouve chez eux, mais elle est exprimée différemment au niveau lexématique et sémique comme nous le démontrait le tableau des sèmes (cf. tableau VII-B). Est-ce l'exception qui confirme la règle? Nous le croyons, mais nous pensons que cette dualité va beaucoup plus loin. Nous en reparlerons plus longuement dans la dernière partie, en étudiant les valeurs axiologiques contenues dans les rôles thématiques.

De plus, contrairement aux autres couples canadiens-français, ce sera le partenaire positif (Martha) qui mourra à la fin. Dans un autre couple d'étrangers, les Italiens de Rue Deschambault, où il y a peu de contraires psychologiques, c'est l'homme qui meurt et la petite femme fragile et malade survit, puis retourne dans son pays. Nous reconnaissons ici un statut spécial fait aux couples étrangers. La territorialisation de l'entité couple marié et étranger semble jouer un rôle spécial dans leurs relations conjugales.

Cette rupture dans le système des couples est observable et chacun des deux couples se situe aux pôles extrêmes: les Italiens, Giuseppe et Lisa, sont au pôle de l'entente parfaite, d'une communication entre époux quasi idéale, de l'amour quotidien manifesté très fréquemment dans le texte. De leur côté, les Ukrainiens, Martha et Stépan, vivent au contraire jour après jour dans l'incommunicabilité totale. Les autres couples mariés canadiens-français se situent entre ces deux pôles et subissent, avec passivité et souffrance, leurs situations matrimoniales. Ces différences sont remarquables au niveau des prédicats portraitiques qui jouent moins, dans le cas des couples étrangers, sur le registre oppositionnel souligné ci-dessus (cf. Tableau VIII-B).

Selon Zinker, ces figures de différences peuvent demeurer des oppositions extrêmes ou engendrer des espaces ou des lieux communs: "Life takes place in the middle, not at the extremes⁵⁰", ... et il appelle "middle-ground" ces lieux qui permettent la rencontre des deux conjoints:

Where complementarity stresses differences, middle ground acknowledges similarities. Whereas complementarity raises the voltage, the excitement of the couple's life, middle ground stresses a place to rest, a place where energy is even, rather than peaked - where energy levels are synchronized. Whereas complementarity stimulates conflict, middle ground is the repository of quiet confluence.

The couple's survival and growth are determined by a balance between complementarity and middle ground. The figure of differences is only meaningful against a background of agreements, understandings, compromises and ordinary pleasures. The foreground of confluence is viable only against a ground of color, difference, lively discussion, arguments, and emotional explosions⁵¹.

Sans vouloir pousser trop loin cette incursion dans le domaine psychologique, nous croyons que les couples mariés étudiés ont peu de "middle ground" manifesté dans le texte. En effet, si nous revenons à notre tableau VII-B, nous constatons que le couple de La Petite Poule d'Eau, Luzina et Hippolyte, possède peu de sèmes communs alors que la présence de sèmes opposés est plus évidente. Nous en retrouvons aussi à peine quelques-uns chez le père et la mère, alors qu'ils sont abondants chez les Italiens qui, physiquement, sont très différents, mais de qui il est dit clairement qu'ils

s'aiment, se parlent, s'embrassent, manifestent leur bonheur d'être ensemble:

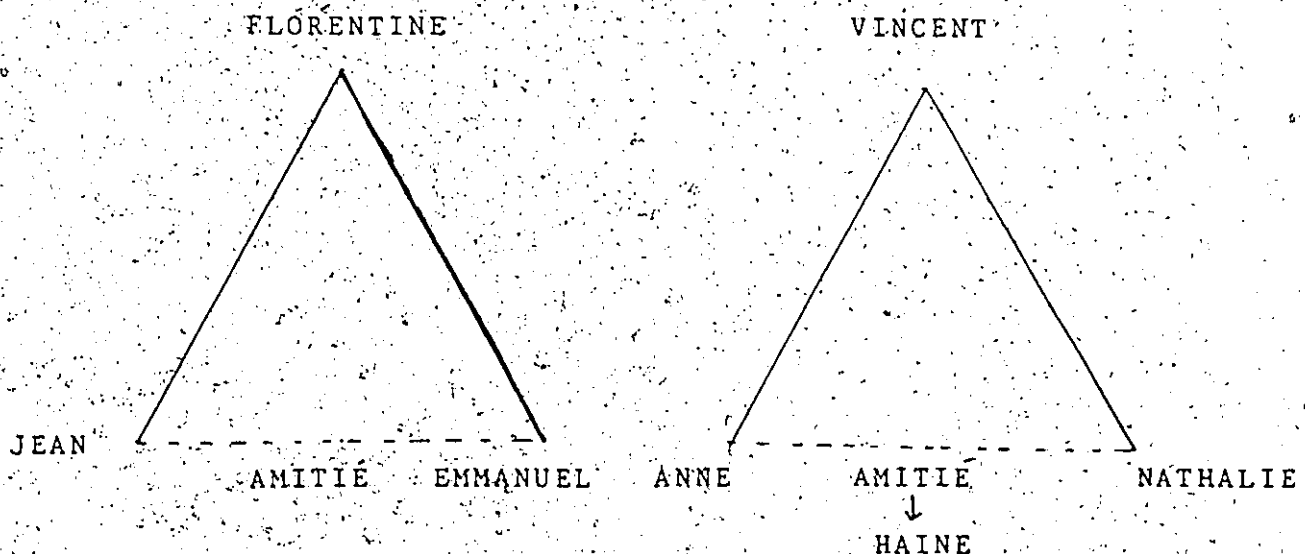
Tous les matins, dès lors, Giuseppe partait à bonne heure de notre rue. Il sortait, accompagné de Lisa. Elle allait avec lui un petit bout de chemin; puis il l'embrassait, faisait une dizaine de pas, se retournait pour la regarder encore. Ensuite il devait presque toujours courir pour attraper son tram qui attendait; le marche-pied baissé... Il est vrai que le conducteur ne pressait jamais la fin des adieux par des coups de cloche.

Le soir, c'était plus gentil encore. Un tram stoppait. Nous en voyions descendre l'Italien couvert de sciure, de poussière de bois. Son pas était celui d'un homme fatigué. Son corps penchait en avant; sa boîte à outils avait l'air lourde à porter. Mais, bientôt, en regardant les fenêtres de son bungalow, il commençait à se redresser; il lissait sa moustache⁵² se

Ces quelques remarques psychologiques ne se veulent pas concluantes, mais elles confirment nos découvertes au plan figuratif. Nous avons cru bon les insérer comme éléments complémentaires des constantes oppositionnelles observées.

B- ECHECS CAUSES PAR LE MANQUE D'OPPOSITIONS

Essayons maintenant d'analyser ce qui se passe chez quelques couples "à trois" des oeuvres de Gabrielle Roy. Deux couples-triangles sont particulièrement intéressants à considérer. Il s'agit du triangle Jean, Florentine et Emmanuel, les protagonistes de Bonheur d'occasion, et de Anne-Vincent-Nathalie, héros de la nouvelle "La source au désert", parue en 1946. Nous pourrions reproduire ces couples-triangles de la façon suivante:



Dans un récit comme dans l'autre, les corps et les gestes des trois jeunes gens sont plus abondamment décrits que dans la présentation des couples mariés étudiés précédemment. Dans les deux cas, il s'agit d'un amour impossible et d'un mariage malheureux contracté sans amour pour la personne épousée, alors qu'une autre personne est objet d'amour.

Elle se souleva à demi sur les oreillers; dans ses prunelles se lisait un peu d'égarement. Et aussitôt elle pensa: "Ah, c'est le jour de "mariage"... de mon mariage avec Emmanuel." Et ce mot de "mariage" qu'elle avait allié autrefois à une sensation de bonheur éperdu, de réussite, lui parut austère, affligeant, plein d'embûches et de tristes découvertes. Elle aperçut sa mère, lourde, qui allait et venait avec peine; et une vision d'elle-même ainsi déformée s'implanta dans son esprit. Elle s'étira, sentit un frisson parcourir ses membres délicats; la pensée de l'épreuve qu'elle aurait à subir la remplit d'une atroce indignation. Oh, qu'elle haïssait le piège dans lequel elle était tombée! Mais n'allait-elle pas encore une fois s'y avancer et, cette fois, de son plein gré? Une expression de refus, presque de haine, s'épandit sur ses traits.

Et voici ce qui est dit de Nathalie par Vincent qui l'a épousée alors qu'il était fou d'Anne qui avait refusé de le marier:

L'obstacle à son bonheur, [Vincent] ne pouvait, comme la jeune fille, le voir en Nathalie. Aujourd'hui, ainsi que le jour où il avait tant supplié Anne de fuir avec lui à l'étranger, il ne voulait reconnaître d'autres empêchements à leur joie que cette volonté inflexible et inhumaine qu'elle lui avait opposée. Nathalie, cette demi-morte que l'inaction acheminait vers une inguérissable faiblesse, cette étrangère auprès de laquelle il avait vécu une grande partie de sa vie sans songer à s'en préoccuper, non il ne pouvait la rendre responsable de sa déchéance. Pas plus qu'il ne songeait à ramener la cause de son malheur à cette heure d'égarement où, ébloui par un corps de femme, il avait contracté une alliance fausse, impossible.

Dans ces deux récits, les corps des personnages, en particulier les visages, les mains et les yeux sont abondamment décrits. Les oppositions sont très nombreuses et constantes entre les 2 hommes: Jean et Emmanuel, (cf. deuxième partie de ce travail) et entre les deux femmes: Anne et Nathalie. Cependant, entre ces deux dernières, les figures oppositionnelles sont beaucoup plus constantes et plus évidentes. Anne est appelée clairement LUMIÈRE - MATIN - JEUNE - VIVANTE - SOLEIL - CELESTE - tandis que Nathalie est décrite en termes de TÉNEBRE - NUIT - VIEILLE - DEMI-MORTE- DISPARUE- OMBRAGEUSE - DEMON:

TABLEAU VIII-C

SÉMES OPPOSITIONNELS DES COUPLES-TRIANGLES

			Jean.	Maladie
			o. Florentine	Santé
				Vieillesse
				Jeunesse
				Taciturne
				Sociable
				Tristesse
				Gaieté
				Impatience
				Patience
				Sombre
				Brillant
				Théorique
				Pratique
				Pessimiste
				Optimiste
				Petit
				Grand
				Souffrance
				Joie
				Inquiéteur
				Epanoui
				Crispation
				Détente
				Fermé
				Ouvert
				Faiblesse
				Force
				Angoisse
				Espoir
				Sédentaire
				Vagabond
				Maigre
				Gros
				Rêveur
				Réaliste
				Mort
				Vie
				Nuit
				Jour
				Violence
				Tendresse
				Pâleur
				Rougeur
				Mensonge
				Vérité

Dans les deux scénarios, les pointes inférieures du triangle se connaissent, ont certains liens d'amitié, se rencontrent avec le héros Vincent ou l'héroïne Florentine. Dans Bonheur d'occasion, Jean disparaît sans dispute avec Emmanuel avant le mariage d'Emmanuel et de Florentine; tandis que Anne et Nathalie continuent à se voir après le mariage de Nathalie et Vincent, mais plus tard, les deux femmes se quitteront en se criant leur haine: "Ah! que je vous hais, Nathalie! Oui, que je vous hais pour ce que vous lui avez fait endurer. Je vous hais, je vous hais, entendez-vous...⁵⁵".

S'il existe une forte opposition entre Jean et Emmanuel de même qu'entre Nathalie et Anne dans les qualificatifs attribués à leurs corps et à leur apparence générale, il en existe très peu, par contre, entre les époux eux-mêmes. En effet, quand nous analysons le tableau des sèmes oppositionnels (cf. Tableau VIII-C), nous constatons que les contraires les plus fréquents sont ceux qui sont remarqués chez l'être aimé mais non épousé, alors que chez les partenaires des deux couples, il y a souvent coïncidence des mêmes épithètes. Or, au lieu de procurer un "middle ground" favorable à la communication comme dans le cas des

Italiens, ce terrain commun provoque le malheur, la mésestente et le non-amour.

Nous notons cependant qu'au moment où Florentine épouse Emmanuel, des oppositions fondamentales entre eux apparaissent et classent ce couple dans la même catégorie que les couples mariés d'un "certain âge". En effet, Florentine s'entrevoit déjà comme sa mère: vieille, déformée, ridée, grossie, etc. Pour ce qui est du couple Nathalie-Vincent, vraiment décrit comme un échec irréparable, on ne trouve pas de contrastes et ils ne se rejoignent que dans leurs pôles négatifs: tous deux fuient, l'un dans la drogue, l'autre dans la lecture. Dans ce qu'on pourrait appeler leur incompatibilité à vivre ensemble, on ne note pas de véritables oppositions. Au contraire, ils se classent dans les mêmes catégories sémiques: MALADIE - VIEILLESSE - SOUFFRANCE - SOLITUDE - FERMETURE - MORT - VIOLENCE - NUIT. L'on remarque cependant que de nombreux contrastes existent entre Jean et Florentine, de même qu'entre Anne et Vincent (cf. Tableau VIII-C). Est-ce que cela laisse entendre qu'ils avaient les qualifications nécessaires pour se marier? La constance des systèmes irait dans ce sens.

Ne serait-ce pas eux qui, dans l'écriture de l'auteure, seraient les véritables couples? Est-ce que le manque total d'oppositions entre Vincent et Nathalie n'expliquerait pas l'impossibilité et l'échec flagrant de cette union? Est-ce que Florentine acquérant des "qualités" semblables à celles de sa mère qui lui confèrent des contrastes avec Emmanuel peut envisager un mariage plus "conventionnel", plus durable? Nous n'avons pas de réponse, mais ces considérations nous amènent à affirmer qu'il se dégage, chez Gabrielle Roy, une constante évidente de l'image corporelle et psychologique du couple marié. Les partenaires ne semblent exister et durer, dans le mariage, qu'à condition d'être opposés au conjoint. Chacun d'eux est le support d'un univers sémantique différencié et ces différences se dégagent par rapport à un certain nombre d'axes sémantiques distinctifs, souvent récurrents, parfois uniques.

C'est donc différenciellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé, que se définira avant tout un personnage et, ici, un partenaire du couple par rapport à son conjoint/e:

Ce qui différencie un personnage P1 d'un personnage P2, c'est son mode de relation avec les autres personnages de l'oeuvre, c'est-à-dire un jeu de ressemblances ou de différences sémantiques. Ces ressemblances et ces différences se mettent en place par rapport à un certain nombre d'axes sémantiques distinctifs, caractérisés par leur récurrence, et auxquels renvoient, ou ne renvoient pas, les personnages[...]⁵⁶

Cette assertion de Philippe Hamon se vérifie ici dans les couples mariés de Gabrielle Roy à presque 100%. Chacun des partenaires du couple prend son sens au fur et à mesure du récit, bien sûr, mais les unités de sens (les sèmes) qu'on peut en extraire deviennent des motifs constants et constitutifs des couples de Gabrielle Roy⁵⁷.

L'analyse des couples à travers l'oeuvre de Gabrielle Roy nous fait découvrir une MAQUETTE constante et constitutive de l'entité couple marié: la DUALITÉ obligatoire que nous avons présentée plus haut. Cette même analyse nous amène à affirmer que l'oeuvre de Madame Roy construit son propre code définitionnel du couple et, par le fait même, établit ses propres restrictions internes comme nous l'avons mentionné au

sujet de "La source au désert" et d' Un jardin au bout du monde. En tentant d'établir un certain lien entre les sèmes oppositionnels des acteurs (actorialisation) et l'espace et le temps, nous avons remarqué des constantes non négligeables, bien que ne concernant pas directement notre propos.

Ainsi, les lieux et les temps sont en accord avec le physique et le moral des personnages. Les gens malheureux, malades, taciturnes, vieux sont en harmonie avec la nuit et restent habituellement dans un lieu clos, tandis que leurs conjoints(es) plus heureux, en santé, sociables et plus jeunes sont associés au jour et à la lumière; ils voyagent et s'évadent de la réalité. Nous sommes donc en présence d'une vaste métonymie: le lieu peut être pris pour son habitant et le temps pour les attributs du personnage...

Ces divers procédés, difficilement repérables à une première lecture, accentuent cependant la redondance globale des énoncés qualifiant les personnages. Ils augmentent la prévisibilité du récit, entraînant une certaine détermination des personnages, et dans notre cas, des portraits de couples. Ceci nous amène à dire que l'oeuvre de Gabrielle Roy répète en quelque sorte

ses portraits de couple dans une sorte de "mise en abyme", en y insérant quelques variantes au niveau des fonctions et au niveau stylistique.

CHAPITRE NEUVIÈME

UN SYSTÈME DES ATTRIBUTS

A la rigueur, on peut affirmer que le portrait de chacun des couples est un modèle réduit du système global des couples de l'oeuvre tout entière de Gabrielle Roy. Si cette assertion tient, il nous faut admettre que l'oeuvre se répète elle-même. En citant sans cesse les mêmes valeurs, elle devient en quelque sorte un système tautologique, mais surtout un système signifiant.

Ces affirmations peuvent paraître évidentes et banales à première vue, mais elles nous amènent à infirmer les propos de Propp sur les personnages. Pour lui, en effet, les valeurs constantes d'un récit sont seulement les fonctions des personnages et "ce qui change, ce sont les noms (et en même temps les attributs) des personnages"⁵⁸. Il précise ce qu'il entend par attributs:

l'ensemble des qualités externes des personnages: leur âge, sexe, leur apparence extérieure avec ses particularités, etc... Ces attributs donnent au conte ses couleurs, sa beauté et son charme.

N'est-ce pas là les principaux éléments constitutifs du portrait?

Quand Propp affirme que ce n'est pas ce que sont les personnages et leurs qualifications qui importent, mais ce qu'ils font, leurs fonctions, il renverse l'idée traditionnelle que les personnages sont représentatifs de la nature humaine. Du même coup, il instaure une nouvelle lecture des récits: seules les fonctions des agents d'action sont les éléments permanents et constants des récits.

Cette assertion l'amène évidemment à privilégier, au niveau profond, l'étude des actants et des programmes narratifs au détriment de l'étude des acteurs (nom et attributs) qu'il limite à la structure de surface. Au niveau profond, toujours en suivant Propp, les acteurs ne seraient que des variables par opposition aux actants qu'il considère comme des "personnages-types", seuls pertinents pour l'établissement d'une typologie formelle.

Dans cette logique, si la description qualificative se limitait aux seuls acteurs et que ces attributions

qualificatives ne soient qu'une fonction esthétique, nous ne pourrions pas établir un système des personnages au niveau sémantique comme nous venons de le faire. Cette présentation de l'acteur comme n'étant pas essentielle au récit nous paraît une réduction puisque les études récentes soulignent l'existence d'un lien entre fonctions et attributs. Et comme le faisait déjà remarquer Greimas, les actions elles-mêmes peuvent se transformer en attributs.⁶⁰ Si fonctions et qualifications sont en interdépendance, elles sont donc interdéfinissables et corrélatives.

Pourtant, bien que Propp ne se soit pas attardé aux attributs des personnages, il suggère quand même d'inscrire dans une rubrique les caractéristiques des personnages. Il convient que "les formes les plus brillantes, celles qui se répètent le plus souvent, représentent un certain canon"⁶¹, mais ce canon varie selon lui, et les récits qui en résultent recèlent en leur fondement des notions très abstraites.

Nous voyons par conséquent que l'étude des attributs des personnages, que nous n'avons fait qu'esquisser, est extrêmement importante. Donner une classification précise des personnages d'après leurs attributs ne fait pas partie de notre tâche. Dire que l'agresseur peut être un dragon, une sorcière, Baba Yaga, des brigands, des

marchands, une méchante princesse, etc., et que le donateur peut être Baba Yaga, une petite vieille, une vieille grand-mère de l'arrière-cour, un sylvain, un ours, etc., est inutile, car cela reviendrait à présenter un catalogue. C'est seulement lorsqu'on le donne pour illustrer des problèmes plus généraux qu'un tel catalogue est intéressant. Ces problèmes sont indiqués plus haut: il s'agit des lois de transformation et des notions abstraites qui se reflètent dans les formes fondamentales de ces attributs⁶².

Notre étude indicielle des portraits de couples dans l'oeuvre de Gabrielle Roy contredit ces affirmations de Propp qui reconnaît cependant que le problème demandait "des recherches spéciales" et ne pouvait être traité dans sa "courte esquisse"⁶³, comme il appelle son analyse des contes russes. Or, nos conclusions nous permettent justement de dégager un contenu profond très simple qui constitue un principe dynamique de fonctionnement de l'écriture portraitique des couples de l'oeuvre de Gabrielle Roy. Nous pouvons schématiser ainsi nos conclusions sur le système des attributs portrographiques:

TABLEAU IX

UN SYSTÈME DES ATTRIBUTS DES COUPLES

	JOUR	NUIT	
	ouverture	fermeture	
Azarius			Rose-Anna
	voyage	sédentarité	
Anne			Vincent
	évasion	enfermement	
Emmanuel			Florentine
	imagination	réalité	
Majorique			Thérésina
	jeunesse	vieillesse	
Eugénie			Alexandre
	vie	mort	
Mère			Père
	énergie	angoisse	
Martha			Stépan
	brillance	noirceur	
	soumission	révolte	

Ce système s'établit donc sur un nombre limité de catégories sémiques fondées sur des oppositions constantes où vient se greffer l'anecdote de telle nouvelle ou de tel roman. Au niveau de la surface stylistique, tout semble varier beaucoup d'un couple à l'autre et donne l'illusion de types de personnages uniques. Cependant, malgré la polysémie de divers parcours figuratifs quand on délimite les configurations des personnages, on découvre que ces parcours sont récurrents. En effet, ce sera grâce aux écarts pris en face de ces stéréotypes et de ces redondances que certains personnages (les Italiens, Anne Vincent et Nathalie) produiront des effets de sens.

Les unités de sens qui font naître les personnages et les font exister débordent donc le domaine des fonctions. Elles englobent les attributs et les traits distinctifs des personnages. Ainsi, faire une analyse complète d'un personnage, c'est plus que déterminer ses sphères d'actions dans les divers programmes narratifs, c'est plus aussi que d'en établir les modalités du faire, du pouvoir et du savoir mises en valeur par les phases de manipulation, de compétence, de performance et de sanction. C'est également atteindre les "contenus".

thématiques qui se dégagent des énoncés narratifs aussi bien que des énoncés discursifs pour homologuer les valeurs élémentaires de signification à l'aide du carré. Les énoncés descriptifs, indiciels, deviennent de cette manière plus que des résidus, des "accessoires" comme les appelait Propp; ils peuvent s'organiser, se structurer et devenir de ce fait porteurs du sens d'une oeuvre.

Pour parvenir à cerner "le statut sémiologique" d'un personnage, il ne suffit donc pas d'en faire une lecture linéaire en vue de dégager sa composante syntagmatique (qui nous renseigne sur les diverses fonctions narratives d'un personnage), mais il faut également faire une analyse paradigmatique⁶⁴. Cette dernière s'obtient en décomposant les divers indices portraitiques en traits distinctifs des autres personnages d'un même récit ou d'une même oeuvre. Cette première opération nous met en présence d'un nombre d'axes oppositionnels qu'il suffit de combiner entre eux pour établir un ou des faisceaux définitionnels de certaines catégories de personnages. Il ne s'agit pas de simplifier les rapports entre les personnages en ne considérant que quelques oppositions immédiates ou lexématiques entre eux. Il faut aller plus loin afin de

dégager les structures profondes à la lumière des relations établies entre un certain nombre d'éléments différentiels et significatifs.

NOTES DE LA TROISIÈME PARTIE

1. Nous pensons, en particulier, aux études suivantes:

Anne Lemonde, Le père, dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, thèse de maîtrise es Arts, Montréal, Université McGill, 1974.

S. Sainte-Marie Eleuthère, La mère, dans le roman canadien-français, Québec, P.U.L., 1964, 214 p.

Adrien Thério, "Le portrait du père dans Rue Deschambault de Gabrielle Roy", Livres et auteurs québécois, Montréal, Éditions Jumonville, 1969, pages 237-243.

2. Gérard Bessette, "La romancière et ses personnages", Une littérature en ébullition, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 219-308.

Annette Saint-Pierre, Gabrielle Roy, sous le signe du rêve, Saint-Boniface, Les éditions du Bré, 1975, 137 p.

Janine Boynard-Frot, Un matriarcat en procès, Montréal, P.U.M., 1982, 231 p.

Guy Laflèche, "Les bonheurs d'occasion du roman québécois", dans Voix et Images, vol. III, n° 1, sept. 1977, p. 90-115.

3. Marc Gagné, "Étude mythocritique des romans de Gabrielle Roy", la Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 46, n° 1, 2, 3, 1976.

Id., Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain, Montréal, Beauchemin, 1973, 327 p.

4. Gabrielle Pascal, "La condition féminine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy", Voix et Images, Vol. V, n° 1, automne 1979, pages 143-163.

François Ricard, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, 1975, 191 p., Collection "Écrivains canadiens d'aujourd'hui".

Amélia Comeau, Les romans de Gabrielle Roy: étude des principaux personnages, Thèse de maîtrise ès Arts, Québec, Université Laval, 1967, 116 p.

5. Amélia Comeau, op. cit.

Monique Genuist, La Création romanesque chez Gabrielle Roy, Montréal, Le cercle du livre de France, 1966, 174 p.

Michel L. Gaulin, "Le monde romanesque de Roger Lemelin et de Gabrielle Roy", Le roman canadien-français, tome III, Montréal, Fides, 1965, p. 133 à 151, "Archives des Lettres canadiennes".

Soeur Sainte Marie-Eleuthère, op. cit.

6. Monique Genuist, op. cit., p. 59.

7. Idem., p. 61.

8. Gabrielle Pascal, op. cit.

9. Ibid., p. 151.

10. F. Ricard, op. cit., p. 86.

M. Gagné, "Étude mythocritique...", op. cit., n°2, p. 19.

11. G. Roy, Rue Deschambault, p. 87-122.

12. G. Pascal, op. cit., p. 160.

13. G. Bessette, op. cit., p. 219-255.

14. Ibid., p. 249.

15. G. Gaulin, op. cit., p. 143.

16. A. Saint-Pierre, op. cit.,

17. Ibid., en particulier les pages 24, 26, 40, 58, 59, 67 et 71.

18. Carole Melançon, "Évolution de la réception de Bonheur d'occasion de 1945 à 1983 au Canada français", Études littéraires, vol. 17, n° 3, Québec, P.U.L., 1984, p. 457-468.
19. Marcel Rioux, "Sur l'évolution des idéologies au Québec", Revue de l'Institut de sociologie, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1968, p. 95-124.
20. C. Melançon, op. cit., p. 466.
21. M. Genurst, op. cit., p. 62.
22. A. J. Greimas et J. Courtès, op. cit., au terme "acteur", p. 7.
23. Loc. cit.
24. Groupe d'Entrevignes, Analyse sémiotique des textes, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 123. Tout le chapitre 13 de ce volume fait la distinction entre isotopie sémantique et isotopie sémiologique. On peut également se référer au dictionnaire de Greimas et Courtès, op. cit., aux pages 197-199.
25. Nous retenons les nouvelles suivantes toutes tirées de La Revue moderne où il y a des couples en scène:
 - "La conversion des O'Connor", vol. 21, n° 5, septembre 1939, p. 4-5, 32-33.
 - "Le monde à l'envers", vol. 21, n° 6, octobre 1939, p. 6 et 34.
 - "Cendrillon '40", vol. 21, n° 10, février 1940, p. 8-9, 41-42.
 - "Une histoire d'amour", vol. 21, n° 11, mars 1940, p. 8-9, 36-38.
 - "Bonne à marier", vol. 22, n° 2, juin 1940, p. 13, 40-42.
 - "La sonate à l'aurore", vol. 22, n° 11, mars 1941, p. 9-10, 35-37.

- "La lune des moissons", vol. 29, n° 5, septembre 1947, p. 12-13, 76-80.

26. Id., B.O., op. cit.,

La Petite Poule d'Eau, Montréal, Beauchemin, 1965, 272 p.

Alexandre Chenevert, Montréal, Beauchemin, 1954, 373 p.

Rue Deschambault, Montréal, Beauchemin, 1967, 260 p.

Un jardin au bout du monde, op. cit.

27. G. Roy, "La Source au désert", Bulletin des Agriculteurs, vol. 42, n° 10, octobre 1946, p. 10-11, 30-47 et n° 11, nov. 1946, p. 13, 42-48.

"De la truite dans l'eau glacée" dernière nouvelle de Ces enfants de ma vie, Montréal, Stanké, 1977, 212 p.

La détresse et l'enchantement, Montréal, Boréal Express, 1984, 505 p.

28. G. Roy, La Montagne secrète, Montréal, Beauchemin, 1955, 260 p.

La Route d'Altamont, Paris, Flammarion, 1962, 218 p.

La Rivière sans repos, Montréal, Beauchemin, 1970, 315 p.

De quoi t'ennuies-tu, Eveline?, suivi de "Ély! Ély! Ély!" Montréal, Boréal Express, 1984, 122 p.

29. Cf. les ouvrages de Tashin Yücel, op. cit., de Bernard Vannier, op. cit., de R. Le Huenen et Paul Perron, op. cit. et de P. Imbert, Sémiotique..., op. cit.

30. H. Mitterand, op. cit., en particulier le chapitre au sujet de Thérèse Raquin.
 31. R. Barthes, Mythologies, Paris, Seuil, 1967, p. 237, Collection "Points".
 32. G. Roy, A.C., p. 75.
 33. Ibid., p. 154.
 34. Ibid., p. 332.
 35. R. Barthes, S/Z. op. cit., p. 68.
 36. Le Groupe d'Entrevignes, op. cit., p. 166 ss.
 37. R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 196.
 38. G. Roy, A.C., p. 125.
 39. A. J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, Seuil, 1966, p. 129.
 40. Anne Herschbert-Pierrot, "Clichés, stéréotypie et stratégie discursive dans le discours de Lieuvain, (Madame Bovary, II, 8)" dans Littérature, n° 13, sept. 1980, p. 88.
- Sur ce même problème du cliché, on peut lire entre autres:
- a) de la même auteure, "Problématique du cliché" dans Poétique, n° 43, sept. 1980, p. 334-345.
 - b) R. Amossy et E. Rosen, "Les clichés dans Eugénie Grandet...", dans Littérature, n° 25, fév. 1977, p. 114-128.
 - c) Patrick Imbert, Roman québécois contemporain et clichés, Ottawa, Ed. Université d'Ottawa, 1983, 186 p.
41. Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description", op. cit., p. 477.
 42. Anne Herschbert-Pierrot, Problématique du cliché, op. cit., p. 335.
 43. Ibid., p. 336-337.

44. P. Imbert, Roman québécois..., op. cit., p. 129.
45. A. Saint-Pierre, op. cit..
46. Roy, Gabrielle, Rue Deschambault, p. 237.
47. Ibid. p. 248.
48. Joseph Zinker, "Complementarity and the Middle Ground in Couples", dans The Gestalt Journal, Vol. 61, n° 2, March 1984, p. 13.
49. Ibid., p. 16.
50. Ibid., p. 18.
51. Ibid., p. 18-19.
52. G. Roy, Rue Deschambault, p. 192-193.
53. Id., B.O., p. 306-307.
54. Id., "La source...", op. cit., p. 30.
55. Ibid., p. 40.
56. P. Hamon, "Pour un statut...", op. cit., p. 99.
57. Notre propos n'est pas ici de confronter la mise en tableau des attributs des couples-acteurs avec une mise en tableau des fonctions (différents types d'actions) qu'ils assument au cours du récit. Cependant, nous le poserions volontiers comme hypothèse.
58. V. Propp, op. cit., p. 29.
59. Ibid., p. 110-111.
60. A. J. Greimas, Sémantique..., op. cit., p. 151.
61. V. Propp, op. cit., p. 109.
62. Ibid., p. 108.
63. Ibid., p. 32.
64. R. Le Huenen et P. Perron, op. cit.
P. Hamon, Le personnel du roman, Genève, Droz,
1983, 325 p.

QUATRIÈME PARTIE

L'IDÉOLOGIE SOUS-JACENTE

AUX PORTRAITS DE COUPLES DE GABRIELLE ROY

Depuis l'avènement des méthodes "nouvelles" en études littéraires, ces dernières ont été appelées à changer d'objet et par conséquent de point de vue. On a quelque peu délaissé l'idéologie littéraire qui expliquait les oeuvres par leur auteur et laissait souvent large place à l'interprétation des critiques et des analystes. La sémiotique, en particulier, a fortement remis en question les analyses de texte qui prétendaient donner le "sens" absolu d'une oeuvre en dégagant ce dernier à la lumière de tel ou tel système idéologique.

Les approches récentes (linguistique, rhétorique, histoire, psychanalyse...) ont proposé de nouveaux mécanismes et de nouvelles méthodologies en vue d'aider à dégager la signification d'une oeuvre ou d'un texte. Bien que la théorie sémiotique se présente avant tout comme une grammaire de la signification, elle ne peut à elle seule rendre compte de la totalité de la signification. Arriverons-nous un jour à articuler davantage l'aspect socio-historique, l'aspect psycho-social et le phénomène de l'écriture (la

grammaire) du texte? Nous le souhaitons tout en constatant qu'aucune méthode actuelle n'y est arrivée et que, dans ce domaine, la sémiotique se pose encore beaucoup de questions laissées sans réponse.

Aussi, en nous demandant s'il se dégage une certaine idéologie des portraits de couples dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, nous sommes bien consciente d'aborder une question très délicate. Notre propos n'est pas de creuser l'élément philosophique, psychologique, métalinguistique ou théorique de ce problème. Notre intention est plutôt de vérifier, pour et par notre lecture, l'existence d'un processus qui rendrait compte d'une certaine forme "d'assujettissement" de l'auteure à l'idéologie dominante au temps de son écriture.

Nous sommes très consciente qu'une analyse discursive du corpus des portraits de couples chez un auteur est un risque et une entreprise hasardeuse. En effet, bien que la traduction en termes "thématiques" des ensembles figuratifs ne doive pas constituer une opération interprétante, il reste que certains choix peuvent paraître subjectifs et personnels. Nous le reconnaissons.

Voilà pourquoi nous proposerons certaines valeurs à titre d'hypothèses, sachant bien que celles-ci n'ont qu'une portée heuristique en vue de guider notre observation des figures et des rôles thématiques. Nous croyons que dans l'analyse du figuratif, c'est souvent par le biais de certaines corrélations que les éléments signifiants apparaissent¹.

Si Greimas affirme que :

Toutes proportions gardées, la configuration discursive correspond, dans le cadre du discours, au rôle thématique comme le lexème correspond au sémème dans le cadre de l'énoncé²,

il reste qu'il n'est pas facile de définir le rôle thématique en réduisant la configuration discursive à un parcours figuratif unique réalisé dans le discours par un agent compétent qui le subsume³. C'est quand même ce que nous voudrions tenter de réaliser dans cette partie de notre travail ou du moins poser des hypothèses à vérifier ou à critiquer.

Notre hypothèse est que l'analyse d'un corpus même, aussi limité que le portrait des différents couples chez Gabrielle Roy, en faisant ressortir l'antagonisme des sujets, propose une certaine idéologie du couple à

laquelle se réfère l'auteur. Il nous semble en effet, que tout texte, même celui qui se refuse à le faire, prend parti d'une façon ou d'une autre. Mais comment le fait-il? Est-ce qu'à travers une série de figures paradigmatiques liées à des couples d'acteurs le texte affirme un ensemble de valeurs ou en exclut certaines autres? Est-ce que les rôles thématiques dégagés des configurations observées peuvent s'organiser autour de valeurs axiologiques et créer un système idéologique particulier?

D'aucuns reconnaissent qu'un certain style d'organisation sociale produit des effets reconnaissables dans les modes ou formes de pensée propres à cette organisation, alors que d'autres soutiennent que c'est le mode de pensée d'une époque qui finit par modeler les structures sociales. Il ne s'agit pas pour nous d'entrer dans ce débat, encore moins de l'alimenter, mais, en appréhendant les textes des portraits des couples retenus, d'identifier des fonctionnements communs qui découvrent ou masquent certains indices des "valeurs" qu'ils véhiculent.

Tout en vérifiant nos hypothèses nous essayerons de savoir si l'émergence des portraits de couples dans les

oeuvres de Gabrielle Roy est conditionnée par un ensemble de déterminations liées aux normes morales ou esthétiques de l'époque? Existe-t-il un modèle unique de couples dans l'oeuvre de Madame Roy? Si oui, ce modèle évolue-t-il? Se transforme-t-il? Véhicule-t-il des valeurs constantes ou différentes? Traduit-il le vécu des couples québécois et/ou canadiens-français de la période entre 1940 et 1980? En avons-nous des indices clairs dans l'écriture? Voilà les questions que nous nous posons en abordant le panorama "idéologique" des couples de Gabrielle Roy et leur mise en écriture à travers les rôles thématiques observables.

CHAPITRE DIXIÈME

FONCTIONNEMENT DE L'IDÉOLOGIE

AU NIVEAU DISCURSIF

Avant de nous engager dans la rétrospective des portraits de couples étudiés pour vérifier si une idéologie sous-tend leur mise en discours, posons quelques jalons pour mieux comprendre le fonctionnement de l'idéologie au niveau discursif et tenter d'en faire une application à l'ensemble des portraits de couples de Gabrielle Roy.

Presque toutes les études faites sur les oeuvres littéraires abordent cette question de l'idéologie ou aboutissent à décrire l'idéologie de l'auteur. En effet, ce qu'on peut appeler le "caractère" idéologique d'un texte est un effet de sens facilement repérable lors de la lecture attentive d'une oeuvre romanesque ou autre. Mais quelles sont les conditions d'une analyse sémiotique des contenus idéologiques d'un certain corpus? C'est ce que nous voudrions tenter de présenter brièvement pour en dégager une méthodologie pertinente à notre recherche. Pour ce faire, nous nous inspirerons des définitions proposées par A.J. Greimas, de l'exploration sémiotique des phénomènes idéologiques

présentée par Louis Panier dans un article de Sémiotique et Bible⁴ ainsi que de certaines études contemporaines sur l'idéologie romanesque dans les récits québécois⁵.

Pour Greimas, l'idéologie est une forme d'organisation des valeurs s'articulant autour d'un axe paradigmatique et/ou syntagmatique. Au niveau paradigmatique, celui qui nous intéresse plus particulièrement, "les valeurs" s'organisent en système et se présentent comme des taxinomies valorisées que l'on peut désigner du nom d'axiologie⁶. En sémiotique greimassienne, ce mode d'existence des valeurs s'oppose à l'idéologie qui prend la forme de leur arrangement syntagmatique et actantiel.

On peut considérer que toute catégorie sémantique, représentée sur le carré sémiotique (vie/mort, par exemple), est susceptible d'être axiologisée du fait de l'investissement des deixis positive et négative par la catégorie thymique euphorie/dysphorie. De telles axiologies (ou micro-systèmes de valeurs) peuvent être abstraites (vie/mort) ou figuratives (les quatre éléments de la nature, par exemple): dans la mesure où il s'agit là de catégories générales - que l'on peut considérer, à titre d'hypothèse de travail, comme des universaux sémantiques - articulables selon le carré sémiotique, on pourra reconnaître des structures axiologiques élémentaires (de caractère abstrait) et des structures axiologiques figuratives.

De son côté, Louis Panier du CADIR (Centre d'analyse du discours religieux) dégage les constituantes sémiologiques de l'idéologie en explicitant la théorie de Greimas afin de proposer une méthodologie de l'analyse du discours idéologique. En partant de quelques définitions contemporaines de l'idéologie, celles de Prieto, de Breton, de Engels, de Mannheim et d'Althusser⁸, il extrait des caractéristiques sémiotiques du phénomène idéologique manifesté dans les discours:

L'idéologie intervient comme un phénomène de représentation des "choses" et des "sujets", tel que ces "choses" et ces "sujets" entrent dans des systèmes de déterminations qui les distinguent et les définissent. S'agissant de systèmes, ils consistent en des "formes formées" appliquées aux "choses" et aux "sujets".

Ce phénomène de représentation est à l'oeuvre soit dans les procès de connaissance (dimension cognitive de l'idéologie) où il s'agit d'affecter des déterminations "aux choses" et aux "sujets" connus, soit dans les procès de reconnaissance (dimension pragmatique de l'idéologie) où le "sujet" ne peut se reconnaître que dans le système de déterminations où un rôle peut lui être affecté. Le sujet manipulé joue un rôle qui lui permet de se reconnaître (d'être reconnu): l'idéologie préside à ce

qui fait faire (la manipulation des sujets) et à ce qui fait que les sujets se reconnaissent (la sanction). Retenons pour l'idéologie ces deux dimensions cognitive et pragmatique, jouant sur deux ordres de déterminations: les déterminations fonctionnelles (en terme de faire, de programmes à réaliser ou de comportements à tenir) et les déterminations qualificatives portant sur les états des "choses" ou des "sujets".

Ces constatations valent pour l'analyse narrative et figurative, mais dans cette dernière on cerne l'idéologie (l'axiologie) dans l'homologation de plusieurs éléments figuratifs qui concourent à la manifestation d'une valeur sémantique particulière. Ce qu'il importe alors de repérer, c'est l'association de tel ou tel plan sémiologique dans CE TEXTE en vue de manifester une ou des valeur(s) particulière(s). L'idéologie serait donc par hypothèse

l'organisation a priori des valeurs sémiologiques telles que des homologations soient possibles pour la manifestation des valeurs sémantiques dans un discours. On s'oriente par là vers une description du texte en son individualité sémiologique, le considérant comme la rencontre de ces plans sémiologiques particuliers, et vers une problématique de l'intertextualité: chaque plan sémiologique, dans le parcours figuratif qui le supporte, est un emprunt à un autre "texte" susceptible, selon un

certain code, de valoir pour une valeur
sémantique particulière [...]¹⁰

Si nous nous attardons à la forme des configurations
discursives, nous savons que leur correspondance au
niveau profond se retrouve soit au plan des isotopies
sémantiques (redondances des sèmes contextuels), soit au
plan des isotopies sémiologiques (redondance des sèmes
nucléaires)¹¹. L'on sait également que pour décrire la
structure élémentaire de la signification, on peut
construire un modèle des valeurs sémantiques (le carré).
En homologuant les valeurs sémiologiques à ces
dernières, on peut constituer des classes de parcours
sémémiques¹² dont l'étude nous amène à la description de
l'idéologie de tel ou tel discours.

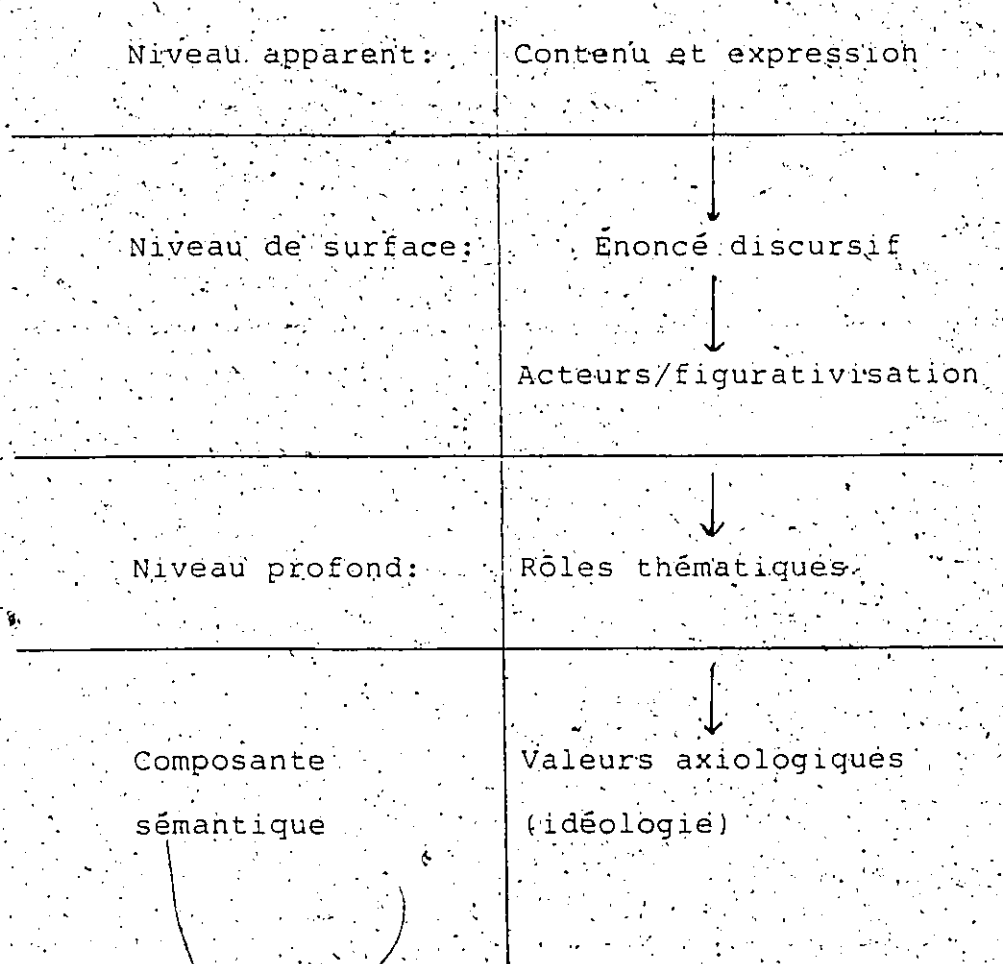
En reprenant la formule sémiotique du portrait
présentée en deuxième partie du présent travail:

$$P + F + TH.I (N + PRq/PRf)^{13}$$

nous nous retrouvons avec les éléments constitutifs de
l'univers sémantique du discours portrographique sur les
acteurs qui nous intéressent.

A partir des couples des premières nouvelles de
Gabrielle Roy écrites pendant la guerre jusqu'à ce

dernier couple de La détresse et l'enchantement, tentons / d'organiser en parcours figuratifs les prédicats fonctionnels et qualificatifs des portraits dans le but d'en extraire les rôles thématiques. Ces derniers se situent au niveau profond du discours et nous amènent à proposer des valeurs axiologiques. Ainsi, dans une perspective paradigmatique de l'analyse discursive nous avons les niveaux suivants qui guident notre recherche:



Puisque notre recherche s'est attachée surtout aux prédicats qualificatifs des portraits de couples, nous considérerons la redondance de certains parcours figuratifs pour en dégager les isotopies sémantiques que nous tenterons de placer sur un carré.

Nous comparerons ensuite ces diverses organisations des systèmes de couples pour vérifier s'il existe entre les éléments de cette classe un tissu de relations qui rende compte d'une axiologie à l'intérieur d'un même paradigme de parcours figuratifs homologués, puis nous vérifierons si cela correspond à une certaine idéologie véhiculée dans la société de l'époque.

CHAPITRE ONZIÈME

LE CONCEPT DU "COUPLE MARIÉ"

CHEZ GABRIELLE ROY

La question que nous nous posons est de trouver s'il existe une évolution du concept "couple" chez Gabrielle Roy. Pour tenter de répondre à cette question, nous nous inspirerons de la méthodologie proposée au chapitre dixième en l'appliquant aux observations faites en deuxième et troisième parties. Pour faciliter le travail, nous avons divisé les couples étudiés en deux catégories principales: les couples mariés et les couples non mariés. Considérons tout d'abord les premiers en deux temps:

a) ceux des premières nouvelles et des premiers romans: Bonheur d'occasion, La Petite Poule d'Eau et Rue Deschambault;

b) ceux des romans Alexandre Chenevert (1954) et d'Un Jardin au bout du monde (1975) en particulier, mentionnant à l'occasion Eveline de la Route d'Altamont (1966) et Elsa de La Rivière sans repos (1970).

A- CONSTANTES CHEZ LES COUPLES DES PREMIÈRES NOUVELLES

Dans les neuf nouvelles populaires écrites entre 1939 et 1943 dans la Revue Moderne¹⁴, il existe des motifs dominants auxquels se conforment ou se confrontent les couples mis en scène: c'est ce que nous révèle une étude systématique des prédicats corporels des premières nouvelles de Gabrielle Roy. Notons tout d'abord que les parties du corps de loin les plus souvent mentionnées sont les yeux, les mains et la bouche ou les lèvres. Ces parties du corps servent avant tout de sujets ou d'objets à des actions précises. Elles sont surtout "agies" ou elles agissent:

"sa langue claqua"
 "ses yeux tombèrent"
 "il jeta un coup d'oeil"
 "elle tendit la main"
 "il enfonce les mains dans ses poches", etc...

Les yeux, les mains et la bouche existent comme cadre ou comme soutien de l'action et parfois comme fond de scène sur lequel se jouent les sentiments des personnages. La valeur sémantique de la forme, de la couleur, de la dimension, de la beauté des individus s'avère nulle sur le plan de la communication bien que ce dernier sème soit présent dans toutes les nouvelles.

Les sèmes constants et récurrents que nous découvrons dans l'étude des parties du corps sont, indifféremment chez l'homme ou la femme: LUMINOSITE /OMBRE ("regard clair, lumineux/ cheveux dorés, imbus de lumière"/ "son regard s'éteignait, oeil noir, regard sombre"); DOUCEUR /VIOLENCE ("regard doux, une certaine douceur s'y lisait" / "yeux terribles, yeux de louve"); OUVERT/CLOS ("ouvrit les yeux"/ "ferma les yeux"); JOIE /TRISTESSE ("se regardèrent en souriant" / "leur regard malheureux se croisa"), etc. Ces motifs sémiques sont surtout présents dans les prédicats relatifs aux yeux, mais on les retrouve également dans les attributs accordés aux mains et aux visages en général.

Plus que les yeux cependant, les mains ont un langage amoureux et sont révélation des sentiments des personnages. Elles servent de parole aux personnages entre eux, mais comme pour les yeux, ce langage est à la troisième personne et sert surtout à renseigner le lecteur des faits et gestes des personnages: "il venait me chercher par la main", "Elle lui tendit la main", "il prit les doigts fins entre ses mains" "son regard revint vers elle, s'éclaira doucement, prit une expression anonyme", "... ses yeux s'attachèrent à ce

qu'on pouvait apercevoir de Kat", "Le regard bleu clair s'éteignait. Il passait au fade", etc. Nous reviendrons plus loin sur ce problème de la focalisation zéro.

Si la bouche et les lèvres servent surtout à parler ou à sourire, elles sont quand même révélation de la SENSIBILITÉ /VULGARITÉ des personnages: "le tenta-t-elle avec des lèvres prêtes pour un baiser"/ "occupé à se lécher les dents pour y déloger ce qui restait de mangeaille"; "il cueillit le baiser" / "du bout de sa langue, il alla chercher un fragment de nourriture..."

Pour les hommes, la grandeur, la jeunesse, la tendresse et l'élégance constituent une matrice idéale: ces parcours figuratifs, bien que peu développés, sont très facilement observables. Pour les femmes, les figures en vedette gravitent autour de la propreté, d'une belle apparence, de la féminité dans le vêtement et de l'aptitude au travail. Quand ces critères ne sont pas présents dans les premières nouvelles de Gabrielle Roy, on remarque qu'il n'y a pas d'association possible entre les deux composantes du couple ou bien qu'il y a conflit entre les deux partenaires. Dans les trois cas où l'harmonie totale existe entre l'homme et la femme

du début à la fin du récit, ces configurations discursives sont toutes présentes¹⁵. Dans les cas où il y a affrontement au début, puis association ou réconciliation à la fin, ces mêmes figures se dessinent peu à peu au cours du récit et sont toutes présentes à la fin ("Le Roi de cœur" et "Cendrillon" 40¹⁶). Le tableau suivant (XI-A) donne d'ailleurs une idée des diverses configurations observées dans ces premières nouvelles.

TABLEAU XI-A

Nouvelle	DIMENSION	BEAUTÉ	DISTINCTION	CLARTÉ	SENSUALITÉ
	grand/ petit	beau/ laid	distingué/ vulgaire	clair/ sombre	présente/ absente
"Les O'Con- nors..."	H + F -		-		
"monde à l'env..."	H + F -	+	+ +	+	+ +
"Cendr. '40"	H + F	+	+		
Une hist."	H + F	+	+	+	
"Bonne à marier"	H - F +		-	-	+
"Roi de cœur"	H + F -	+	+	+	+
"A OKKO"	H + F +	+	+	+	

Ces nouvelles qu'on peut considérer comme des récits "à l'eau de rose" et que Madame Roy elle-même qualifie de "faibles récits"¹⁷, présentent des motifs de "bonheurs idylliques", de simplicité de vie et de ménage sans problèmes où la bonne entente est sur-valorisée. Les jeunes couples s'aiment, sont beaux, élégants, sentimentaux et vivent peu d'affrontements. Les couples plus âgés¹⁸ subissent cependant des épreuves et vivent des conflits, mais tous finissent par se réconcilier à la fin de l'histoire. C'est autour de ces valeurs de facilité de communication que s'organisent les parcours figuratifs des portraits (peu développés) des couples des premières nouvelles.

Ces constatations et celles faites précédemment nous permettent-elles d'affirmer que le système des portraits de couples de ces nouvelles semble se confondre avec le système des valeurs de l'époque des années '40 ou tout au moins en rendre compte? La description physique revêt une valeur structurale comparable à la description psychologique puisque les épithètes et les verbes qui "prédiquent" les parties du corps sont continuellement en relation avec la vie intérieure des personnages, avec leurs sentiments et avec leur action amoureuse

pourrait-on dire. Le corps n'est jamais présenté comme une valeur intrinsèque, une beauté à contempler. Il est toujours au service de l'action ou de l'émotivité. Ce qui compte c'est l'âme, les sentiments et le faire.

Une autre valeur ou plutôt non-valeur de l'époque est la sexualité. Comme nous l'avons déjà dit, aucune des parties "séductrices" ni aucune des parties génitales ne sont mentionnées encore moins décrites. Les épithètes et les procès verbaux utilisés font peu mention du désir du corps de l'autre sexe, bien que l'on sente, en particulier chez les jeunes couples, que l'un et l'autre se désirent; s'aiment et veulent se le prouver physiquement:

--Pas avant? le tenta-t-elle avec des lèvres prêtes pour un baiser. Il cueillit le baiser... Attirante, elle lui fit un collier de ses bras sentant le muguet et les herbes champêtres; ses paupières battirent[...]. En bas, sur la route noyée d'ombre, avant de remonter dans le roadster, ils s'embrassèrent encore une fois. "Ca n'en finit plus" ronchonna Jacques. "Tu es une petite sentimentale dévergondée".

Dans cette même nouvelle, celle qui transgresse le plus les tabous sexuels (nous n'apprenons qu'à la fin qu'il s'agit d'un couple marié), les caractéristiques charnelles et un certain vocabulaire sensuel sont

souvent attribués à la nature:

Elle repéra un petit lac cristallin serti par une couronne de sapins, joyau solitaire qui faisait au grand ciel l'offrande de tous ses feux. Elle s'attacha du regard à une crête de montagne défendue dans sa virginité par tout un escadron de pics et de lances. D'un oeil insatiable, elle suivit de point en point, le contour séducteur de toutes ses collines sauvages qui n'ont fait la plupart aucun accueil à l'homme, mais ont gardé intactes leurs ravissantes formes²⁰.

et un peu plus loin des critiques psychanalytiques en auraient pour leur argent:

l'herbe s'ouvrait par instant sous leurs pas, révélait des fleurs timides cachées dans l'ombre, puis se refermait avec le froissement discret d'une longue robe de femme... La montagne²¹ s'offrait à lui dans sa robe vert pâle.

Peut-on dire que les portraits de couples de ces premières nouvelles de Madame Roy peignent la société de l'époque et ses mœurs comme on l'a remarqué chez Balzac et Zola ? Nous ne croyons pas que cela soit aussi évident, mais les descriptions du corps héritent cependant des idées reçues de l'époque du début, de la guerre, de cette époque où il n'est pas convenable de parler de politique, de religion et de sexe dans les "bonnes" familles. La virginité chez la femme, la

sensibilité et l'amour du travail sont très valorisés. La sensualité et les fonctions sexuelles, ainsi que l'oisiveté ne sont pas dénoncées directement, mais on les tait, ce qui revient à les nier comme importantes.

Les couples présentés vivent en ville contrairement à ce que l'on a connu dans les romans et nouvelles d'avant 1939 où la vie à la ferme était sur-valorisée. On perçoit dans les descriptions des vêtements féminins un souci de la mode de cette époque: les femmes commencent à se maquiller et les "indéfrisables" sont recherchés.

La conception du couple idéal qui se dégage est axée sur la sentimentalité. En effet, les manifestations de la sensibilité abondent autant dans les traits du visage que dans les paroles et les gestes. On trouve peu de valorisation de l'intelligence, sauf pour parler du "fonctionnement du cerveau qui poursuit un dessein de vengeance²²".

Pour Gabrielle Roy, ces portraits peu détaillés des premières nouvelles n'ont pas pour but de nous "faire voir" les personnages, mais de nous faire sentir leurs émotions. La présentation de leurs corps est donc

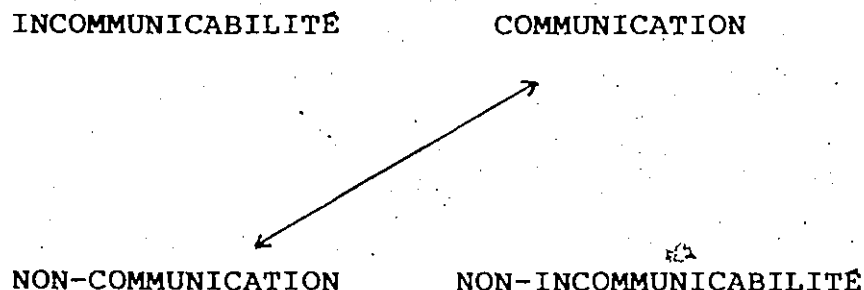
fonction de leurs activités et surtout de leurs sentiments. L'intérêt des portraits de couples de ces neuf nouvelles réside, nous semble-t-il, dans la présence ou l'absence de sentiments: l'auteure utilise d'ailleurs un langage où la séduction est sans cesse sous-jacente sans jamais être nommée clairement²³.

Cette technique a pour conséquence de réduire le corps, de le dissoudre dans une certaine subjectivité. Les portraits de ces nouvelles, en tablant sur le vraisemblable, entretiennent le rêve éveillé du lecteur et lui font passer de bons moments...

Ces nouvelles populaires, "écrites dans le ton qui plaisait à la clientèle"²⁴, servent à entretenir des rêves de vie heureuse chez les gens du peuple aux prises avec une société qui commence à ne plus accepter les valeurs "traditionnelles" de la terre et de la famille, à une société qui passe du milieu rural au milieu urbain. Ces récits qui se déroulent tous en ville contrairement aux récits d'avant 1939 présentent un monde où il est vraisemblable que le bonheur existe malgré les petits heurts de la vie quotidienne.

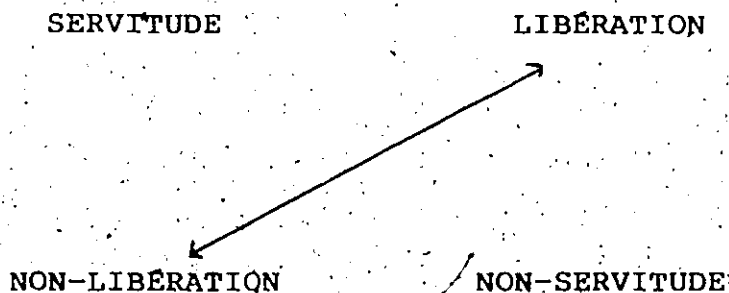
Bien que ces premiers récits soient peu comparables aux oeuvres romanesques de Gabrielle Roy ou à certaines autres nouvelles plus considérables, il s'en dégage une certaine axiologie. La vie de couple y est présentée à ses débuts (couples de jeunes mariés ou de jeunes amoureux); elle apparaît facile, sans heurts et même "légère". Nous retrouvons constamment chez les partenaires féminins une tension entre la soumission à l'ordre établi et la non-soumission à des comportements stéréotypés de la jeune fille ou de la jeune femme. Mais il y a retour constant à la forme de vie "traditionnelle" du couple malgré certains essais de transgression remarquables davantage dans les actions que dans les portraits. On peut quand même déceler certains traits portraitiques laissant deviner cette tension vers une certaine libération, mais on ne peut parler de "révolte", de contestation de l'image traditionnelle du mariage puisque les femmes réintègrent vite la vie de famille après quelques petites escapades ("La conversion des O'Connors"). Si elles manifestent leur goût de travailler à l'extérieur ("Le roi de coeur") et refusent d'être esclaves au foyer ("Bonne à marier"), ces contestations durent peu longtemps. Les valeurs de soumission l'emportent constamment.

Bref, les "amours" de jeunesse sont axiologisées, l'idéologie de la femme à la maison, soumise à son mari et responsable seule de l'éducation des enfants, semble ébranlée, mais l'ensemble des nouvelles tend à la ré-instaurer. La communication entre les partenaires n'existe pratiquement pas ou à un faible degré si on s'en tient aux prédicats qualificatifs et fonctionnels. Elle se manifeste surtout par des désirs de communication et non par des épithètes illustrant la communication réelle: nous situons donc ces couples au pôle de la non-communication.



On pourrait également regrouper les caractéristiques des partenaires féminins en les plaçant au pôle de la soumission avec de faibles allers-retours vers la non-soumission car les manifestations de libération tout

en étant présentes n'aboutissent pas et les femmes finissent toujours par revenir aux stéréotypes habituels. Pour les hommes, la séduction demeure une valeur manifestée dans les prédicats des fonctions et des qualifications: la force, le charme et l'indépendance les distinguent et permettent, nous semble-t-il, la transmission d'une image conjugale idéalisée dans les années 1940: la femme se laissant dominer par l'homme malgré son désir de sortir des cadres conventionnels, l'homme très adapté et l'on dirait soumis aux stéréotypes du mâle dominateur, non présent à la maison. Voilà pourquoi nous classons cet ensemble de couples au pôle de la soumission à l'idéologie dominante que nous appelons pour le moment: la non-libération et que nous situons au pôle non-B du carré:



B- COUPLES DES PREMIERS ROMANS

Bien que nous ayons longuement parlé des portraits de couples de Bonheur d'occasion en deuxième partie du présent ouvrage, nous les avons surtout envisagés du point de vue de leur rhétorique. Les configurations discursives qu'on y a observées peuvent-elles s'intégrer dans des rôles thématiques, et de ces derniers peut-il se dégager un ensemble de valeurs axiologiques qu'on pourrait aussi examiner sous les deixis SOUMISSION/LIBERTÉ et COMMUNICATION/INCOMMUNICABILITÉ ?

Les couples de ce roman nous sont déjà connus:

- des jeunes: "amoureux", non-mariés:

Jean et Florentine

et

Emmanuel et Florentine

qui se marieront

- un vieux couple, marié, parents:

Rose-Anna et Azarius

Nous considérerons surtout ce dernier couple pour le moment ainsi que les couples de deux autres romans que

nous classons dans la même catégorie à cause de leurs nombreuses ressemblances comme il fut mentionné dans la partie précédente: ceux de La Petite Poule d'Eau et ceux de Rue Deschambault.

Les portraits de femmes de ces trois romans sont beaucoup plus développés que ceux des hommes. Il est donc plus facile de noter les réseaux figuratifs qui ressortent de leurs descriptions, mais nous avons quand même assez d'éléments pertinents pour analyser les rôles thématiques masculins. Parmi les systèmes oppositionnels remarqués ci-dessus, nous nous attarderons en particulier à ceux qui constituent les rôles thématiques de PARENTS et de CONJOINTS.

Rose-Anna est forte, énergique, grasse, pratique, soumise, habituée et résignée en quelque sorte à la misère. C'est le prototype de la "mère canadienne-française" comme l'ont si bien démontré et valorisé les critiques des années '50. Enceinte à chaque année, nourrissante, préoccupée de la survie de ses onze enfants, elle incarne le modèle des femmes-martyres de la nouvelle génération émigrée de la campagne à la ville.

Son rôle thématique de MÈRE est pris en charge par une série d'épithètes groupées autour des figures suivantes: la fatigue, la misère, la lassitude, la vieillesse, la déformation du corps, la lourdeur, l'ombre causées par ce qu'elle appelle "la souffrance et l'humiliation du corps". Si des sèmes plus positifs comme le courage, la patience, la tolérance ont surtout été valorisés par les critiques des années '50²⁵, il s'en dégage aujourd'hui une odeur de soumission et de souffrance que les critiques comme Gabrielle Pascal et Janine Boynard-Frot ne manquent pas de faire ressortir dans leurs études²⁶ et que la narratrice elle-même souligne à sa manière: "Elle savait que le corps redoutait un peu plus, chaque fois, la honte de cette nouvelle soumission à la douleur"²⁷.

Il nous semble que les couples de Rue Deschambault, en particulier le père et la mère de la narratrice, ainsi que Luzina et Hippolyte de La Petite Poule d'Eau diffèrent peu du couple Azarius/Rose-Anna décrit dans les premiers romans, bien qu'ils soient plus décrits et davantage complexes comme caractères. Comme Rose-Anna, Maman et Luzina incarnent les valeurs traditionnelles de la femme au foyer, protectrice de son milieu, consacrée corps et âme à ses enfants et très soucieuse d'eux. Dans

ces trois romans, la mère est présentée comme créative, curieuse, intelligente, rêveuse, fidèle à ses origines mais aussi capable de colère, de frustration et de jalousie.

Dans les deux derniers cas cependant, les femmes manifestent un peu plus ouvertement leur opposition à leur époux. C'est là une différence particulière à Rue Deschambault, où nous avons noté d'ailleurs l'opposition très nette entre le père et la mère regroupée sous les sèmes contraires du jour et de la nuit²⁸. Les valeurs de soumission à l'image traditionnelle de la femme y paraissent moins rigides et, même s'il ne s'agit pas de termes d'émancipation, les parcours figuratifs nous permettent de dégager des valeurs de non-soumission:

-- Les bruits résonnent dans cette maison! a dit maman; et elle s'est assise pour écrire une lettre à papa.

"Cher Edouard, écrivit maman, je pars avec l'argent que j'ai gagné, mais, par malheur, je n'en ai pas assez pour payer les fournisseurs..."

Par-dessus l'épaule de maman, j'ai lu une bonne partie de cette lettre, et je n'aime pas me la rappeler. C'est la première fois de ma vie, je pense, où je n'ai plus souhaité être une grande personne; être une grande personne, c'est avoir trop d'explications à donner...

"Tu diras, Edouard, écrivait maman, que j'aurais dû te demander la permission. Mais il n'est pas sûr que

tu me l'aurais donnée... tandis que je
peux partir à présent avec du moins le
bénéfice du doute...²⁹".

Rien cependant de la véritable révolte ni du côté du père, ni du côté de la mère. Cette dernière ressent même une certaine culpabilité au fond d'elle-même au moment d'une petite escapade qu'elle fait pour aller visiter son pays natal et revient vite à la maison... C'est toujours là que les femmes de Gabrielle Roy reviennent.

Ici encore, la soumission l'emporte sur le goût de la liberté. Cette valeur dominera également dans La Route d'Altamont, mais là encore on sentira le poids de la figure traditionnelle de l'épouse et de la mère. La vie de famille y est présentée comme un devoir faire peu facile:

Toute femme, disait maman, a dans le fond d'elle-même une pauvre petite âme païenne, et il me semble que vous autres, les hommes, c'est bien souvent cette païenne que vous adorez... Au fond, il n'y a pas d'égalité entre les hommes et les femmes. Les belles vertus: la loyauté, la franchise, la droiture, l'admirable simplicité, vous les revendiquez pour vous, alors que vous prisez les femmes pour leurs détours, leurs caprices. C'est très mal, d'abord pour vous-mêmes qui êtes les premiers à en souffrir, et pour les

femmes que vous vous plaisez, on dirait, à maintenir dans un état d'enfance rusée. Oh! quand donc, fit maman, les mêmes qualités seront-elles bonnes pour tous!...

En Eveline se livre le combat entre la soumission et la liberté, entre la vie captive et la vie de bohème, entre l'amour maternel et le désir de réalisation personnelle:

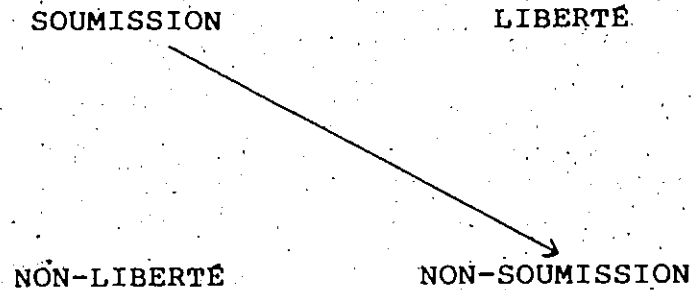
Jeune, sais-tu que j'ai ardemment désiré étudier, apprendre, voyager, me hausser du mieux possible... Mais je me suis mariée à dix-huit ans et mes enfants sont venus rapidement. Je n'ai pas eu beaucoup de temps pour moi-même. Quelquefois encore je rêve à quelqu'un d'infiniment mieux que moi que j'aurais pu être... Une musicienne, par exemple, n'est-ce pas assez fou? - Puis elle se hâta d'ajouter, comme pour me dépister, se cacher de s'être à moi découverte. Tout le monde fait pareil rêve, tout le monde, te dis-je.

--Si c'était à recommencer, te marierais-tu quand même?

--Certainement. Car, je te regarde et me dis que rien n'est perdu, que tu feras à ma place et mieux que moi ce que j'aurais désiré accomplir.

Ces diverses considérations nous permettent de réunir ces couples autour du pôle de la soumission à un certain ordre établi. Les femmes, en particulier, et, à certains moments d'évasion, les hommes font des incursions vers le pôle inférieur de la deixis positive: la non-soumission, mais c'est la soumission et même la

résignation à un certain statut de relations conjugales et parentales ainsi qu'à un statut social de misère qui l'emporte:



Les relations conjugales de ces femmes se vivent sans joie. En particulier celles de la mère de la narratrice qui vit avec cet homme plus vieux qu'elle respecte, mais à qui elle manifeste peu d'amour, avec qui elle communique peu, sauf peut-être en s'y opposant. La narratrice nous informe qu'en présence de son mari, sa mère est "moins vivante, moins expressive, moins heureuse et plus craintive". L'un et l'autre partenaire sont cependant heureux lorsqu'ils sont séparés. Le père de Rue Deschambault "est gai en dehors de la maison" et Azarius est décrit en termes d'homme épanoui quand il est au restaurant du coin ou quand il rêve. Les mères de leur côté sont décrites en termes moins pathétiques et plus heureux quand elles voyagent: même Rose-Anna

aura l'occasion d'une petite sortie à l'extérieur du foyer et cela la ravira pour quelques heures.

En présence l'un de l'autre, les caractères des conjoints, aussi opposés que "le jour et la nuit", sont à l'origine de certains conflits, causés de non-communication et de non-entente entre eux³².

Ensemble, les partenaires de ces couples ne sont pas heureux, ne se comprennent pas, ne s'entendent pas sur l'éducation des enfants, etc. Bien qu'il y ait un fort désir de liberté chez l'un comme chez l'autre, ils ne réussissent pas à s'épanouir totalement l'un auprès de l'autre:

Mais j'étais fâchée que maman pût désirer autre chose qu'être à jamais captive de moi et de la maison, et je ne lui montrai pas beaucoup d'enthousiasme; pourtant, son visage contre le drap neuf me parut un peu moins fatigué; mais peut-être était-ce le sourire, la convoitise timide de maman qui changeaient toute sa physionomie [...].

"A quoi va servir à maman, me demandai-je, d'avoir un costume de voyage? Ce n'est pas moi, ni mon père, ni les autres enfants qui la laisserons jamais partir!..."

Papa était absent. Souvent il restait au loin tout un mois et même davantage. Papa était un homme estimé, honorable; cependant, il n'y a pas à dire, la maison était beaucoup plus gaie quand mon père n'y était pas.

Même si toute sa vie est consacrée à ses enfants, Rose-Anna ne réussit pas à leur exprimer son affection et son amour maternel. Sa tendresse "s'abritait presque toujours chez elle sous des regards discrets et des mots d'un usage familial. Elle eût éprouvé de la gêne à l'exprimer autrement"³⁴.

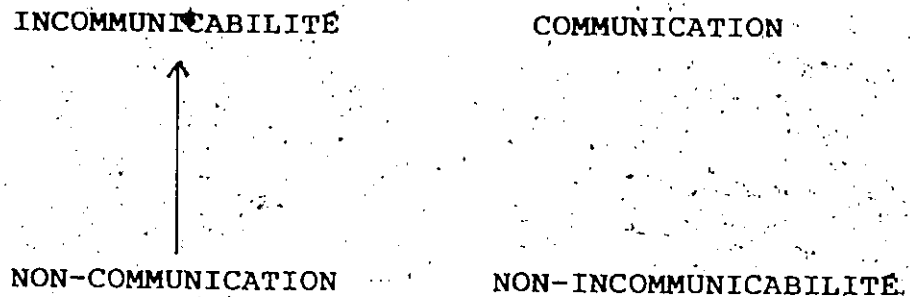
Quant à son rôle thématique d'épouse, il n'est pas non plus décrit en termes réjouissants. Face à son dur labeur, Rose-Anna ne reçoit pas l'appui de son mari Azarius. Elle ne communique pas plus avec lui qu'avec ses enfants. Le "jeune, beau, faible, parleur, chômeur" Azarius rêve et "jongle" alors que sa femme s'évertue à travailler. Son rôle thématique de PÈRE ET D'ÉPOUX ne se dégage que de ses rêves: "il leur montrerait à tous qu'il était capable de faire vivre sa famille"³⁵; "une de ses grandes entreprises le vengerait de tout le dédain qu'il sentait peser sur lui"³⁶. Il ne sent la confiance de personne: "Rose-Anna n'a pas confiance non plus. Elle n'a jamais eu confiance... Personne a confiance..."³⁷. Bien que les prédicats attribués à Azarius soient positifs au début du roman, on remarque, à mesure que le récit avance, que les attributs qui le concernent se regroupent sous des isotopies de non-liberté. Lui aussi se soumettra comme les autres

hommes de son temps et partira pour la guerre...

Ce qui caractérise ce couple et les deux autres dont on parle dans la présente partie, en plus des nombreux contrastes relevés dans leurs portraits respectifs et qu'on a traduits par le terme DUALITÉ ci-dessus, c'est surtout L'INCOMMUNICABILITÉ. La non-rencontre de deux êtres unis pour la vie par le mariage et condamnés à avoir beaucoup d'enfants ressort de toutes les configurations discursives observées et se traduit par leurs existences menées parallèlement (ce qu'une analyse du narratif nous révélerait également). La vie conjugale elle-même est donc soumise à la vie parentale malgré un certain "amour" sous-entendu entre les époux, mais jamais exprimé dans le texte. C'est uniquement par leurs rêveries que ces époux et épouses réussissent à sortir de leur misérable réalité. Leurs seules réalisations heureuses sont des évasions. C'est loin de sa femme et de ses enfants qu'Azarius espère devenir un homme!

On peut reproduire leurs relations conjugales et parentales dans le tableau suivant où la communication des premières années de mariage (en particulier pour Rose-Anna/Azarius) qu'évoquent l'un et l'autre, par le

souvenir, s'est peu à peu transformée en non-communication avant de devenir de l'incommunicabilité. Ce changement se vérifie dans l'analyse des parcours figuratifs des portraits de ces trois couples, et on pourrait sans doute le constater dans l'analyse des rôles actantiels si tel était notre propos:



Les deux autres couples de Bonheur d'occasion dont Florentine est partenaire tantôt de Jean, tantôt d'Emmanuel, diffèrent du couple Rose-Anna/Azarius. Alors que les valeurs thématiques qui se dégagent des comportements et des portraits de Rose-Anna traduisent la soumission à la misère, à la vie familiale, au chômage, les principales valeurs des figures récurrentes observées autour du personnage de Florentine se regroupent autour du refus de la situation actuelle, de la révolte et du désir de s'en sortir.

Florentine et Jean veulent échapper à la pauvreté et à la misère, mais aussi à la solitude qu'elles provoquent. Chez Florentine, ce refus de sa condition se traduit non seulement dans son maquillage et ses bijoux portés d'une façon exagérée, mais aussi dans sa recherche d'un homme élégant, beau, intelligent et fort qui lui aussi désire sortir de son quartier³⁸.

Moins Florentine réussit à séduire Jean Lévesque, à se faire aimer de lui, plus elle déteste sa situation, celle de sa famille et de son milieu de Saint-Henri. Alors que Jean réussira à s'en sortir et la laissera de côté, Florentine ne pourra le suivre et devra elle aussi se résigner sans toutefois se soumettre³⁹.

Ce couple qui aurait pu briser l'image d'une vie familiale misérable, d'une existence de soumission (puisque les deux partenaires avaient un désir partagé de recommencement), n'aboutit pas. Florentine s'enfoncera de plus en plus dans une situation indésirable qui la fera se détester davantage. Enceinte de Jean, elle se résignera à épouser Emmanuel.

Ce nouveau couple marié se définit en opposition au

couple Rose-Anna/Azarius en ce qu'il se fonde sur la sécurité⁴⁰. Pourtant, comme sa mère, Florentine accepte le "salut" dans le mariage... Comme elle, elle redevient résignée et soumise, accepte de vivre seule, sans la présence de son mari, pour affronter la vie avec courage à son tour. La recherche d'autonomie et d'identité personnelle de Florentine, présente au début du roman et repérable dans les prédicats qui lui sont attribués dans les portraits des premiers chapitres du roman, échoue bel et bien. A la fin du roman, elle disparaît sous le vêtement comme nous l'avons déjà souligné. Cette tentative d'individualisation avorte pour elle alors que Jean, en refusant le mariage, semble y parvenir.

Ainsi le couple Florentine/Emmanuel ne parvient pas à se démarquer des couples de la génération précédente et perpétue le modèle de la famille traditionnelle où la soumission et l'incommunicabilité triomphent, et où les efforts de personnalisation, bien que tentés avec courage, ne s'actualisent pas.

C- COUPLES DES ROMANS DE L'INCOMMUNICABILITÉ

En continuant de dégager les valeurs axiologiques qui ressortent des oppositions récurrentes dans les portraits, considérons maintenant trois autres couples: Alexandre/Eugénie, Martha/Stépan, héros d'Un jardin au bout du monde, et Vincent/Nathalie, le couple marié de la "Source au Désert", écrite en 1946. Bien que cette nouvelle soit parue presque vingt ans avant Un jardin au bout du monde, nous y repérons des constantes sémiques assimilables à celles des deux premiers couples mentionnés. Nous nous demandons même si cette nouvelle et Bonheur d'occasion ne constituent pas une sorte de canevas de l'écriture de tous les autres couples de Gabrielle Roy.

Une première différence à noter avec les trois couples étudiés ci-dessus est la moins grande importance accordée à la dimension parentale. Le nombre d'enfants a également beaucoup diminué: Alexandre et Eugénie n'en ont que deux, Martha et Stépan, trois et Nathalie a une fausse couche "volontaire". Ces couples semblent moins

soumis aux valeurs "traditionnelles" de la famille ainsi qu'aux stéréotypes des rôles parentaux et conjugaux. Avant de souligner pourquoi nous les regroupons, considérons-les à tour de rôle.

Le portrait d'Alexandre Chenevert est sur-détaillé par rapport aux autres partenaires masculins des couples de Gabrielle Roy. L'histoire du couple Alexandre/Eugénie est soumise à la figure d'Alexandre qui prend vraiment toute la place et dans le titre, et par le nombre imposant de descriptions physiques, psychologiques et comportementales. Il est le héros⁴¹ unique de ce long roman. Le problème majeur d'Alexandre en est un d'identité personnelle. Qui est-il? Pourquoi tant de malheurs dans le monde? Alexandre se cherche. Il poursuivra cette quête jusqu'au fond de lui-même, jusqu'en dehors de son milieu, jusqu'à la mort. Au Lac Vert, il réussira à prendre contact avec son corps, son activité physique, avec la nature, avec Dieu et même avec sa femme. Mais de retour en ville il se retrouve en face de son malheur. Il souffre parce que "ça ne marche pas bien dans le monde", parce que la communauté se désintègre, parce que les valeurs morales se désagrègent, parce que... C'est surtout en-dedans qu'Alexandre souffre, vit et même meurt. Un cancer le

ronge par l'intérieur et finira par l'emporter.

Devant une telle insistance sur Alexandre, peut-on alors parler du couple Alexandre/Eugénie? La vie conjugale d'Alexandre est-elle le reflet de ce même malheur, de cette même problématique existentielle? Les portraits de ce couple se présentent en effet comme l'union de deux être totalement incompatibles. Ces deux existences fragiles et menacées par la maladie ont peine à se comprendre. Le drame de l'incommunicabilité prend le dessus sur la soumission à l'ordre établi et aux valeurs traditionnelles observées dans Bonheur d'occasion et Rue Deschambault.

Cette soumission existe encore, bien sûr. Eugénie dira à sa fille Irène qu'il "vaut mieux accepter un mariage malheureux que de ne pas se marier⁴²" et que "mieux vaut endurer que...", cependant cette résignation à supporter le mariage ne domine pas le roman. Si on est en présence d'une forme d'aliénation, elle n'est pas surtout d'ordre familial, mais de dimension cosmique, universelle, métaphysique.

Les portraits du couple Alexandre/Eugénie, en plus de se construire sur les oppositions notées au chapitre

huitième, s'écrivent sous le signe de la maladie et du malheur, de la présence ou de l'absence. Le portrait est ici fonction de toute l'existence de ce couple et non seulement de l'action (celle-ci est d'ailleurs réduite au minimum). Les descriptions physiques et morales d'Eugénie et d'Alexandre sont comme un carrefour des illusions perdues, des malheurs de la vie, de l'impossibilité d'être bien, d'être heureux, d'être ensemble.

Ce portrait de couple s'organise en vue d'instaurer un contexte sémantique et non de décrire exactement les deux partenaires. C'est comme si le corps du couple était transformé en signes. Même si Alexandre semble très décrit, on constate qu'un grand nombre de ses traits restent innommés. Seules les parties décrites et prédiquées prennent sens. Elles semblent choisies en vue de rendre compte de l'aliénation d'Alexandre dans son corps et dans son âme et non de manifester le référent "corps".

La redondance des prédicats négatifs attribués à toutes les parties du corps d'Alexandre contribue à créer un effet de malaise grandissant qui détruira le héros tant au plan physique que psychologique. Alexandre

est tellement mal dans sa peau qu'il ne parvient pas à entrer en lui-même. Tous ses efforts d'intériorisation le conduisent à se découvrir étranger à lui-même en plus d'être étranger au monde et aux personnes qui l'entourent⁴³. Alexandre s'isole de plus en plus. Il ne peut que déplorer la modernisation de la société envers laquelle il éprouve de l'hostilité et de la haine. Cet isolement lui paraîtra une bonne solution quand il ira à la campagne, mais toujours il se sentira coupable de ne pas s'intéresser à autrui. Hostile à lui-même, à la société, à son ami Godias, Alexandre l'est aussi à sa femme. Il ne réussit à communiquer ni avec elle ni avec sa fille.

Quand elle est dépeinte par les yeux d'Alexandre, Eugénie paraît indifférente et même stupide: elle dort calmement alors qu'il souffre d'insomnie; elle porte la valise alors qu'il se sent impuissant, etc. De son côté, quand Eugénie devient malade, elle prend conscience de sa vie conjugale médiocre et monotone. Alors qu'entre Rose-Anna et Azarius, entre Luzina et Hippolyte, entre le père et la mère de Rue Deschambault, il n'est jamais question de leurs relations sexuelles, ici elles sont au moins mentionnées, même si c'est pour

dire, qu'il "faut taire entre eux les misères particulières à son sexe qu'[Eugénie] juge de nature à lui attirer la maladie"⁴⁴! Alexandre pour sa part, n'a plus besoin de faire l'amour... Selon lui, l'homme n'est pas bien avec sa sexualité et il n'en parle qu'avec vulgarité. C'est un triste besoin physique, un espace de contrainte⁴⁵ beaucoup plus qu'une chose saine qui permet aux êtres de se rencontrer.

Le seul moment où il arrive à communiquer avec sa femme, c'est éloigné d'elle: quand il est dans un autre univers, à la campagne, face à lui-même et quand l'un ou l'autre sont hospitalisés. On note d'ailleurs qu'à ce moment Eugénie perd ses traits de santé, de rondeur et de jeunesse ...Et dès qu'elle reviendra à la santé, il y aura de nouveau incommunicabilité:

Alexandre continua quelque temps encore, après qu'elle fut revenue à la maison, à se montrer empressé et serviable. Ce n'est que par degrés, insensiblement, qu'ils en revinrent à leurs relations précédentes. Il courut aux emplettes à son heure de déjeuner, où sa journée faite, s'il avait pu quitter la banque assez tôt. Elle-même s'efforça de retenir l'attention que lui avait valu sa maladie.

A l'hôpital, elle s'était étonnée de trouver tant de choses à raconter sur sa vie, sa jeunesse, ses goûts, les cinémas qui lui plaisaient, et cela à des étrangères. Elle crut possible d'en

faire autant pour le moins avec Alexandre. Cependant, le soir, assise auprès de lui dans ce qu'elle appelait le "vivoir",⁴⁶ elle rencontrait aussitôt des obstacles.

Ce sera uniquement sur le lit de mort d'Alexandre qu'il pourra y avoir échange entre eux. C'est d'ailleurs seulement à ce moment-là qu'Eugénie découvrira les qualités d'Alexandre et combien il était aimé par les autres.

Si Alexandre et Eugénie n'arrivent pas à communiquer et à être heureux ensemble, s'ils n'échappent pas au tragique destin de la mort et de la non-vie qui pèse sur eux, Martha et Stépan vont encore plus loin dans ce processus de l'incommunicabilité. Le problème majeur de ce couple, nous semble-t-il, réside fondamentalement dans l'impuissance à se dire l'un à l'autre.

Ce couple est le prototype de deux solitudes qui cohabitent, deux partenaires mariés mais devenus de véritables étrangers l'un pour l'autre bien qu'ils aient déjà pu communiquer, se parler et même être heureux ensemble. Des couples étudiés, celui-ci est le plus contrasté de tous dans les configurations discursives

des prédicats qualificatifs. C'est aussi le couple le plus conscient de sa différence et du problème qu'elle engendre: "Qu'est-ce que cet amour, qui dans la jeunesse, alliait les natures les plus opposées⁴⁷", se questionne Martha.

L'incommunicabilité entre les conjoints est manifestée à son plus haut niveau et est éminemment constante dans cette nouvelle. Les Yaramko ne se parlent plus depuis longtemps, ils ne savent même plus comment s'y prendre; ils ne s'appellent plus par leur nom et sont devenus des étrangers tout en continuant de vivre ensemble⁴⁸. Stépan ne dit rien mais son bourdonnement (bougonnement) est toujours présent et remplit le silence qui les sépare. Une sorte d'espionnage mutuel est le seul moyen de rencontre entre Stépan et Martha.

Alors, 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. La pile des imprimés de Codessa avait dû y passer; maintenant le pauvre vieil homme n'aurait même plus de lecture pour les jours froids et solitaires de novembre.

En même temps parvint à Martha la voix maugréante de Stépan, elle se jeta vivement en arrière avant qu'il ne surprît son visage à la fenêtre, et ne

se sentit surveillé⁴⁹.

Ici encore comme dans Alexandre Chenevert, c'est dans la maladie et à la veille du départ d'un partenaire que des liens se créent ou se recréent. Seule l'approche de la mort de l'un des deux partenaires fait réaliser l'importance de l'autre tout en affirmant l'impossibilité de la communication réelle dans le couple.

Pourtant ce qu'elle avait fait pour ses fleurs au temps de leur plus atroce misère, le vieux venait de le lui rendre sans se douter qu'il faisait déborder en tendresse la coupe d'amertume. Mais elle ne pouvait en témoigner; cela aurait trop vivement effarouché son vieil ours.

Cette nuit, elle pensa à l'immortalité. Se pouvait-il qu'en des régions inconnues survécussent les âmes⁵⁰?

Comme Alexandre, Martha est préoccupée par le sens profond et réel de son existence sur la terre. Comme lui, elle aspire à s'évader vers un espace libérateur qui transcende la misère. Elle se perd dans des réflexions sur l'immortalité et se réfugie dans des souvenirs de jeunesse. Tous deux font un voyage au centre de leur être et prennent conscience d'un souffle, la respiration pour Alexandre et le vent pour Martha⁵¹.

Tous deux, à la veille de mourir, réussiront à franchir le mur de l'incommunicabilité pour accéder à la non-incommunicabilité. Un défilé imposant de tous les gens qu'Alexandre avait connus viendront lui témoigner leur attachement: "qui aurait pu penser qu'Alexandre avait eu tant d'amis⁵²?"

En plus de ces sèmes d'incommunicabilité, nous constatons chez Martha, Alexandre et Vincent en relation avec Nathalie, un autre réseau de configurations discursives qui les place sur l'axe de transformation: ils refusent l'aliénation à laquelle la vie les soumet et livrent un véritable combat intérieur pour tenter de trouver un sens à leur existence et découvrir leur propre identité individuelle. Ces sèmes se dégagent des figures de "recherche", "d'insatisfaction", de "non-considération du partenaire" et de la prise de conscience de leur incompatibilité à vivre ensemble au niveau de l'être.

Pour le couple Vincent/Nathalie, il n'y a cependant aucun indice d'une transformation de cet état de fait entre eux: tous les sèmes manifestant le refus de

l'incommunicabilité ne sont pas présents comme chez Martha/Stépan et Alexandre/Eugénie à la fin de leur existence commune, i.e. devant la mort d'un des conjoints. Ce refus de l'aliénation et de l'incommunicabilité est pris uniquement en charge par Vincent dans ses nombreux rêves d'existence avec Anne. Après le refus de cette dernière de "refaire sa vie avec lui", les mêmes valeurs négatives, encore plus accentuées dans les traits portraitiques de Vincent, refont leur apparition. Vincent ira s'isoler dans une cabane en plein hiver pour attendre la mort.

Ce retour au pôle négatif de l'incommunicabilité et de l'aliénation est provoqué par la perte définitive de l'être aimé plus que tout (sa source) et il finira au désert. Chez les deux autres couples, cette quête d'identité et de sens qui domine chez Martha et Alexandre tout au long du récit, bien qu'elle n'aboutisse pas, leur permet quand même d'amorcer un début de relation entre eux. Nous posons donc comme hypothèse qu'à cause de cela, ils se placent sur l'axe transformationnel les conduisant à la fin de leur vie au pôle de la non-communication, où ils ne peuvent demeurer longtemps à cause de la mort de l'un des partenaires.

ALIENATION

LIBÉRATION.

INCOMMUNICABILITE

COMMUNICATION



SOU MISSION

CONTESTATION

NON-COMMUNICATION

NON-INCOMUNICABILITE

CHAPITRE DOUZIÈME

LES COUPLES NON MARIÉS DES RÉCITS ROYIENS

Les couples non mariés encadrent pour ainsi dire les autres couples mariés dont nous venons de parler. Deux sont héros des premiers récits: Jean/Florentine (Bonheur d'occasion) et Vincent/Anne ("La Source au désert") et les deux autres font partie des dernières oeuvres de Gabrielle Roy: Médéric/l'Institutrice (Ces enfants de ma vie) et Gabrielle/Stephen (La détresse et l'enchantement). Bien que ces quatre couples présentent des différences importantes entre eux, nous les regroupons à cause des nombreuses ressemblances sémiques découvertes lors de leur analyse figurative.

A- LES DEUX PREMIERS COUPLES NON MARIÉS

Avec les deux premiers, nous nous retrouvons en présence de couples à "trois" personnages. Les deux pointes du triangle (Florentine et Vincent) se marieront respectivement avec Emmanuel et Nathalie, couples dont nous avons parlé ci-dessus. Cependant nous ne pouvons

passer, sous silence leurs fréquentations avec le "troisième" partenaire.

Nous avons déjà remarqué que, lorsque trois personnages "amoureux" sont en présence, il existe une forte relation d'opposition entre eux. Ce contraste est toujours traduit dans les nombreux prédicats qualificatifs et/ou fonctionnels attribués en particulier aux deux personnages du même sexe. On découvre dans l'instance descriptive des portraits d'Anne et de Nathalie, héroïnes de "La source au désert", le même type de valeurs oppositionnelles observées ci-dessus entre Jean et Emmanuel⁵³ et qu'on peut présenter sous la forme schématique suivante: (cf. Tableau XII-A)

TABLEAU XII-A

"La source au désert"

Trait \ Personnage	ANNE	NATHALIE
regard	limpidité pureté profondeur plénitude	obscurité volupté superficialité vide
cheveux	luminosité	ombre - noirceur
action	activité	oisiveté
voix	clarté	langueur
sentiments	tendresse jovialité souffrance bonté	froidueur tristesse aigreur méchanceté
temporalité	matin	nuit
transformation	beauté nouvelle	disparition de beauté

Les valeurs axiologiques qui se dégagent de ces couples à "trois personnages" traduisent, à notre avis, une évolution dans l'idéologie de l'auteur concernant sa conception de la vie conjugale, de l'amour, du vivre ensemble, de la communication et de la recherche d'autonomie des personnes. Chez ces jeunes couples de Gabrielle Roy, on décele des parcours figuratifs liés à la sexualité et à la sensualité bien que certaines figures de honte, de peur et de culpabilité continuent d'entourer les relations amoureuses et sexuelles. Ainsi, la relation amoureuse de Vincent et Nathalie avant leur mariage sera assimilée à la "perversion" et considérée comme démoniaque.

Par contre, chez ceux qui s'aiment: Florentine/Jean (au début du roman), mais en particulier Anne/Vincent, Médéric/l'Institutrice et Gabrielle/Stephen, on retrouve des sèmes constants de communication figurés par les yeux, les mains, les gestes, les baisers. L'expression des sentiments affectueux passe de plus en plus par les paroles. Les sèmes contextuels de bonheur, de complémentarité, et même de félicité se dégagent des configurations discursives remarquées dans les descriptions des partenaires quand ils sont en présence.

l'un de l'autre.

Tous les "amoureux" finiront par se quitter, mais leur rupture provoque toujours la réalisation d'un des partenaires, parfois au détriment de l'autre.

Anne quitte Vincent pour s'occuper de son vieux père, et, quand Vincent la retrouve à la suite d'une longue quête, elle aura conservé son regard profond, ses caractéristiques mystérieuses et douces. La pauvreté et la souffrance n'ont pas détruit mais approfondi la pureté et la clarté du regard, la bonté et la sérénité des traits: elle jouit même d'une "beauté nouvelle".

La rupture de Jean et Florentine laisse cette dernière dans un état de déception qui la conduit à régresser dans la poursuite de son autonomie. Par contre, Jean bénéficie de cette séparation. Il sera décrit en termes de libération, d'indépendance, de nouvelle apparence: celle d'un jeune homme "bien". Il a réussi à quitter Saint-Henri, à changer d'emploi et de niveau social. Son refus de soumission à son destin de misère semble lui conférer un statut nouveau repérable dans les configurations portrographiques de la fin du récit:

Sur le trottoir d'en face, elle venait d'apercevoir Jean Lèvesque. Il s'arrêtait pour déplier un journal sous un lampadaire. Il portait un complet neuf de bonne coupe qu'elle détailla avidement. Elle remarqua jusqu'à sa cravate qui était de même teinte que les souliers d'été, et le chapeau de feutre souple mollement rejeté en arrière. Emmanuel surgit à son esprit dans l'uniforme kaki un peu froissé et les grosses bottes laides. Alors une brusque rage la saisit que Jean vint ainsi diminuer l'image qu'elle gardait d'Emmanuel⁵⁴.

Dans les deux cas, dont nous parlons, Florentine et Vincent se sont mariés avec la personne non aimée; l'une par obligation (la soumission), l'autre, Vincent, pris au piège par la séduction de Nathalie. Tous deux, victimes en quelque sorte d'une tromperie. Les valeurs dominantes qui se dégagent de leurs rôles thématiques d'époux se cristallisent autour de la haine dans le cas de Vincent et de l'indifférence pour Florentine. Vincent refuse de se soumettre à sa vie conjugale sans amour, et choisira la mort après l'échec de sa "quête". Florentine, de son côté, se conformera au modèle traditionnel de la jeune fille correcte en se mariant sans amour parce qu'elle est enceinte. Cette décision l'exclut de la classe des "non-soumises" aux valeurs

prônées par la société que sont, à cette époque, les filles-mères.

B- LES DEUX AUTRES COUPLES NON-MARIÉS

Les jeunes couples non-mariés des deux derniers romans de Gabrielle Roy diffèrent des couples Florentine/Jean et Vincent/Nathalie ainsi que de tous les autres couples mis en scène précédemment. Il s'agit de Médéric et de la jeune institutrice (l'auteure elle-même) de la dernière nouvelle de Ces enfants de ma vie et de Stephen, jeune Ukrainien rencontré par la narratrice de La détresse et l'enchantement lors de son séjour à Londres et avec qui elle a eu une aventure amoureuse.

La première différence facilement remarquable est que, cette fois, l'auteure est l'un des partenaires des couples en question. De plus, cette relation se situe nettement du côté d'une relation amoureuse. Dans les deux cas, il s'agit d'amours de jeunesse racontées en style autobiographique de nombreuses années après leur "existence".

Ces portraits de couples constituent les derniers de la série produite par Gabrielle Roy, mais sont-ils en lien ou en opposition avec les précédents au plan de leur contenu et au plan de leur écriture? De quels points de vue sont-ils différents et/ou ressemblants? Quels effets de sens créent-ils, placés en début et en fin de parcours de l'oeuvre royienne?

a) Médéric et l'Institutrice

Le jeune couple Médéric/l'Institutrice nous paraît l'un des plus réussis quant à la naissance, l'expression et la fin d'un amour. Les élans de sensualité entre ces deux adolescents sont très présents et très suggestifs tout au long du texte, ce qui diffère des contenus sémantiques développés dans les couples précédents. Les configurations groupées autour des sèmes d'attraction mutuelle apparaissent dès le moment où la narratrice voit arriver ce grand garçon vêtu d'une manière désinvolte et se développent tout au long du récit: la frénésie du voyage en carriole, l'incident des genoux qui se touchent sous le pupitre et jusqu'à cette aventure d'une journée qu'ils font ensemble dans les collines⁵⁵.

Si les couples "adultes" des récits précédents ne se manifestent pas leur amour, s'ils ne communiquent pas entre eux, s'ils s'endurent l'un l'autre et n'osent pas s'opposer ouvertement l'un à l'autre, Médéric et l'Institutrice communiquent facilement par le non-verbal, en particulier par les yeux et les mains:

Nous aurions été heureux ensemble sans la présence parmi nous de ce jeune étranger dont la bouche trahissait une amertume d'homme. D'où vient que l'on a tant de peine à voir transparaître l'homme dans un visage d'enfant alors que c'est la plus belle chose du monde que de voir revenir l'enfant chez l'homme⁵⁶?

Ils en arrivent même à exprimer verbalement leurs sentiments d'amour et leur souffrance, "cette souffrance du premier amour qui ne sait encore qu'il est et frémit de peur, de joie et de désir incompris⁵⁷".

Cet amour naissant entre les deux jeunes protagonistes ne pourra se poursuivre et la narratrice mentionnera plusieurs raisons d'ordre social et professionnel: ("que diront les gens du village?" - je suis l'institutrice - je dois poursuivre ma carrière- ce n'est qu'un enfant, -- etc.) dont la plus évidente apparaît être le constat des transformations physiques

qui se produisent chez Médéric.

Les nombreux portraits de cette nouvelle continuent à nous renseigner sur le rôle indiciaire des sentiments des protagonistes et sur le type de relations ambiguës établies entre eux⁵⁸. Pourtant, le passage le plus significatif et, à notre avis, le plus riche nous semble être cette longue description de la promenade en traîneau que nous nous permettons de citer en entier:

J'ouvris les yeux. Je me trouvais 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. Il m'apparut flou, gracieux, avec de lointains yeux qui perçaient la neige en tourbillons et des cheveux fous qui moussaient. Je ne pouvais en détacher le regard.

Alors, tout à côté du mien, vint s'inscrire le visage de Médéric qui s'était rapproché sans se rendre compte que le verre captait aussi son image. Il se pencha vers moi, peut-être pour voir si je dormais. Comme je ne bougeais ni ne parlais, il put me croire sommeillante. Les yeux mi-clos, je le surveillai dans la face réfléchissante de la lanterne où passaient, emportés sur des courants de neige, nos deux visages brouillés comme en d'anciennes photos de noces. Puis tout s'éclaircit un moment, et je distinguai qu'était tendu vers moi le visage de Médéric. Une mèche de cheveux, envolée de mon bonnet, gonflée d'air, s'éleva, lui frôla la joue. Immobile, les yeux fixés sur le verre de la lanterne, je le vis ôter son

gant et chercher à capter la mèche folle. Il fut près de la saisir au vol, mais s'arrêta, la main en suspens, surpris de lui-même et de son geste. Son regard me révéla un étonnement infini et une tendresse douce comme on n'en voit jamais plus dans l'amour satisfait ni même dans celui qui se reconnaît amour. Médéric semblait aussi flotter sur des îles de neige, et 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. Mais alors elle me montra le visage de Médéric, défait, puis fermant les yeux dans le premier effarement du cœur qui lui venait.

Une rapide analyse des configurations discursives de ce passage nous indique le jeu sémique des oppositions entre:

OUVERTURE A L'AMOUR	vs	FERMETURE A L'AMOUR
regards		touchers
rapports directs		rapports indirects
tendresse		surprise
amour		étonnement
crainte		arrêt

Tout se passe entre l'ouverture des yeux et la fermeture de ceux-ci. Les yeux qui regardent à travers la lanterne veulent-ils rendre compte du caractère impossible de l'amour entre ces deux êtres en présence? Nous notons en tous cas que les sèmes qui se dégagent des nombreux portraits des amoureux de cette nouvelle tournent autour de l'ouverture et la fermeture à l'amour en présence duquel "les yeux se ferment et le cœur s'effare".

Nous nous retrouvons devant la ~~même~~ réalité constatée dans "La source au désert" ainsi que dans la relation entre Florentine et Jean: ceux qui s'aiment doivent se séparer et l'amour ne peut poursuivre son cours. Toute relation amoureuse semble appelée à mourir tout "comme le jeune été fragile, à peine est-il né qu'il commence à en mourir"⁶⁰.

Contrairement cependant à ce qui se passe chez les couples Anne/Vincent et Florentine/Jean, la séparation des deux partenaires dans "De la truite dans l'eau glacée" favorise la liberté de l'un et de l'autre malgré la douleur qu'elle provoque. L'amour est désiré mais à distance. La proximité des partenaires ne semble pas

toujours le favoriser. De plus; ici, l'amour de l'enfant ne peut se transformer en amour de celui qui devient un homme. Est-ce une continuation de la prédominance de l'amour maternel sur l'amour conjugal comme nous l'avons remarqué dans les premiers romans et nouvelles? Paula Gilbert -Lewis avance l'hypothèse que seul l'amour maternel ou l'amour des enfants a une place dans les romans de Gabrielle Roy⁶¹. C'est d'ailleurs ce type d'amour qui domine dans tout ce roman de Gabrielle Roy, où les enfants semblent avoir toute la place comme l'indique évidemment le titre⁶². Et la narratrice ne s'identifie-t-elle pas elle-même à une enfant?

Je retrouvai le Médéric de ce soir-là au visage tendu, étonné, émerveillé, tel que me l'avait révélé le verre de la lanterne. Maintenant, agité par les mouvements du train, l'image me précédait, inscrite sur la toile de fond des humbles fleurs dont étaient parsemés les champs de jeune blé ou d'avoine. Et quoiqu'il n'eût sans doute jamais été dans mon intention d'encourager l'amour naissant de Médéric, je saisis à cet instant que j'aurais grand chagrin de le savoir tout à fait mort. Mais qu'est-ce donc à la fin que je désirais sinon d'être adorée à distance comme une bonne étoile qui guide à travers la vie - enfant que j'étais moi-même⁶³!

b) Gabrielle et Stephen

C'est sensiblement le même scénario qui se reproduit dans La détresse et l'enchantement alors que Gabrielle raconte son aventure amoureuse avec le jeune Stephen, relation qu'elle qualifie "du grand amour de sa vie" et qu'elle nous relate aux chapitres 18 à 20 de son autobiographie.

Dès la première rencontre avec Stephen, c'est le coup de foudre et elle ne vivra que pour ces instants passés avec lui pendant plusieurs mois. "Cet état d'envoûtement⁶⁴" dans lequel elle est plongée l'empêche d'abord de voir ce qu'elle appellera (du moins plusieurs années plus tard) son degré de soumission et de dépendance envers ce jeune homme:

Avons-nous été heureux alors? Je ne pense pas. Notre amour était trop fiévreux, agité et possessif pour nous laisser en repos, et quand il n'a pas d'îles où se poser pour des instants de calme, l'amour en vient vite à l'épuisement. Mon sentiment pour Stephen annihilait en moi presque tout pouvoir de réflexion. Il me donnait l'impression de vivre intensément, mais, en fait, il me soustrayait à presque tout de ce qui n'était pas sous sa domination. Je n'entrevois plus le monde qui nous entourait qu'en brèves éclaircies. De

plus en plus il m'apparaissait lointain, étrange, insaisissable, alors que c'était nous, enclos dans notre passion, qui étions soustraits au reste du monde et comme seuls à jamais.

Entre Gabrielle et Stephen les manifestations d'amour vont des regards aux baisers, des frissons jusqu'à la première relation sexuelle de la narratrice. Alors que dans les autres relations entre les couples d'amoureux, la tendresse et les attentions sensuelles étaient à peine suggérées, dans les deux derniers romans, elles sont clairement exprimées, parfois longuement décrites, bien que toujours relatées avec discrétion et réserve. Même si l'amour attire fortement la narratrice et qu'elle le voit désirable, elle sera toujours confrontée au sentiment de peur qui l'accompagne inévitablement:

Et je me demande si la foudroyante attirance que nous avons subie, de tous les malentendus, de tous les pièges de la vie, n'est pas l'un des plus cruels. A cause de lui, après que j'en fus sortie, j'ai gardé pour longtemps, peut-être pour toujours, de l'effroi envers ce que l'on appelle l'amour.

N'est-ce pas dans cette première aventure amoureuse de l'auteure, racontée à la fin de sa vie et publiée

après sa mort, que l'on trouve une explication à toutes ces amours ratées et impossibles de son oeuvre? Une cause inévitable de tous les mariages sans amour décrits dans ses récits d'avant 1975?

Au milieu de ce qui m'avait tenue captive depuis plus de deux mois et m'avait paru ne pouvoir être que de l'amour, poussait quelque chose d'affreux et de corrosif qui ressemblait à du ressentiment. La méfiance avait commencé en moi sa guerre contre l'amour, dont je ne devais jamais tout à fait me remettre. Ce que j'éprouvais en fait était mille fois pire que la longue peur que j'avais eue d'aimer; c'était l'hostilité de qui s'est fait prendre au piège en toute bonne foi⁶⁷.

On retrouve dans cette autobiographie de Madame Roy (en particulier dans les chapitres déjà mentionnés), de nombreuses réflexions de l'auteure sur l'amour entre l'homme et la femme, sur sa grandeur et sur la souffrance qu'entraîne sa perte:

Le commencement, la fin d'un amour, deux instants pour ainsi dire immortels, restent à jamais dans la mémoire, alors que s'est effacé beaucoup de ce qui a eu lieu entre ces deux extrémités. Je respire encore le parfum des fleurs qui nous a accompagnés un moment comme nous longions le vieux cimetière de Fulham. Je me rappelle l'odeur des pelouses arrosées. J'entends toujours résonner le bruit de nos pas dans la silencieuse nuit. Tout cela me parvenait d'un monde perdu, comme si en perdant l'amour j'avais aussi perdu tout ce qui rend le monde aimable et exaltant⁶⁸.

Nous osons faire l'hypothèse que dans cette autobiographie, Gabrielle Roy, au soir de sa vie, nous révèle en mots clairs ce que ses romans et nouvelles nous apprenaient sur ses valeurs et sur sa conception de la relation entre l'homme et la femme, que ces derniers soient mariés ou non. On y retrouve de nombreuses traces de ce tiraillement intérieur qui, selon elle, est inséparable de l'amour:

On n'apprend pas beaucoup sur l'amour en vivant. Mais aujourd'hui je crois comprendre que si j'exigeais tellement de Stephen et ne pouvais souffrir qu'il eût ailleurs un aussi grand intérêt, c'était un peu par représailles contre l'asservissement où m'avait plongé mon sentiment pour lui. Tôt ou tard, je me serais retournée contre un envahissement aussi complet de ma vie. J'aspirais sans doute déjà à l'amour qui serait tendresse, rêve, havre, refuge. Mais l'amour est-il jamais repos!

Serait-ce l'affirmation que l'amour et la communication entre les partenaires masculins et féminins, jusqu'au point de s'engager à vie, ne favorisent pas la libération et l'accomplissement des personnes? La narratrice ne le dit pas aussi clairement. Pourtant, ce que nous constatons c'est que seuls s'épanouiront les quatre partenaires qui auront su

refuser de lier leur destinée à un autre (même quand celui-ci était aimé ou promis à le devenir). Dans ces quatre derniers couples étudiés, nous remarquons que la valeur axiologique de la communication disparaît devant celle de la libération des êtres et la poursuite de leurs intérêts individuels. Pour Gabrielle Roy, l'amour conjugal et même l'amour entre deux êtres ayant des intérêts divergents demeurent "envahissement" et "asservissement"⁷⁰. N'est-ce pas ce que nous avait révélé l'étude des couples mariés? C'est à cette conclusion que nous conduit également l'étude des valeurs thématiques qui se dégagent des portraits des couples non mariés.

CHAPITRE TREIZIEME

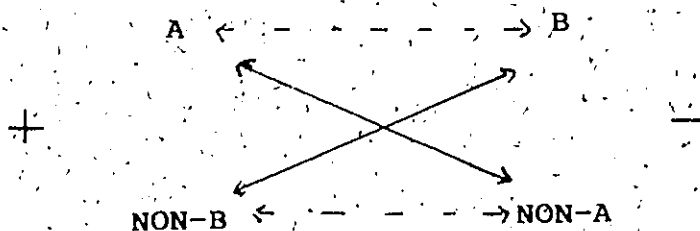
EVOLUTION DANS LES PORTRAITS DE COUPLES

Après avoir établi un système des portraits de couples chez Gabrielle Roy à partir des attributs et dégagé les principales valeurs axiologiques, il nous faut maintenant traiter du fonctionnement de ce corpus et tenter de vérifier si les variables observées nous permettent de saisir une évolution signifiante au plan idéologique.

Si nous reprenons brièvement les questions des relations dans le couple à partir des premières nouvelles, pouvons-nous dégager une certaine évolution des signifiés qui ressort des sèmes dominants? Pouvons-nous axiologiser des constantes? Une idéologie dominante du couple apparaît-elle, se transforme-t-elle?

L'inventaire des qualifications somatiques, psychologiques et psycho-somatiques des couples-acteurs de l'oeuvre de Gabrielle Roy nous permet-elle de constituer des classes de contenus en relation d'équivalence paradigmatique? Si oui, ces classes sémiologiques devraient s'organiser en une structure à

quatre pôles qui correspond à la structure élémentaire des systèmes sémiologiques et se regrouper deux à deux en deaxis dont l'une est positive et l'autre négative⁷¹ comme le montre l'illustration ci-dessous:



relation des contraires: - - - - -

relation des contradictoires: ————>

Dans ce diagramme, le passage de Non-B à A et de A à non-A puis de non-A à B sert à illustrer la transformation des contenus, s'il y a lieu. Est-ce possible d'articuler les sémèmes récurrents des carrés sémiotiques déjà formulés afin de proposer une organisation des portraits étudiés?

Il nous semble que oui, puisque l'étude détaillée de la sémantique des portraits de couples de Gabrielle Roy nous autorise à dégager des systèmes élémentaires de

signification qui pourraient rendre compte non seulement des transformations des principaux contenus des couples étudiés, mais de l'évolution des valeurs thématiques découvertes dans ces portraits. Or en regroupant les diverses valeurs découvertes, voici ce que nous proposerions pour illustrer l'évolution des valeurs axiologiques dominantes dans les portraits étudiés (cf: Tableau XIII-A).

TABLEAU XLII-A

MISE EN CARRE DES VALEURS DISCURSIVES

Vincent/Nathalie	Médéric/l'Institutrice
Stépan/Martha	Gabrielle/Stephen
Alexandre/Eugénie	

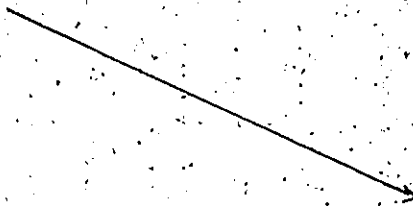
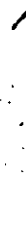
INCOMMUNICABILITÉ ← - - - -> COMMUNICATION

ET

ET

ALIÉNATION

LIBÉRATION



NON-COMMUNICATION ← - - - ->

NON-INCOMMUNICABILITÉ

ET

ET

SOUMISSION

CONTESTATION

Florentine/Emmanuel

Jean/Florentine

Rosè-Anna/Azarius

Martha/Stépan (à la fin)

Hippolyte/Luzina

Alexandre/Eugénie (fin)

Le Père/la Mère

Vincent/Anne

Couples des premières

nouvelles.

Les portraits des couples des premières nouvelles et ceux des premiers romans sont regroupés au pôle de la non-communication et de la soumission. Ceux des trois grands récits qu'on pourrait qualifier d'introspectifs dégagent des valeurs axiologiques négatives et se situent au pôle A. Dans l'évolution de ces couples dont un partenaire mourra, le système portrographique passe dans la deixis positive pour nier l'incommunicabilité et l'aliénation. On place également à ce pôle Jean/Florentine et Vincent/Anne au temps de leurs amours. Puis le système se déplace vers le pôle positif de la communication et de la libération avec l'analyse des portraits des deux derniers couples écrits de Gabrielle Roy.

Cette systématisation des structures élémentaires de la signification, au lieu d'être un plaidoyer en faveur du couple, nous paraît plutôt une négation de cette entité. En réalité, ce sont tous les couples qui ne vivent pas ou ne vivent plus ensemble qui se retrouvent dans la deixis positive.

Nous croyons ce tableau assez parlant par lui-même, mais tentons d'aller plus loin en confrontant nos résultats avec d'autres études récentes. Plusieurs

d'entre elles proposent diverses conceptions de l'évolution littéraire reflétant l'idéologie dominante et rendant compte de la transformation sociale d'un milieu: "une mise en perspective diachronique de tableaux synchroniques"⁷². La plus connue est sans contredit celle de Michel Zerrafa⁷³. De leur côté, Albert Memmi, Ronald Sutherland et Pierre Hébert⁷⁴ font apparaître en particulier trois stades d'évolution de la littérature canadienne. Ils insistent surtout sur la situation coloniale perçue comme point de départ d'une lente évolution vers la personnalisation des personnages et, par voie de conséquence, des habitants du pays et des auteurs⁷⁵.

A la suite de la lecture de ces études, nous nous sommes interrogée sur l'applicabilité de leur théorie à l'oeuvre de Gabrielle Roy qui couvre une période de plus de quarante années. Est-ce qu'à travers un corpus réduit, mais quand même significatif puisqu'il s'agit du portrait des héros des romans et nouvelles écrits entre 1939 et 1984, on peut déceler une évolution progressive? Si oui, ces différences correspondent-elles à des étapes caractéristiques ressemblant à ce que ces auteurs appellent "les 3 âges du colonisé"⁷⁶ où l'on remarque des étapes progressives vers l'individualisation et la

personnalisation⁷⁷.

A ce sujet, Pierre Hébert propose une thèse basée sur une stratégie diachronique par laquelle il définit les phases successives et obligatoirement complémentaires de "la libération des énergies personnelles du peuple colonisé: l'âge mythique, l'âge rationnel et l'âge historique⁷⁸" qu'il transpose ensuite dans l'évolution du roman québécois. Sans nous inspirer directement et uniquement de cette analyse, nous voulons considérer l'évolution des portraits étudiés et proposer une synthèse personnelle de ce que nous avons découvert dans l'étude de l'évolution des couples au plan axiologique et au niveau de l'écriture.

Essayons d'articuler les sémèmes récurrents sur le carré sémiotique afin d'en proposer une organisation qui nous ferait découvrir une structure élémentaire de la signification des portraits de couples étudiés chez Gabriëlle Roy.

Au plan axiologique, nous constatons que les premières nouvelles de Gabriëlle Roy écrites au début des années '40 se situent dans un courant d'idées différent des romans qu'on a appelés romans du terroir

ou de la terre, bien qu'elles en conservent certaines caractéristiques "traditionnelles". Dans les récits d'avant la Deuxième Guerre, comme l'ont remarqué plusieurs analystes littéraires, dont Arlène Steiger, Jacques Michon, Janine Boynard-Frot⁷⁹, les valeurs prônées étaient le vécu familial, la défense du patrimoine, l'emprise des valeurs cléricales, l'importance de la transmission de l'idéologie agriculturiste qui

[...] connaît un regain de vigueur et atteint son apogée au cours de la période précédant la Deuxième Guerre mondiale dans cette conjoncture qui vit un développement marqué du corporatisme. Pour enrayer le chômage, on préconise le retour des citadins à la campagne et le gigantesque plan de colonisation de l'Abitibi, qui marque cette période, constitue la dernière et vaine grande offensive pour échapper à l'étreinte de la domination étrangère.[...]

Chaque famille se suffit à elle-même, système autarcique confinant les individus dans un isolement absolu puisque l'échange ne se fait pas avec la société mais avec la nature. Aucune communauté d'intérêts, aucune liaison nationale ni aucune organisation politique ne peuvent lier ces individus épars et condamnés, par suite d'un sort identique, à n'avoir⁸⁰ jamais que le potentiel d'une classe.

Avant la Deuxième Guerre, la population canadienne-française est éparpillée dans l'espace, consacrée à la terre et peu développée intellectuellement. L'individu a de la difficulté à

affirmer son autonomie: l'esprit communautaire et le respect des traditions l'emportent sur la personnalisation et sur les évolutions des individus⁸¹.

Avec les premiers récits de Gabrielle Roy qui paraissent au début des années '40, on constate que les couples, héros des nouvelles et romans, ne sont plus ceux qui délaissent la terre, mais ceux qui sont nouvellement arrivés en ville aux prises avec le chômage, l'urbanisation et la modernisation⁸².

Les femmes, bien qu'encore soumises aux valeurs rurales, commencent à remettre en question une certaine conception de la famille, du mariage sans amour, de la place et du rôle de la femme au foyer. Chez Gabrielle Roy, ce début d'une vague de faible contestation de la société par l'un ou l'autre des partenaires, mais surtout par les épouses (cf. les épouses des premières nouvelles et *Florentine*), ne se poursuit pas. Délaissant les récits à tendance sociale, l'auteure mettra l'accent de plus en plus sur les valeurs intérieures au fur et à mesure que se développent ses personnages.

Ainsi à propos des portraits de couples d'Alexandre Chenevert, de Rue Deschambault et d'Un jardin au bout du

monde, on a remarqué que les partenaires ont des prédicats toujours très fortement opposés l'un à l'autre. Or, ce qui ressort davantage ce sont les différences individuelles et les efforts de personnalisation d'un seul des conjoints. On retrouve clairement énoncées les oppositions constitutives du couple comme le jour et la nuit dans Rue Deschambault, la matérialité et la spiritualité dans Alexandre Chenevert pour aboutir au drame réel de l'incommunicabilité dans le couple Martha et Stepan d'Un jardin au bout du monde. Ces derniers couples mariés de Gabrielle Roy s'interrogent sur les valeurs du monde traditionnel, mais cherchent encore plus comment concilier le monde moderne et les valeurs traditionnelles (surtout Alexandre Chenevert). Ils se situent dans une apparente "irréconciliabilité de deux antinomies" au niveau spirituel de l'individu.⁸³

Cette incompatibilité entre les conjoints mariés, si elle a toujours été présente dans tous les romans et nouvelles de Gabrielle Roy, atteint son sommet dans sa dernière longue nouvelle publiée en 1975, "Un jardin au bout du monde". Seule l'approche de la mort conduira Martha vers une profonde réflexion sur le sens de son

existence. "Sa maladie créera une ouverture nouvelle entre les partenaires, fera renaître certaines manifestations de tendresse et mettra fin à l'incommunicabilité pour conduire ce couple dans la non-incommunicabilité. Mais la mort de Martha, comme celle d'Alexandre, viendra empêcher la possibilité d'introduire la communication entre les époux.

On peut comparer cette étape de l'évolution d'un partenaire à ce que Rioux appelle l'"Idéologie de rattrapage"⁸⁴ ou mieux encore à ce que Pierre Hébert situe comme "fonction de problématisation":

[...] le mythe disparu laisse l'individu désarmé. Devant la désagrégation du sens, les formes expriment l'éparpillement des normes, le conflit des interprétations, et appellent ainsi un facteur de cohésion⁸⁵.

Cette fonction de problématisation ne se réalise pas par l'entité du couple, mais seulement par un seul des partenaires qui finira par mourir sous le regard d'incompréhension de l'autre conjoint.

Martha, Vincent et Alexandre ne refusent pas toujours clairement le monde des valeurs de ceux qui les entourent, mais ils y étouffent jusqu'à se sentir aliénés dans leur corps et dans leur être intérieur.

Leurs efforts de réflexion et leur contestation silencieuse mais réelle pour trouver le sens de leur existence individuelle les distinguent de leurs partenaires respectifs sans sembler avoir un effet direct (manifesté clairement dans le texte) sur leur relation pour accentuer l'incommunicabilité qui existe entre eux. A la veille de mourir, Martha et Alexandre se rapprocheront de leur conjoint respectif et une non-incommunicabilité se manifestera surtout dans les gestes et les regards comme nous l'avons signalé. Est-ce pure coïncidence? Nous ne le croyons pas. Cela correspondrait plutôt à une sorte de progrès de la notion d'individualité, à l'évolution du concept "de personne, d'une phase initiale où elle est subjuguée, voire niée, jusqu'à son émancipation décisive et finale"⁸⁶.

Les deux derniers couples de Gabrielle Roy sont de jeunes couples non mariés et, si on se réfère au carré sémiotique, on les a situés dans la deixis positive, où l'affirmation des libertés individuelles est privilégiée dans les deux cas aux dépens de l'union dans le mariage ou d'un engagement à vie des deux partenaires. Est-ce l'affirmation par l'auteure, qui est ici le partenaire féminin, de l'autonomie et de la réalisation de la personne au plan individuel et professionnel? En effet,

malgré la souffrance et la douleur occasionnées par la rupture dans ces deux cas de liaison amoureuse de jeunesse, il ressort de tous les couples de Gabrielle Roy une forme de plaidoyer en faveur du non-engagement entre l'homme et la femme même si cette décision ne procure pas la paix totale à la narratrice:

Je m'embarquai à Liverpool. Au dernier instant, un garçon de cabine frappa à ma porte. Il m'apportait un long carton de fleurs. Je dénouai en tremblant la ficelle. Mon pauvre coeur que j'avais cru si bien guéri de Stephen bondissait vers lui parce qu'il n'avait pu me laisser partir sans un signe témoignant des sentiments qui nous avaient liés. Je saisis la carte. Elle était de David à qui j'avais téléphoné pour un simple adieu en passant par Londres. Il me souhaitait une bonne traversée de l'océan et de la vie, mille choses tendres, et me disait son espoir de venir un jour me retrouver au Canada. Je déchirai la carte en menus morceaux. J'en voulais au pauvre David d'avoir fait ce que j'aurais voulu voir fait par Stephen.

C'est une conclusion que nous permet de poser notre lecture. La faiblesse des traits individualisés chez les couples mariés s'est transformée en un refus de l'aliénation et de la soumission aux valeurs traditionnelles du mariage pour affirmer peu à peu l'autonomie comme valeur primordiale. C'est d'ailleurs ainsi que Pierre Hébert propose de lire l'évolution des

"âges du colonisé" et son hypothèse se vérifie dans l'évolution des valeurs axiologisées des portraits des couples royiens:

L'individu, par la distance qu'il a prise, se sent un droit d'interrogation et de manipulation, de telle sorte que sa mémoire, de simple rappel ou commémoration, devient agent de problématisation. Sur le plan du récit, la contribution des analepses deviendra essentielle au bricolage des significations, en pourvoyant l'activité rationnelle des éléments du sens qu'il lui faut⁸⁸.

[...] Or nous posons justement que l'apparition franche de l'autobiographie des années '70 se situe dans ce prolongement de la technique de l'analepse. Car qu'est-ce qu'un récit où l'analepse tend précisément à envahir le champ tout entier si ce n'est, en tant que récit de la mémoire, la narration rétrospective de l'aventure personnelle? L'envahissement du champ littéraire par l'autobiographie signale l'accession du moi à un stade d'élévation où jamais encore il n'était parvenu⁸⁹.

Le non-vivre-ensemble paraît être la seule condition de libération et de réalisation des personnes mariées ou amoureuses chez Gabrielle Roy. C'est aussi les seules relations où il peut y avoir amour et communication entre deux personnes de sexe opposé. L'amour chez Gabrielle Roy n'existe que dans cette conjoncture.

NOTES DE LA QUATRIÈME PARTIE

1. A ce sujet, il faut lire l'important article de Jean Calloud intitulé "Sur le chemin de Damas. Quelques lumières sur l'organisation discursive d'un texte: Actes des Apôtres, 9, 1-9", Sémiotique et Bible, n° 37, Lyon, CADIR, mars 1985, p. 3-29. Au plan méthodologique, nous nous inspirons également des articles "Éléments d'analyse: la composante discursive: Figuratif et thématique" du Groupe d'Entrevignes parus dans Sémiotique et Bible, n°s 33 et 35, mars 1984 et septembre 1984, p. 1-7, p. 1-11.
2. A. J. Greimas, Du sens II, op. cit., p. 63.
3. Ibid., p. 64-66.
4. Louis Panier, "De l'idéologie dans le discours...", Sémiotique et Bible, n° 19, septembre 1980, Lyon, CADIR, p. 7-24.
5. Nous avons surtout consulté les analyses suivantes:

Madeleine Ducrot-Poirier, "Les femmes québécoises depuis 1960. II - En littérature", Cahiers du C.N.R.S., Paris, C.N.R.S., (ex. Conseil des Arts du Canada), 1979, 42 p.

Marie Francoeur, "Portrait de l'artiste en pédagogue dans Ces enfants de ma vie", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 545-562.

Pierre Hébert, "La rupture formelle du roman québécois vers 1960: jalon d'étude", Études littéraires, vol. 14, n° 1, avril 1981, p. 81-103.

Id., "Un problème de sémiotique diachronique: norme coloniale et évolution des formes romanesques québécoises", RS/SI, vol. 2, n° 3, septembre 1982, Toronto, University of Toronto Press, p. 211-239.

Jean-Marcel Léard, "Du sémantique au sémiotique en

littérature: la modernité romanesque au Québec", Études littéraires, vol. 14, op. cit., p. 17-60.

Carole Melançon, "Évolution de la réception de Bonheur d'occasion de 1945 à 1983 au Canada français", Études littéraires, vol. 17, op. cit., p. 457-468.

Jacques Michon, "Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960", Revue de l'Université de Sherbrooke, 1979, p. 1-41.

Id., "Fonctions et historicité des formes romanesques", Études littéraires, vol. 14, op. cit., p. 61-79.

Marcel Rioux, "Sur l'évolution des idéologies au Québec", Revue de l'Institut de sociologie. Aperçu sociologique sur le Québec, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1968, p. 95-124.

Marie-José des Rivières, "Une analyse idéologique de Bonheur d'occasion", Littérature et idéologie. La dynamique des fictions. Québec, Université Laval, novembre 1978, p. 73-87.

Arlène Steiger, "Le roman québécois, considérations sociologiques", Possibles, vol. 2, n. 1, automne 1977, Montréal, 81-102.

6. A. J. Greimas et J. Courtés, Dictionnaire, op. cit., p. 179.
7. Ibid., p. 26.
8. Louis Panier, "De l'idéologie...", op. cit., p. 8-14.
9. Ibid., p. 12.
10. Ibid., p. 13.
11. A. J. Greimas et J. Courtés, op. cit., p. 332-334.
12. Ibid., p. 334-335.
13. Cf. ci-dessus p. 125.

14. Cf. note 25 de la troisième partie.
15. G. Roy,...
16. Id., "Le Roi de Coeur" et "Cendrillon '40".
17. Id., La détresse..., op. cit., p. 505.
18. Id., "La conversion des O'Connors", op. cit.
19. Id., "Le monde à l'envers", p. 6.
20. Loc.cit.
21. Ibid., p. 34.
22. Id., "Bonne à marier", op. cit., p. 40.
23. Cf., Id., "Cendrillon '40", "Le roi de coeur" et "le monde à l'envers" surtout.
24. Id., La détresse..., op. cit., p. 504.
25. Nous pensons en particulier à l'étude de Soeur Sainte-Marie-Eleuthère et à celle d'Amélia Comeau.
26. Gabrielle Pascal, op. cit., et Janine Boynard-Frot, op. cit.
27. G. Roy, B. O., p. 323.
28. Id., Rue Deschambault, p. 236 et 248 en particulier.
29. Ibid., La citation se trouve aux pages 118-119, mais on retrouve les mêmes idées aux pages, 2, 99, 106, 108 également.
30. Id., La Route d'Altamont, p. 30-31.
31. Ibid., p. 235-236. Voir également aux pages 28-29, 148 et 212.
32. On peut relire encore certains passages de Rue Deschambault, p. 236-248 en particulier.
33. Ibid., p. 90-91.

34. Id., B. O., p. 146. On peut aussi se rappeler l'incompréhension de Rose-Anna envers Eugène qui veut s'enrôler, envers Yvonne qui veut entrer au couvent, envers Daniel qui lui préfère son infirmière, envers Florentine enceinte..., cf. p. 62, 66, 106, 145-147, 199-200, 305-307, etc.
35. Ibid., p. 136.
36. Ibid., p. 142.
37. Ibid., p. 144.
38. Ibid., p. 334-335.
39. Ibid., le matin de son mariage et lors du départ d'Emmanuel, Florentine disparaît et se promène telle une femme momifiée.
40. Ibid., cf. p. 300, 301, 306-307, et 341-345.
41. A propos de l'utilisation de ce terme "héros", on pourra lire l'article de Paul Socken "Les dimensions mythiques dans Alexandre Chenevert, Etudes littéraires, vol. 17, op. cit., p. 499-529.
42. G. Roy, Alexandre Chenevert, p. 137.
43. Cf. Ibid., p. 76, 203-205.
44. Ibid., p. 158.
45. Cf. Ibid., p. 324.
46. Ibid., p. 132.
47. G. Roy, Un jardin..., p. 161.
48. Cf. Ibid., p. 163.
49. Ibid., p. 214 ; voir aussi les pages 209-210, 212-213.
50. Ibid., p. 214.
51. Cf. Alexandre Chenevert, p. 197 et Un jardin..., p. 216.

52. G. Roy, Alexandre Chenevert, p. 367.
53. Voir le tableau VIII-B, p. 250.
54. G. Roy, B. O., p. 342.
55. Id., Ces enfants..., p. 158-162.
56. Ibid., p. 199; voir également les pages 150, 183-184.
57. Ibid., p. 200.
58. Ibid., p. 198-201.
59. Ibid., p. 183-184.
60. Ibid., p. 212, c'est la dernière phrase du récit.
61. C'est ce que soutient Paula Gilbert-Lewis dans The Literary Vision of Gabrielle Roy: An analysis of Her Works, Birmingham, Summa Publications, 1984, en particulier les chapitres II et III, p. 26-137.
62. En effet, ce sont Vincento, le petit Clair, André, le jeune Demetriooff ainsi que les nombreux autres enfants qui sont les héros et les personnages les plus décrits de ce roman. Bien que leurs parents soient mentionnés, on trouve peu de portraits d'eux (sauf du Père Demetriooff et du Père de Médéric). Mais comme les portraits de couples sont peu nombreux, nous n'en avons pas tenu compte dans notre étude.
63. G. Roy, Ces enfants..., p. 210.
64. Id., La détresse..., p. 347.
65. Ibid., p. 348.
66. Loc. cit.
67. Ibid., p. 354.
68. Ibid., p. 360, c'est nous qui soulignons.
69. Ibid., p. 361-362.

70. Loc. cit.
71. A. J. Greimas et J. Courtès, op. cit., p. 30-32.
72. Jacques Michon, Études littéraires, vol. 14, op. cit., p. 61.
73. Michel Zerrafa, La révolution romanesque, Paris, 10/18, 1972, p. 8.
74. Cf. Pierre Hébert, "Sémiotique diachronique...", op. cit.
75. Cf. Ibid., p. 227-234.
76. Ibid., p. 217-223.
77. Cf. Albert Memmi et Sunday Anozé cités par Pierre Hébert, RS/SI, p. 216-218.
78. Ibid., p. 218.
79. Janine Boynard-Frot, Un matriarcat en procès, Montréal, P.U.M., 1982, 231 p.
Jacques Michon, Études littéraires, op. cit.,
Arlène Steiger, "Le roman québécois...", op. cit.
80. Janine Boynard-frot, op. cit., p. 23.
81. Marcel Rioux, op. cit. et Denis Monière, Le développement des idéologies au Québec: des origines à nos jours, Montréal, Québec/Amérique, 1977, 381 p., en particulier les chapitres VII et VIII p. 263-329.
82. Cf. Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert.
83. Pierre Hébert, RS/SI, p. 217.
84. M. Rioux, op. cit., p. 120.
85. Pierre Hébert, RS/SI, p. 214.
86. Ibid., p. 217.

87. G. Roy, La détresse..., p. 495.
88. Pierre Hébert, RS/SI, p. 232-233.
89. Ibid., p. 234.

CINQUIÈME PARTIE

ÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE PORTRAITIQUE

CHEZ GABRIELLE ROY

Après avoir établi les paramètres de l'évolution et de l'organisation du concept "couple" dans les romans et nouvelles de Gabrielle Roy en illustrant la circulation sur le carré des axes sémantiques communs:

communication/incommunicabilité

et

libération/aliénation

vérifions si cette affirmation progressive de l'autonomie des conjoints et de leur tendance, à mieux communiquer est confirmée ou infirmée par les formes romanesques utilisées par l'auteure.

Selon Michel Zeraffa,

L'art romanesque est celui qui repose le plus directement sur telle idée de l'homme à tel moment de l'histoire sociale, et qui traduit cette idée avec le plus de netteté et le plus de nuances. Nous avons fondé notre recherche sur le fait que cette idée même, et non "l'observation de la vie" dicte au romancier de choisir certaines formes narratives plutôt que d'autres.

Cette optique s'apparente à celles que proposent

Pierre Hébert², Jacques Michon et Jean-Marcel Léard³ ainsi que Arlène Steiger⁴ et Marcel Rioux⁵ dans une perspective sociologique. Ces analystes et critiques littéraires affirment l'existence d'un échange évident entre les formes littéraires et une certaine conception de la personne. C'est à cette circulation entre l'idéologie de l'auteur et les formes littéraires qu'elle utilise le plus dans les portraits que nous voulons nous attarder dans cette dernière partie. Par "formes", nous entendons ici les catégories discursives proposées par Gérard Genette dans Figures III concernant "le temps, la voix et le mode"⁶ et les catégories littéraires usuelles des formes romanesques, soit le roman social, psychologique, moderne, etc., ou le nouveau-roman.

Puisque notre étude s'intéresse en priorité aux portraits des couples et non à leurs parcours narratifs, nous retiendrons surtout les figures de "l'ordre" (analepses et prolepses), du "mode" (la focalisation - les visions de Todorov) et de la "voix" (l'utilisation du pronom personnel par la narratrice). Ces figures nous paraissent applicables à l'analyse des portraits jalonnant les récits, et, nous semble-t-il, constitutifs de ceux-ci. Pour vérifier l'applicabilité de cette

hypothèse, nous suivrons l'ordre des couples regroupés sur le carré proposé ci-dessus (début du chapitre XIII).

CHAPITRE QUATORZIÈME

L'ÉCRITURE DES COUPLES DE LA DEIXIS NÉGATIVE

A- ECRITURE DES COUPLES DES PREMIERS RECITS

L'écriture des portraits des couples des premières nouvelles ressemble à celle de Rose-Anna/Azarius, de Luzina/Hippolyte, de Florentine/Emmanuel et du Père et de la Mère de Rue Deschambault à bien des points de vue. Ces portraits sont presque toujours énoncés par la voix de la narratrice-témoin qui nous parle de ses personnages à la troisième personne et très rarement par l'un ou l'autre des protagonistes. Jamais les portraits ne font partie de l'exposition; celle-ci nous situe immédiatement dans l'action ou nous décrit les lieux de l'action.

Lors d'une première lecture rapide, les portraits semblent inexistants et le personnage paraît réduit à son nom et à son action. Une lecture plus attentive nous fait remarquer que le corps des personnages principaux (ici les couples), se construit peu à peu. L'ordre de présentation des parties du corps et des traits du visage n'est pas du tout rigoureux; il se soumet d'abord au déroulement des récits et est subordonné aux diverses fonctions actantielles.

Les portraits des nouvelles ne sont en général qu'un temps, qu'un instant du corps des personnages. Cela ne les empêche pas d'être significatifs puisqu'ils révèlent bien l'existence physique et psychologique du personnage, son rôle, son action et son type. Ce portrait non exhaustif et disséminé dans le texte s'enrichit au fur et à mesure que le héros ou l'héroïne évolue, signifiant son allure sympathique ou non, sa beauté ou sa laideur, son mouvement ou son statisme. Les analepses, telles qu'elles sont définies par Genette⁷, n'existent pratiquement pas dans les rares et brèves descriptions des acteurs. Rares même sont les précisions qui viennent ajouter un renseignement supplémentaire sur le passé des personnages pour influencer le cours de la diégèse.

De l'étude systématique des portraits physiques et psychologiques des couples des premières nouvelles nous concluons que Gabrielle Roy privilégie les fonctions narratives sans négliger pour autant l'aspect prédicatif à caractère émotif. Les prédicats du faire sont privilégiés au détriment des caractéristiques qui se rattachent davantage à l'être; les conventions sociales sont toujours encouragées et très respectées par les personnages mis en scène.

Bien qu'on découvre quelques tentatives de prêter à des portraits de couples des manifestations de non-acceptation de l'ordre familial établi, la plupart des caractéristiques valorisées décrivent des schèmes traditionnels et des valeurs familiales de soumission; on rencontre peu d'attributions désignant des problèmes d'incommunicabilité comme elles existeront dans les oeuvres romanesques subséquentes.

Rue Deschambault, La Petite Poule d'Eau et en particulier Bonheur d'occasion sont classés par les critiques dans la catégorie "roman social". L'écriture se fait à la troisième personne et la narratrice est omnisciente (focalisation zéro) comme dans les premières nouvelles. Elle en sait plus que ses personnages sur leurs émotions, leurs désirs, les causes sociales de leurs situations actuelles. Elle est à la fois en dehors et en dedans de ses personnages. Ainsi, dans Rue Deschambault, par exemple, les parties du corps décrites sont presque exclusivement appréciatives. Ces adjectifs appréciatifs soulignent évidemment la présence de la narratrice et mettent en valeur l'énonciation. La charge modalisatrice des épithètes sert à convaincre tout en feignant de demeurer "description". L'on

remarque également de nombreux intensifs: trop, peu, très, moins, excessivement, sans cesse, etc. qui jouent le même rôle:

L'effet de l'énumération est de rassembler devant les yeux, et de former un tout frappant de plusieurs objets épars, dont l'imagination s'occuperait à peine si elle ne les voyait ainsi ramassés et réunis en un seul corps de tableau.

Le texte décline le corps en extrayant du paradigme où ils sont tenus en réserve les traits signifiants qu'il enchaîne dans le syntagme de la description... Par ce procédé de qualificatifs généraux, la narratrice contribue à nous donner davantage un mirage du corps qu'à nous décrire celui-ci:

L'énumération, le dénombrement, suppose un certain ordre. Dans le procès sémiotique -- du moins au sein de notre culture --, le désordre le plus arbitraire, le plus "naturel" ne pourrait d'ailleurs échapper à la signification: il serait toujours lu comme sens, signe de quelque dess(e)in. Par où commencer, puisque le déplacement linéaire de la chaîne écrite contraint les parties du corps à se succéder?

Les retours en arrière ou analepses sont peu fréquents mais ils existent chez Azarius, Jean et Rose-Anna. En effet, c'est par ce procédé que Gabrielle Roy évoque en rétrospective la dégradation d'Azarius qui

contraint sa famille à vivre dans cette situation de pauvreté¹⁰. C'est également le même procédé anachronique qu'elle utilise dans Rue Deschambault pour décrire le père plus jeune et plus actif¹¹.

Dans Bonheur d'occasion en particulier, les portraits psychologiques des couples sont toujours prévisibles soit à cause de leur enfance (Azarius est indécis et imprévoyant depuis toujours), ou de leur condition sociale (la maigreur de Florentine parle de la pauvreté, Rose-Anna est déformée à cause de ses nombreuses grossesses, le petit Daniel est pâle et malade, les enfants n'ont pas de vêtements pour aller à l'école, etc.).

Les analepses de Bonheur d'occasion ont toutes une coloration dysphorique. C'est d'images dépressives que se nourrissent Jean, Florentine, Azarius et Rose-Anna: c'est à travers elles que les personnages essaient de se construire une forme d'individualité¹². Les analepses jouent généralement un rôle explicatif: elles récupèrent des séquences antérieures, en particulier pour Azarius/Rose-Anna, le Père/la Mère, nous montrant l'un ou l'autre des partenaires dans leur jeunesse ou à un moment de bonheur passé en opposition au "maintenant" du

récit où le personnage n'est plus ce qu'il était auparavant ni physiquement, ni psychologiquement.

Les portraits de Jean et de Florentine, de loin les plus détaillés, s'opposent aux descriptions du couple Rose-Anna/Azarius. Bien qu'elle veuille un autre type d'existence et que les figures qui se dégagent de son portrait le confirment, Florentine sent qu'elle deviendra physiquement comme sa mère et qu'elle finira par lui ressembler¹³. Si cette dernière se réfugie finalement dans les valeurs familiales traditionnelles, ses comportements traduisent par contre un fort questionnement des valeurs conjugales, familiales et rurales et elle s'y résigne comme malgré elle!

Au lieu de se référer aux valeurs de la société de l'époque, les premiers personnages de Gabrielle Roy font référence au passé pour comprendre leur situation et pour se comprendre:

[Azarius] sentait qu'il fallait remonter à ce moment même de son existence pour comprendre ce qui lui était arrivé. Dès lors, les images se superposaient avec une vitesse implacable¹⁴.

Il en est de même pour Rose-Anna qui pense au jour de

ses noces si différentes de celles de Florentine:

Rose-Anna, cependant, était partie à rêver de soleil et de vent léger, comme on s'attarde parfois au milieu de sa peine, pour mieux voir sa peine, à ressusciter des fantômes lointains, incompréhensibles, et qu'on regarde, au fond de son souvenir, tels des intrus plutôt que des amis. Elle revoyait la journée de ses noces, claire, limpide, avec des sons de cloche qui voyageaient par le village et les champs. Elle retrouvait des parfums de la terre, elle retrouvait sur cette route de sa jeunesse, tant de fois, tant de fois parcourue par le souvenir, des joies qui avaient le goût sain et profond des choses de la terre. Et puis, ramenant les yeux sur le désordre qui l'entourait, elle aurait presque hâï à cette minute les réminiscences qui avaient occupé son esprit¹⁵.

Les analepses renvoient à des "souvenirs individualisés qui rendent compte du fait que l'homme se cherche et tente de toucher sa propre individualité. Dans Bonheur d'occasion, l'usage des analepses est cependant très limité par rapport aux œuvres suivantes et il renvoie à une certaine prise de conscience du malheur existentiel qui depuis toujours empêche la construction et la réalisation de l'individu¹⁶.

On note d'autre part certaines tentatives de focalisation interne comme dans les cas de Jean Lévesque

et d'Azarius. Ce procédé rhétorique réussit à faire ressortir l'individu de la masse, à le personnifier davantage en le distinguant de la norme sociale, en refusant ce que ses parents ou ses ancêtres ont toujours fait ou ont toujours été. Il y a donc dans quelques portraits de Bonheur d'occasion des manifestations littéraires de l'émergence d'une certaine individualité.

Le portrait de Jean Lévesque, bien qu'en focalisation zéro, maintient cette affirmation de la personne alors que celui de Florentine au moment où elle se marie avec Emmanuel retombe dans le traditionnel: elle disparaît sous ses vêtements alors qu'elle se "ränge" du côté de la tradition en acceptant le mariage, les maternités et la vie de couple sans amour:

Florentine resta songeuse un moment. Puis un sourire timide, tout nouveau, tout frais, parut sur sa figure fatiguée. Elle venait de se rappeler que les gens l'avaient regardée lorsque, durant les derniers jours, elle s'était montrée au bras d'Emmanuel. Une tristesse imprécise de temps en temps lui pinçait le coeur. Elle n'aimait pas Emmanuel. Du moins elle ne l'aimait pas comme elle avait pressenti pouvoir aimer un jour.

Les portraits des romans et nouvelles écrits par Gabrielle Roy entre 1939 et 1945 constituent un premier

temps de son écriture romanesque. L'usage peu fréquent des analepses, la présence omnisciente de la narratrice, l'emploi répété et unique des pronoms "il" correspondraient à l'axiologie qui se dégage de ces récits des années 1940: soumission, non-communication. Ces valeurs sémantiques et rhétoriques concordent d'ailleurs avec ce que Marcel Rioux appelle "l'idéologie de conservation" caractéristique des années 1940-1950:

Elle définit le groupe québécois comme porteur d'une culture, c'est-à-dire comme un groupe qui a une histoire édifiante, qui est devenu minoritaire, au XIXe siècle, et qui a pour devoir de préserver cet héritage qu'il a reçu de ses ancêtres et qu'il doit transmettre intact à ses descendants. Essentiellement, cet héritage se compose de la religion catholique, de la langue française et d'un nombre indéterminé de traditions et de coutumes.

Bien que Bonheur d'occasion soit le prototype par excellence des romans sociaux de cette époque comme le note Michon¹⁹, nous croyons cependant que les portraits de Florentine et de Jean Lèvesque ouvrent la porte à un deuxième volet de l'écriture de Gabrielle Roy qui se caractérise davantage par le "cas de conscience". La cohérence narrative interne de Bonheur d'occasion est frappante et nous permet d'abord une analyse logico-sémantique²⁰ qui commande l'organisation du sens

et tend à mettre au second plan (pour ne pas dire nous fait oublier) les particularités discursives que nous avons essayé de souligner brièvement ci-dessus.

B- L'ÉCRITURE DES COUPLES SITUÉS AU PÔLE NÉGATIF:

L'écriture des couples placés au pôle incommunicabilité et aliénation diffère-t-elle de celle des couples que nous venons d'étudier si nous considérons les mêmes figures? Pierre Hébert a déjà classé Alexandre Chenevert comme prototype de l'être aliéné et cela correspond à ce que nous avons dégagé du portrait de ce caissier inquiet:

Alexandre Chenevert poussera à la limite les affres de la mémoire individuelle: point focal de l'aliénation et de la libération, il nous propose une série d'analepses qui en font l'apprenti-sorcier de l'ère rationnelle. Son problème est en effet celui de "l'identité personnelle" mais les analepses du récit ne font que problématiser son univers, et soumettent Alexandre à l'ultime tentation, celle d'être "emporté sans souvenir"²¹.

Les épithètes attribuées au corps d'Alexandre renvoient sans cesse au récit où se déroule son existence malheureuse. Alexandre est en quête de son moi, mais l'écriture demeure de la focalisation zéro. Le sujet de l'énonciation en sait toujours plus que son héros bien que dans certains passages où Alexandre est au Lac Vert la focalisation interne domine. Ce roman du

"cas de conscience" appartient encore au récit classique où le narrateur est extra-diégétique. Alexandre ne s'exprime pas en "je", mais la très grande fréquence des analepses intervient sur le cours du récit pour donner l'impression d'un personnage-narrateur. Bien que synchroniques, les portraits d'Alexandre et d'Eugénie révèlent à la fois le présent, le passé et même l'avenir par quelques prolepses:

Voilà donc ce qui achevait Eugénie. Comme si ce n'était pas assez de perdre Alexandre tel qu'elle avait cru le connaître, il lui fallait encore perdre un être beaucoup plus mystérieux, presque un étranger; en quelque sorte un homme qui aurait pu être. C'était odieux, un coup pareil! Elle ne savait plus où elle avait la tête avec toutes ces complications de chagrin, ce qui la faisait le plus souffrir: sa solitude après qu'il serait parti ou le regret de ne pas l'avoir connu à temps; ces deux causes se confondant, s'aggravant l'une l'autre, Eugénie était tout à trac. Les bras retombant du fauteuil où elle était assise dans une posture accablée, elle allait se remettre à pleurer, de fatigue autant que d'autre chose, épuisée par ses visites à l'hôpital, les mauvaises nuits, l'inquiétude²². Alexandre l'arrêta d'une voix humiliée.

L'écriture du couple Martha/Stépan situé au même pôle dysphorique rend-elle compte des mêmes figures?

Cette nouvelle, presque entièrement à la troisième personne, manifeste une certaine distanciation de la narratrice d'avec son récit bien qu'on perçoive constamment sa présence à chaque page. Les portraits du couple y sont construits par ses yeux bien sûr, mais surtout à travers les constantes références au passé par lesquelles les deux protagonistes se revoient "jeunes" ou revoient leur partenaire au début de leur vie commune:

Etait-ce encore un visage humain que Martha avait sous les yeux? Le front, la bouche, le regard, tout ce qui en des physionomies mêmes rébarbatives sont portes 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 nouveaux et sombres la rejoignaient; au fond, veillaient des yeux de loup, défiants et sombres.

Ce soir, pensa Martha, elle dénicherait dans son coffre leur ancienne photographie de mariage pour revoir le visage de Stépan et se remettre en mémoire que c'était bien là l'homme avec qui, devant le pope et pour la vie, elle avait conclu alliance d'affection²³.

Dans Un jardin au bout du monde, le portrait du

couple ne fait pas seulement partie du récit. Il est le coeur de celui-ci puisque l'histoire de Martha et de Stépan est racontée à travers leurs monologues individuels bien qu'encore à la troisième personne. La narratrice se dévoile au début (cela ressemble à la présentation de certaines nouvelles de Maupassant...) et nous situe d'emblée dans un climat de "souvenirs":

Et parfois encore, quand renaît à ma mémoire la vision de ce petit jardin aux confins du monde habité, il m'arrive de penser: Ce fut un rêve, pas autre chose! Mais alors reviennent en mon esprit le visage, le sourire, le souvenir de Martha.

C'est de l'intérieur de ses personnages que la narratrice analyse les événements de leur vie et leurs nombreuses questions existentielles, comme dans le cas d'Alexandre Chenevert.

Ce qui distingue, à notre point de vue, l'écriture de ce couple c'est que chaque partenaire est perçu à travers ses pensées individuelles et que son histoire est racontée presque exclusivement par de nombreuses analepses. Ces dernières rendent compte du sens de l'être intérieur de ces deux personnages, de leur difficile accession à leur individualité propre. Nous sommes ici en présence d'un récit rétrospectif de

L'aventure d'un couple âgé qui, à la fin de sa vie, se questionne sur son existence et sur le sens réel de la vie sur terre et en terre étrangère.

Cette déchronologie²⁵ très fréquemment utilisée dans Un jardin au bout du monde présente le souvenir revêcu au présent par les héros. Elle explique la situation actuelle du couple et éclaire l'action elle-même qui se déroule sous nos yeux. Il s'agit de quelque chose de plus qu'une simple référence à un événement du passé puisque c'est à travers la succession des souvenirs que le récit progresse, que les portraits du couple Stépan/Martha se construisent, que des questions métaphysiques se posent, que l'aliénation des personnages est remise en cause:

Quand il eut franchi un bout de chemin, Stépan, époumonné d'avoir tant crié contre son cheval, lui-même et le vent, s'assit enfin et aussitôt s'affaissa en un paquet mou, les yeux rougis, les cils et toute la figure enduits de la poussière qui y collait. Il prit un air hébété. Après ses coups de colère, il tombait dans des états de morne stupeur. Il pouvait alors rester des heures à peine conscient des gestes auxquels il se livrait, de ses paroles et même de ses pensées qu'il suivait de loin, sans intérêt, comme si elles ne lui appartenaient plus. Même l'assurance d'avoir vécu lui manquait alors, ou, du moins, sa vie lui apparaissait comme un

seul long jour monotone, un jour de
quelque trente années d'un bout à
l'autre sans repères, sans événements,
sauf peut-être cette scène que tout à
coup il revoyait avec assez de clarté
[...]

C'est ainsi que ces deux solitudes unies par les
liens du mariage et persistant à demeurer ensemble
reconstituent leur passé dans un texte presque
complètement en style indirect libre. L'usage de ce
discours renvoie discrètement le lecteur à la narratrice
constamment présente derrière ses deux personnages.
C'est sous cette forme indirecte que les monologues
intérieurs de Stépan et Martha reproduisent d'une façon
plus ou moins différée l'histoire et les derniers
moments de leur vie de couple en difficulté de
communication. Les portraits actuels et passés de ce
couple surgissent peu à peu dans ce jeu sur une autre
temporalité (le passé) toujours sous-jacente à la
narration (au présent) de la maladie et de la mort de
Martha.

La nouvelle très peu connue, "La source au désert",
écrite en 1946 vient rompre avec l'écriture des

premières nouvelles et de Bonheur d'occasion. Elle préfigure, à notre avis, le type d'écriture portraitique d'Alexandre Chenèvert et s'inscrit dans la même veine. En plus d'ébranler le système des portraits de couples d'où ressortent des valeurs traditionnelles observées en quatrième partie, elle se construit sur un type de monologue intérieur alimenté par le souvenir du passé.

Dans cette nouvelle, nous sommes en effet en présence d'un récit de mémoire. C'est à travers le souvenir que se déroule le récit de la tragique existence du Docteur Vincent Raymond. Dans ce texte, malheureusement peu connu, c'est par le souvenir du portrait physique des deux femmes de sa vie, Nathalie et Anne, que le personnage principal s'interroge lui aussi sur le sens de sa vie et de sa destinée:

Son émotion intense excluait la joie. Entre lui et cette femme qui avaient souffert, réunis ou séparés, la joie n'avait plus de signification. Mais d'autre part il ne trouvait plus en lui ce ressentiment profond qui l'avait guidé dans ses recherches. Souvent, sous l'effet le plus dévastateur de la drogue, il avait souhaité retrouver Anne à la seule fin de lui infliger le spectacle de sa déchéance. Il lui montrerait ce visage ravagé qui était devenu le sien, ses mains maigres aux phalanges déchaussées, saillantes, l'éclat vitreux de son regard, et il lui crierait: "Voici tel que vous m'avez

condamné à devenir!" Peut-être même ne parlerait-il pas, laissant à ses traits abîmés le soin d'éclairer la jeune fille sur lui-même.

C'est constamment à travers des formes analeptiques que les portraits des personnages se construisent en oppositions systématiques:

Il ne pouvait se l'imaginer vieillie ou enlaidie. Anne ne pouvait être autrement que jeune. Il revit ses yeux gris, de brouillard, ainsi qu'il se plaisait à dire au temps où il connaissait par elle le goût des larmes. Et puis, une étrange association d'idées se fit dans son cerveau. Evoquant Anne, il se rappela en même temps cette exquise peinture de Manet à la Galerie des Arts, qu'il avait nommée à sa fantaisie: La Dame en Gris. C'était le portrait d'une jeune femme, réelle ou imaginée, qu'importe. Telle qu'il la revoyait, -- et il se pouvait que sa mémoire trahit la vérité, -- sa chevelure était relevée en un chignon d'où quelques cheveux follets, fins comme des fils de soie, s'échappaient, retombant sur la nuque mince et gracile. [...]

Soudain la vision de Nathalie, allongée sur sa chaise-longue, le jour et la nuit, tournant les feuillets d'un livre, ne levant la vue que pour jeter autour d'elle un regard perdu, rempli de fausses aventures, rempli de matières fictives, cette vision intolérable passa devant ses yeux. Et comme il lui arrivait toujours lorsqu'il pensait à sa femme, un sursaut de ressentiment le saisit, dirigé étrangement vers Anne plutôt que vers Nathalie.

Une certaine émergence de l'individualité y apparaît grâce au recours constant aux analepses. Le constat de l'échec de sa vie de couple avec Nathalie permet au Docteur Raymond de reconstituer sa propre identité et de surmonter l'échec de sa vie par le souvenir des moments heureux passés avec Anne. Toute la nouvelle est sous le signe de la mémoire. Les trois seuls personnages sont décrits (on serait tenté de dire "peints", car c'est le seul récit où Gabrielle Roy évoque des tableaux pour décrire ses personnages) par le héros. La narratrice nous introduit dans le psychisme de Vincent comme elle nous introduira dans le psychisme de Martha, de Stépan et d'Alexandre pour nous raconter ces existences angoissées à travers les portraits physiques et moraux de ces personnages. Ces derniers surgissent dans le texte par le recours constant à des figures d'anachronie:

La tête penchée, il s'en allait comme un vieux (sic) homme qui ne peut voir venir la mort trop vite à son appel; il savait maintenant quelle espèce d'adieu et de résurrection exprimait le regard d'Anne. Elle mit la main sur son bras. Il se retourna pour la voir une dernière fois. Et voici qu'elle était belle encore une fois sous ses yeux, avec ce nouveau visage auquel il s'habituaient et qui lui paraissait, plus émouvant que le jeune visage d'autrefois. Et voici qu'il l'aimait

plus que jamais sans doute, sans désir
ni de ses lèvres, ni de ses baisers,
sans autre désir que de venir parfois
ici s'apaiser en sa présence et qui
était cela même interdit. Elle retrouva
son geste d'autrefois, si cher,
approchant la main de son front,
glissant du bout du doigt sur les rides
profondes qu'il lui montrait.

Et puis il se retrouva dans la
nuit.

CHAPITRE QUINZIÈME

LES COUPLES DE LA DEIXIS POSITIVE

Les quatre couples que nous avons situés au pôle NON-A du carré (non-incommunicabilité et contestation) ne sont pas uniquement à ce pôle puisqu'on les retrouve au pôle opposé. Ce déplacement nous paraît très signifiant puisqu'il rend compte d'une transformation au niveau des prédicats portraitiques... Ce changement manifeste chez ces couples une tension vers la négation de l'aliénation de leur être. Cette transformation sémantique se perçoit-elle au niveau de l'écriture par des notations indicielles significatives et distinctives de leurs parcours?

A- L'AXE DE LA TRANSFORMATION

L'écriture de "La source au désert" nous paraît encore très éclairante à cet égard à cause de l'écriture analeptique de plus des trois-quarts du récit. Dans cette nouvelle, les analepses ne sont plus qu'externes (hétérodiégétiques) comme dans le cas de Bonheur

d'occasion et de Rue Deschambault. Elles diffèrent même de celles d'Un jardin au bout du monde, où la majorité de celles-ci ne risquent pas de se confondre avec le récit premier. Au contraire dans le cas des portraits de Martha et de Stépan, les retours en arrière accentuent les changements survenus chez l'un et l'autre conjoint. Elles signalent l'écart entre le temps des amours de jeunesse et l'ici et maintenant de l'incommunicabilité.

Dans "La source au désert", le risque d'interférence entre les deux temps du récit est beaucoup plus grand. Le rôle de la mémoire ne consiste pas simplement à combler un vide du récit mais à créer le récit lui-même. Il ne s'agit pas de brèves allusions rétrospectives, mais de réminiscences opératoires. La vision très détaillée du corps et des attitudes d'Anne et de Nathalie hier et aujourd'hui constitue la trame même du récit.

Le portrait n'est plus simplement au service de la narration, il la crée et la soutient constamment par les nombreuses oppositions portraitiques de la "source" (Anne) au "désert" (vie conjugale avec Nathalie). Ces analepses intradiégétiques, selon Genette, "vise[nt] à récupérer la totalité de l'antécédent narratif³⁰" et

c'est justement ce que le texte de "La source au désert" réalise. Ici, les analepses contribuent à établir une dialectique subtile entre le récit lui-même (la marche dans la nuit et la neige de Vincent) et sa référence rétrospective, sans laquelle le récit n'existerait pas.

Nous constatons aussi des changements de voix associés à des changements d'ordre³¹ introduits d'une manière imperceptible qui augmentent l'effet d'instantanéité du récit (les rencontres sur le bateau, les jours d'été à la campagne, les retrouvailles d'Anne, etc.).

Alors que les descriptions de tous les autres couples obéissent à une organisation plutôt rigide dans le temps (analepses surtout explicatives et thématiques), les analepses du couple Vincent/Anne aboutissent à créer une certaine confusion du temps au niveau de la lecture.

Nous ne sommes cependant pas en présence d'un récit à focalisation interne pure où le sujet de l'énonciation feint d'en connaître autant que ses personnages, ni plus ni moins³². Il arrive quand même fréquemment que les portraits des personnages sont ramenés au lieu et temps

de l'énonciation comme si nous étions en présence d'un journal. Les énoncés sont de plus très souvent caractérisés par des locutions modalisantes (sans doute, peut-être, semble-t-il et l'emploi fréquent du conditionnel)³³.

Ces énoncés modalisants se rencontrent également à la fin des romans Alexandre Chenevert et Un jardin au bout du monde. Ces anachronies et ces expressions modalisantes correspondraient-elles à ce que Michon appelle la "motivation psychologisante des analepses" qui se présente comme le reflet d'un monde (ou d'un sujet) menacé, fragile, fractionné³⁴?

Nos découvertes sémantiques nous autorisent à souscrire à cette assertion, bien que l'écriture des couples de ces récits demeure une représentation classique et traditionnelle des héros. Quant au temps et à l'espace, nous n'assistons pas à des anachronies qui instaurent l'incohérence du récit (comme dans Prochain Episode d'Hubert Aquin par exemple) remettant nettement en cause la représentation classique du héros et de l'histoire. Nous croyons cependant que l'introduction de plus en plus fréquente des formes analeptiques dans les récits de Gabrielle Roy contribue

à provoquer l'émergence de l'individualité des personnages de Jean Lévesque, d'Anne, d'Alexandre et de Martha en divisant les couples et en posant par l'écriture même la négation de l'épanouissement des êtres dans le vivre-ensemble-d'un-homme-et-d'une-femme.

B- VERS LA LIBÉRATION

Mais jusqu'où peut se prolonger ce procédé de l'analepse en lien avec l'émergence de l'individualisation d'un individu et d'un peuple? Pour Pierre Hébert, l'évolution des séries romanesques québécoises commande la révélation toujours plus grande d'un personnage qui se dévoile comme narrateur et qui "au moyen du 'pacte autobiographique', étale son identité personnelle"³⁵. Or, aussi inattendu et surprenant que cela puisse paraître, les deux dernières oeuvres de Gabrielle Roy relèvent clairement du récit autobiographique et la narratrice elle-même est le partenaire féminin des deux principaux couples³⁶.

Au plan de la focalisation, nous ne sommes plus uniquement en présence d'une narratrice qui traduit son

savoir sur les personnages par des monologues intérieurs (Alexandre Chenevert, Un jardin au bout du monde, "La source au désert"), mais à un niveau plus élevé de focalisation interne où le savoir de la narratrice sur elle-même nous est transmis par elle-même. En effet, dans les deux derniers couples, Médéric/l'Institutrice et Stephen/Gabrielle, non seulement l'emploi du "je" nous autorise à parler d'autobiographie, mais le constat que l'indentité de l'héroïne se confond avec l'identité de la narratrice.

Ici la rétrospection est le mode principal et unique du récit et par le fait même des portraits de couples qui y sont présentés. Ces derniers, bien qu'ils se veulent référentiels, ne sont certes pas le produit de l'observation de la narratrice extérieure au héros. Ils sont le fruit de la réminiscence de la narratrice qui se confond avec l'héroïne de ces deux relations amoureuses.

La confusion narratrice-auteure-héroïne est encore plus évidente dans La détresse et l'enchantement que dans la dernière nouvelle de Ces enfants de ma vie: la narratrice s'y désigne par son propre nom, Gabrielle, alors que dans "Une truite dans l'eau glacée", elle se désigne toujours par sa fonction d'enseignante.

L'héroïne qui raconte sa vie est-elle bien la même qui fait l'objet de l'autobiographie? Selon Genette la réponse est négative car

le "je narrant" et le "je narré" sont séparés [...] par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de condescendance [...]

Dans les deux oeuvres qui nous occupent actuellement, nous retrouvons cette même différence entre la narratrice et la conjointe des deux couples amoureux.

La narratrice, en effet, interprète constamment dans un discours indirect libre mêlé inextricablement au récit les attitudes et gestes de son partenaire et d'elle-même en y attribuant des valeurs sémantisées. Ces valeurs nommées par la narratrice rejoignent celles que nous avons dégagées des sèmes contextuels des portraits: la libération et la communication qui entraînent la séparation des conjoints qui s'aiment pour favoriser les devenirs individuels:

Je voyais passer des couples aux doigts entrelacés et parfois fermais les yeux pour ne plus les voir, parfois les suivais d'un regard de pitié. Ne savaient-ils donc pas qu'ils couraient à leur malheur? Tout amour me paraissait

destiné à mourir de déception, de souffrance, d'épuisement... Du moins je m'imaginais en être moi-même sortie et bien armée pour ne plus jamais m'y laisser prendre.

On ne peut confondre dans ces récits autobiographiques, et spécialement dans le dernier, classé explicitement dans cette forme, le texte et son auteur, la narratrice et son personnage. Celle qui écrit est-elle différente de celle qui décrit le partenaire masculin? Nous le croyons parce qu'il s'agit non seulement de structurer un "moi" dans ses relations amoureuses avec son partenaire et de s'en distinguer par l'affirmation de deux libertés individuelles, mais également de produire un "je" qui s'affirme en inventant un texte par lequel il se libère. Les analepses prennent donc ici tout leur effet d'indices de libération de l'individu.

L'écriture de ces deux derniers portraits de couples de Gabrielle Roy qui prétend relater ses deux premières expériences d'amour, nous permet, tout comme l'analyse axiologique que nous en avons proposée de retourner aux premiers couples décrits pour en lire leur prolongement idéologique: la négation de l'individualité dans le mariage. La boucle est complétée.

CHAPITRE SEIZIÈME

VERS UNE ÉCRITURE PERSONNALISÉE

Même si nous constatons une évolution réelle dans l'écriture des portraits de couples chez Gabrielle Roy, nous ne pouvons cependant pas classer l'écriture des derniers couples dans ce que nous appelons l'écriture moderne. Il est facile de remarquer que le niveau sémantique des textes de Gabrielle Roy ne se transforme pas au point de ressembler à certains textes d'autres écrivains des années '70-80 (cf. Nicole Brossard, Hubert Aquin, André Major, Louki Bersianik, etc.). L'écriture royienne demeure de type traditionnel. C'est ce que nous démontrent la répétition et la récurrence des traits sémantiques observés dans les portraits de couples qui fondent en quelque sorte le récit traditionnel tel que le définit J.-M. Léard:

Les textes romanesques traditionnels sont des textes où les règles de syntaxe, de sémantique et de pragmatique (soit les trois constituants de la sémantique de Benveniste) sont respectées. Grâce au respect d'un certain nombre de principes d'organisation qui jouent à différents niveaux, en particulier en syntaxe, l'aspect littéral du texte est occulté au profit de l'effet de réel et cela crée chez le lecteur le sentiment de la référence.

Les textes modernes quant à eux possèdent une pluri-isotopie et leurs techniques de construction en est souvent une de contestation de la référence ou même de dé-construction apparente du discours narratif et/ou figuratif.

Selon ces principes, il est facile de remarquer que les récits de Gabrielle Roy et en particulier l'écriture des portraits de couples observés obéissent aux règles des récits traditionnels qui visent d'abord à créer l'illusion référentielle contrairement aux textes modernes, qui "ne visent guère à la référence"⁴⁰.

Au niveau figuratif, en particulier, les acteurs-couples sont sensiblement présents de la même façon, que ce soit dans les textes de 1940 ou dans celui de 1980. Des traits fondamentaux les caractérisent individuellement et des sèmes oppositionnels constants campent invariablement les deux conjoints sur l'axe des contraires. Nous remarquons également la possibilité pour les partenaires et pour le couple d'un changement sur le carré sémiotique qui peut rendre compte des transformations au plan du contenu. Les portraits permettent toujours une ouverture du discursif sur le narratif: cela augmente la vraisemblabilité des acteurs

et provoque l'effet de réel recherché par la narratrice.

Cependant l'analyse de l'évolution de certaines figures comme celle des analepses utilisées de plus en plus tout au long des descriptions des personnages ainsi que les remarques faites au sujet de la transformation au plan de la focalisation et de l'emploi des pronoms personnels nous permet de conclure que les manifestations d'une idéologie de libération s'accompagnent de manifestations discursives repérables. Ces dernières sont de plus en plus fréquemment utilisées, et de plus en plus significatives au plan du contenu puisqu'elles rendent compte du passage de la soumission à une recherche d'identité pour aboutir dans les derniers couples à l'affirmation d'une autonomie personnelle.

Ces figures ne brisent jamais le système logico-sémantique des textes; elles sont toujours prises en charge par la narratrice et appelées par les exigences du récit dans le but d'explicitier l'état actuel du personnage ou de mettre le lecteur en présence de changements majeurs intervenus dans le physique et/ou dans le psychisme du personnage:

Tous les récits anthropomorphes permettent aux acteurs qui agissent dans l'énoncé narratif (actants du faire) de posséder, outre leur compétence somatique, une compétence cognitive: ils perçoivent, interprètent, émettent. L'énonciateur externe délègue (ou fait semblant de déléguer) son savoir. Il garde bien évidemment son pouvoir de contrôle.⁴¹

Dans une perspective de sémantique diachronique, Jacques Michon, Pierre Hébert et Jean-Marcel Léard avaient posé trois étapes majeures constitutives de l'évolution du roman québécois à partir de 1940:

1⁰ une période "communautaire" où le caractère, puis le personnage-type constituent le héros. Cette période est dominée par les fonctions de conservation; le narrateur est extra-diégétique, l'écriture à focalisation zéro (roman urbain).

2⁰ une ère personnaliste caractérisée par les fonctions de problématisation où l'écriture des personnages s'oriente vers une focalisation interne manifestée par l'abondance des monologues intérieurs (roman psychologique).

3⁰ une période "historique" durant laquelle l'individu s'affirme comme personne et manifestée par une tendance à l'autobiographie et un personnage

identifié à un "je-acteur" à travers lequel la collectivité essaie de se donner "un nouveau 'nous', mais composé cette fois de 'je' conscients d'eux-mêmes⁴²".

Nous retrouvons sensiblement ces mêmes étapes dans l'étude du corpus des couples de Gabrielle Roy écrits entre les années 1940 et 1980. Nous y découvrons parallèlement une évolution liée à l'axe sémantique de la communication entre les conjoints, ce qu'aucun des analystes ci-dessus mentionnés n'a souligné comme manifestation de l'évolution de l'écriture et de l'évolution d'un peuple vers sa personnalisation. Il est évident que cette affirmation devrait être vérifiée dans l'ensemble de l'oeuvre des autres auteurs québécois de la même époque.

Nous posons cependant comme hypothèse que, dans cette recherche d'identité décelable dans le roman québécois des quarante dernières années, l'expression des sentiments et l'axe de la communication entre les êtres suivent le même parcours en passant de la non-communication à la communication, tel que nous l'avons présenté précédemment, comme elle passe de la

soumission à la libération ainsi que le proposent les critiques littéraires cités ci-dessus.

Nous avons également constaté que le personnage se construit par touches successives, par agencements de prolepses et/ou d'analepses et que sa progression est toujours soumise au contrôle de la narratrice d'une manière perceptible ou non. Les anachronies ont pour fonction d'éclairer et non de semer la confusion comme cela se retrouve dans les romans modernes (cf. Prochain Episode, Trou de mémoire, etc.).

Est-ce à dire qu'il nous faut conclure que si l'écriture de Gabrielle Roy n'est pas classée comme "moderne", elle ne rend pas compte d'une certaine évolution et ne reflète pas les changements de la société québécoise opérés entre les années 1940 et 1980?

Nous ne croyons pas que l'évolution des formes littéraires soit nécessairement le reflet de la société et de toute la société. L'apparition dans les années 1965-1970 d'une autre forme d'écriture rend compte d'une crise et d'une mentalité particulière identifiable à une élite intellectuelle, mais rend-elle compte de l'évolution de toutes les mentalités? Si elle manifeste

une forme de déséquilibre qui a des répercussions jusqu'à maintenant, nous aimons croire que "la littérature dit plus le milieu qui la choisit et qui l'impose que la société qui la lit (ou ne la lit pas)"⁴³.

Nous pouvons donc affirmer que l'écriture des couples et, par extension, des personnages de Gabrielle Roy a subi une évolution remarquable au cours des quarante années de production de l'auteure. Les premiers personnages étaient bel et bien les prototypes du roman social caractéristique des années '40. Alexandre Chenevert et, bien avant lui, le docteur Vincent Raymond ne sont-ils pas les exemples les plus cités avec le héros de Poussière sur la ville comme exemples des romans psychologiques focalisés sur la conscience d'un personnage central qui se construit à travers son drame intérieur livré petit à petit par le récit? Dans les personnages de Gabrielle Roy, il nous semble que ce type de personnage atteint son apogée avec Martha, l'héroïne d'Un jardin au bout du monde.

Ces enfants de ma vie et en particulier la nouvelle "Une truite dans l'eau glacée" où nous est racontée l'aventure de l'Institutrice et de Médéric, et surtout

la récente autobiographie de Gabrielle Roy, La détresse et l'enchantement constituent la troisième étape dans l'écriture des couples chez Gabrielle Roy et manifestent non seulement l'évolution de l'écriture de l'auteure mais également l'évolution de sa conception du couple.

En effet, ce récit où l'auteure est le sujet en même temps que la narratrice nous invite à relire rétroactivement l'oeuvre et les portraits de couples. Cette lecture nous invite à y découvrir les étapes de la libération de l'auteure, à y lire la difficile montée vers l'autonomie et la personnalisation aux dépens d'une communication impossible dans le vivre-à-deux des couples royiens.

NOTES DE LA CINQUIÈME PARTIE

1. Michel Zérafra, La révolution romanesque, Paris, Klincksiek, 1972, p. 8.
2. Pierre Hébert, "Sémiotique diachronique...", op. cit., p. 211-239.
3. Jacques Michon et Jean-Marcel Léard, Études littéraires, vol. 14; op. cit.
4. Arlène Steiger, "Le roman québécois...", op. cit.
5. Marcel Rioux, "Sur l'évolution...", op. cit.
6. Gérard Genette, Figures III, op. cit., aux chapitres portant ces titres.
7. Ibid., p. 97.
8. Bernard Vannier, L'inscription..., op. cit., p. 165.
9. Loc. cit.
10. G. Roy, B. O., p. 140-142.
11. Id., Dans le chapitre "Le puits de Dunrea" et dans "La nuit et le jour" en particulier.
12. Id. B. O., p. 232 et p. 312-313.
13. Ibid., p. 17.
14. Ibid., p. 140 ; on retrouve le même procédé au sujet du même personnage à la page 143.
15. Ibid., p. 311.
16. Cf. Ibid., p. 142.
17. Ibid., p. 342.

18. M. Rioux, op. cit., p. 111; on lira également à ce sujet l'étude d'Arlène Steiger, op. cit.
19. J. Michon, "L'idéologie...", op. cit., p. 7.
20. Voir André Brochu, "La structure sémantique de Bonheur d'occasion", Revue des sciences humaines, n° 45, 1979, p. 37-47.
21. Pierre Hébert, "Sémiotique diachronique..." op. cit., p. 233.
22. G. Roy, A. C., p. 351-352.
23. Id., Un jardin..., p. 164.
24. Ibid., p. 156.
25. Au sujet de ce terme, voir B. Dupriez, Gradus, op. cit., aux p. 141-142.
26. G. Roy, Un jardin..., op. cit., p. 191; on retrouve les mêmes procédés en particulier aux pages 175-176 et 193.
27. Id., "La source...", op. cit., p. 10.
28. Ibid., p. 11.
29. Ibid., p. 46.
30. G. Genette, Figures III, op. cit., p. 101.
31. Ibid., p. 77-78.
32. Ibid., p. 209.
33. G. Roy, "La source..."
34. J. Michon, "Fonctions...", op. cit., p. 38.
35. Pierre Hébert, "Sémiotique diachronique...", op. cit., p. 235.
36. Cf. "De la truite dans l'eau glacée", op. cit. et La détresse et l'enchantement, op. cit.
37. G. Genette, Figures III, op. cit., p. 259.

38. G.Roy, La détresse..., p. 364; voir aussi p. 361 et 362.
39. J. -M. Léard, "Du sémantique...", op. cit., p. 22.
40. Ibid., p. 23.
41. Ibid., p. 38.
42. Cf. Pierre Hébert surtout dans son article "Sémiotique diachronique..." à la p. 236.
43. J. -M. Léard, "Du sémantique...", op. cit., p.58.

CONCLUSION

Un rideau est levé sur la galerie des personnages, de Gabrielle Roy qui présente au premier plan les portraits des couples-héros. Tout n'est pas vu, tout n'est pas dit! Nous avons tenté de démontrer la complexité narrative et discursive de l'existence du corps écrit dans l'ensemble d'une oeuvre. Au carrefour du texte, du narrateur et du lecteur, le personnage romanesque est pratiquement insaisissable. Plus qu'un produit de l'imagination du descripteur et du descriptaire, le portrait est un produit de la sémantique, de la rhétorique, de la grammaire narrative et discursive.

En utilisant un vocabulaire et une méthode qui relèvent surtout de la sémiotique discursive encore balbutiante, nous avons tenté d'analyser le corpus portrographique des héros romanesques de Madame Gabrielle Roy. Nous avons privilégié la dimension figurative en nous concentrant sur les manifestations indicielles des acteurs, repérables principalement dans les portraits physiques, psychologiques et comportementaux des couples-héros. A l'occasion, nous

avons dû vérifier et/ou homologuer nos hypothèses par quelques incursions dans le syntagmatique. Mais nous sommes consciente que pour clarifier, dégager et épuiser le concept plus englobant des personnages royiens, il nous faudrait davantage approfondir l'étude des séquences narratives, les diverses transformations subies, les intrigues, les schémas évolutifs, les divers modèles actantiels, etc. A cet égard, notre analyse est plutôt introductive que conclusive.

Notre étude des personnages romanesques de Gabrielle Roy voulait également clarifier les concepts de description et plus spécialement des descriptions des personnages en tentant une aventure dans la nouveauté que constitue encore la sémiotique discursive, et plus encore la sémiotique du descriptif et du personnage. Bien que le statut métalinguistique du personnage demeure encore un vaste champ d'exploration en sémiotique, notre travail nous a permis de faire le point sur les recherches entreprises dans ce domaine en particulier par Philippe Hamon, Tashin Yücel, Bernard Vannier, Roland Le Huenen et Paul Perron.

En examinant plus longuement l'élaboration des portraits des couples de Gabrielle Roy, nous avons tenté

de dépasser le simple niveau rhétorique et superficiel des figures observées en proposant une articulation plus globale au niveau "profond", pas toujours évident à première vue. Cette lecture paradigmatique nous a permis de proposer un système qualificatif des couples construit sur les unités constitutives des portraits de couples. Cette organisation des réseaux de qualifications nous a amenée à nous interroger sur l'originalité du projet portrographique de Gabrielle Roy, originalité davantage perceptible quand on la compare à certains principes qui rendent compte de l'évolution littéraire québécoise depuis 1940.

L'on peut se demander s'il existe une caractérisation majeure du portrait des personnages royiens. Notre lecture nous a conduite à présenter un système de portraits de couples fortement dichotomique basé sur des faisceaux de relations d'oppositions et d'antithèses des traits portrographiques. Derrière cette géométrie compositionnelle des attributs se profilent les fonctions actantielles, facilement repérables et dominantes dans les premiers récits, mais devenant de moins en moins importantes au fur et à mesure de l'écriture des derniers textes.

En effet, dans les premiers récits de Gabrielle Roy, il semble évident que les portraits de Bonheur d'occasion, de La Petite Poule d'Eau et des premières nouvelles sont linéaires et relèvent d'une écriture plus "réaliste", assimilant le personnage à son espace social, matériel ou socio-professionnel. Cette catégorie de portraits appartient également à une écriture à narrateur hétérodiégétique. Les personnages sont décrits par un regard extérieur qui ne s'identifie pas plus au sujet de l'énoncé qu'au sujet de l'énonciation. Les portraits sont ici de véritables opérateurs de lisibilité du récit, recentrant l'information, reprenant des éléments narratifs, proposant de nombreux jugements de valeur à l'égard des personnages eux-mêmes et/ou des événements romanesques.

A partir de ces portraits plus morcelés au début (Florentine, Jean Lévesque, Rose-Anna, Azarius, Luzina, etc.), nous passons à des portraits encore plus diffus où le physique, le psychologique et les actions se confondent de plus en plus jusqu'au point où les traits deviennent, non seulement interchangeables, mais ne font qu'un avec le récit (Alexandre, Martha, Vincent, Anne, etc.).

Les descriptions de ces couples relèvent davantage d'une recherche de compréhension du "réel", du monde dans lequel ils vivent que d'un prolongement du "réel". La volonté de saisir un sens caché sous le "réel" domine les récits, et les portraits en sont modifiés. L'intrigue de ces romans est dévalorisée, ou plutôt subordonnée au cheminement intérieur des personnages en quête d'existence, en quête du sens de leur existence. Au niveau des relations conjugales, on assiste à un "climax": le drame de l'incommunicabilité et de l'aliénation est à son apogée. On ne se demande plus "Comment l'histoire va finir?", mais "Que deviendront ces êtres? Ces personnages réussiront-ils à se libérer intérieurement, à se sortir de cette impasse existentielle?"

Ici encore, la narratrice n'adopte pas la manière de penser de ses personnages, elle parle "à leur place", mais en son propre nom puisque les portraits sont souvent le lieu où elle analyse les sentiments de ses personnages en vue de faire comprendre au locataire le drame qu'ils vivent. Les personnages sont ici davantage au service de certaines démonstrations ou visions de l'auteure. En accompagnant Alexandre et Martha dans

leur vie quotidienne, le lecteur n'est-il pas surtout sollicité à réfléchir, à se poser lui-même des questions sur ses valeurs personnelles, à explorer son univers intérieur? Le lecteur est convoqué à dépasser la linéarité du texte pour entrer dans l'espace intérieur du personnage, à accepter ou refuser l'interprétation de la narratrice sur ce personnage, sur le portrait charge qu'elle en fait, sur le sens qu'elle en propose en particulier par les épithètes interprétatives.

Cette perspective quelque peu didactique de la narratrice oblige le lecteur à se questionner sur la vraisemblance du récit et même à la mettre en doute. Au niveau de l'écriture, les analepses sont de plus en plus nombreuses et mettent en valeur les efforts du personnage qui veut émerger de la masse et tenter de se trouver une raison de vivre dans la dispersion des événements malheureux, dans ce monde familial étouffant et aliénant où il n'arrive pas à se dire, à se libérer et à entrer en relation. Les portraits sont donc ici au service de l'affirmation de l'individu dans le présent et non au service des événements diégétiques.

Peu à peu les portraits des couples se construisent sur un autre registre. Les axes sémantiques demeurent,

mais l'émergence de l'individualité se continue. La narratrice devient un personnage narré. Elle joue maintenant un rôle de plus en plus franc dans le récit. Dans Rue Deschambault et La Route d'Altamont, classés comme récits semi-autobiographiques, la narratrice conservait encore une distance par rapport aux couples-personnages (ces derniers faisaient pourtant partie de son entourage: ses parents, voisins, oncles et tantes) puisqu'elle conservait toujours le "il" de l'énoncé. Bien que plus autodiégétiques au plan de la narration, ces récits sont écrits par une narratrice anonyme qui est toujours présente dans l'histoire. Les portraits des couples-agents-d'action étaient encore filtrés par son regard extérieur de personnage-narrateur:

En revanche, dans La détresse et l'enchantement et dans Ces enfants de ma vie, la narratrice parle clairement d'elle-même comme personne en état de libération intérieure face à la notion de couple. Le passé est raconté au présent par un "je" qui semble avoir intériorisé sa difficile expérience relationnelle et personnelle de jeunesse. Le retour en arrière n'est plus occasionnel ou fait dans un but explicatif ou pour soutenir la fiction; il est clair et constant bien

qu'il camoufle encore le "je narré" et le "je narrant".

Cette identification lente mais progressive de la narratrice à ses personnages principaux modifie l'écriture des portraits ainsi que les contenus sémantiques qui s'en dégagent.

L'analyse des portraits de couples nous permet donc de cerner l'existence d'un personnage-type (les premiers couples) qui se transforme en un personnage-sujet (Martha, Vincent, Alexandre...) avant de devenir un personnage-narrateur qui dévoile son identité et ses valeurs dans une sorte de "pacte autobiographique". Le personnage dont on parle au début devient personnage parlant. Les portraits décrits de l'extérieur s'intériorisent, les sentiments interprétés des personnages finissent par jaillir du dedans. Les notations physiques et psychologiques purement indicielles des premiers personnages sont de plus en plus assumées par la narratrice.

Organisés en système, ces indices constituent, non seulement un élément de cohésion de l'oeuvre, mais des signaux herméneutiques complexes où on peut lire l'être de la narratrice sous le personnage principal. Dans

cette perspective, le projet portrographique de Gabrielle Roy devient "indice de sa propre évolution, prétexte de révélation, d'elle-même, devoir-décrire intériorisé.

BIBLIOGRAPHIE

I- OEUVRES DE GABRIELLE ROY

A- VOLUMES

Bonheur d'occasion

1. Montréal, Société des Editions Pascal, 1945, 2 tomes, 532 p.
2. Montréal, Beauchemin, 1947, 2 tomes, 532 p.
3. Paris, Flammarion, 1947, 473 p.
4. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson, New York, Reynald & Hitchcock, 1947, 315 p.
5. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson, Toronto, McClelland & Stewart, 1947, 315 p.
6. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson, London, Heinemann, 1948, 341 p.
7. Traduction espagnole sous le titre Felicidad ocasional par Dr Carlos Juan Vega, Buenos Aires, S.A., Editorial Bell, 1948, 350 p.
8. Traduction danoise sous le titre Blikflokten par Merete Engberg, Copenhague, Gyldendal Norsk Forlag, 1949, 330 p.
9. Traduction slovaque sous le titre Prilezitostné stastie par Fedor Jessensky, Turciansky Svätý Martin, Zivena, 1949, 408 p.
10. Traduction suédoise sous le titre Trumpet av bleck och drömmar faite d'après la version anglaise par Eionar Malm, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1949, 319 p.
11. Traduction norvégienne sous le titre Blikkflijten faite d'après la version anglaise par Caro Olden, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1950, 356 p.

12. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute par Hannah Josephson, introduction par Hugo McPherson, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 5, 1958, 275 p.
13. Montréal, Beauchemin, 1965, 345 p.
14. Genève, Cercle du Bibliophile, Collection "Le Club des grands prix littéraires", 1968, 455 p.
15. Genève, Editio-Service, Collection "Le Club des grands prix littéraires", préface de Henriette Guex-Rolle, 1968, 456 p.
16. Traduction roumaine sous le titre Fericiire Intimplatoare par Elvira Borgdan, préface de Valer Conea, Bucarest, Editura Pentru Literatura Universala, 1968, 343 p.
17. Montréal, Beauchemin, 1970, 345 p.
18. Traduction russe sous le titre Schast'e To Sluchaju faite d'après la version française par I. Grushetskaja: avant-propos intitulé "Kontrasty Monreal'ya" par T. Balashova, Moskva, Izdatel'stvo Khudozhestvennaja Literatura, 1972, 358 p.
19. Montréal, Stanké, 1977, collection Québec 10/10, 396 p.
20. Traduction tchèque sous le titre Stesté 2 vuprodeje par Vyd. L. Praha, Svoboda, 1979, 325 p.
21. Traduction anglaise sous le titre The Tin Flute, par Alan Brown, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, 1980 et 1981, 384 p.

La Petite Poule d'Eau

1. Montréal, Beauchemin, 1950, 272 p.
2. Paris, Flammarion, 1951, 236 p.

3. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry E. Binsse, New York, Harcourt, Brace & Co., 1951, 251 p.
4. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse, Toronto, McClelland and Stewart, 1951, 251 p.
5. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse, London, Heinemann, 1952, 226p.
6. Genève, Editions S.A.R.I., Collection "Les trésors du livre", n° 34, 1953, 211 p.
7. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl, München, Paul List Verlag, 1953, 236 p.
8. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl, Zürich, Schweizer Druck-und Verlagshaus AG., Collection. "Neue Schweizer Bibliothek", 1953, 235 p.
9. Edition scolaire sans "Le Capucin de Toutes-Aides", préface de l'auteur, Toronto, Clarke, Irwin & Col., 1956, 230 p.
10. Edition scolaire sans "Le Capucin de Toutes-Aides", préface de l'auteur, introduction et notes par Joseph Marks, London, George G. Harrap & Co., 1957, 175 p.
11. Montréal, Beauchemin, 1957, 272 p.
12. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl, München, Paul List Verlag, List Bucher 122, 1959, 171 p.
13. Traduction allemande sous le titre Das kleine Wasserhuhn par Theodor Rocholl, Marmarlea, Angleterre, Marmarlea Book Sales Ltd., 1959, 171 p.
14. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse, introduction par Gordon Roper, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 25, 1961, 160 p.

15. Traduction anglaise sous le titre Where Nests the Water Hen par Harry L. Binsse, Vancouver, Evergreen Press, 1965, 160 p.
16. Montréal, Beauchemin, 1965, 272 p.
17. Préface de l'auteur, Paris, Editions du Burin et Martinsart, illustrations de Zarou, Collection "Les Portes de la Vie", 1967, 257 p.
18. Montréal, Beauchemin, édition révisée, 1970, 272 p.
19. Edition de Luxe avec 20 estampes originales de Jean-Paul Lemieux, Montréal, Gilles Corbeil éditeur, 1971, 133 p.
21. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1980, 294 p.

Alexandre Chenevert

1. Montréal, Beauchemin, 1954, 373 p.
2. Alexandre Chenevert, caissier, Paris, Flammarion, 1954, 297 p.
3. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse, New York, Harcourt, Brace & Co., 1955, 251 p.
4. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse, Toronto, McClelland & Stewart, 1955, 251 p.
5. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse, London, Heinemann, 1956, 278 p.
6. Traduction allemande sous le titre Gott Geht Weiter Als Wir Menschen par Theodor Rocholl, München, Paul List Verlag, 1956, 278 p.
7. Traduction anglaise sous le titre The Cashier par Harry L. Binsse, introduction par W.C. Loughheed, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 40, 1963, 221 p.

8. Montréal, Beauchemin, 1964, 373 p.
9. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1979, 397 p.

Rue Deschambault

1. Montréal, Beauchemin, 1955, 260 p.
2. Paris, Flammarion, 1955, 234 p.
3. Montréal, Beauchemin, 1956, 260 p.
4. Traduction italienne sous le titre La Strada di Casa Mia par Peppina Dorè, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, Collection "I Romanzi di Gioia 20", 1957, 220 p.
5. Traduction anglaise sous le titre Street of Riches par Harry L. Binsse, Toronto, McClelland & Stewart 1957, 246 p.
6. Traduction anglaise sous le titre Street of Riches par Harry L. Binsse, New York, Harcourt, Brace & Co., 1957, 158 p.
7. Traduction anglaise sous le titre Street of Riches par Harry L. Binsse, introduction par Brandon Connor, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 56, 1967, 158 p.
8. Montréal, Beauchemin, 1967, 260 p.
9. Montréal, Beauchemin, 1971, 260 p.
10. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1980, 303 p.

La montagne secrète

1. Montréal, Beauchemin, 1961, 222 p.
2. Paris, Flammarion, 1962, 218 p.
3. Traduction anglaise sous le titre The Hidden

Mountain par Harry L. Binsse, Toronto, McClelland & Stewart, 1962, 186 p.

4. Traduction anglaise sous le titre The Hidden Mountain par Harry L. Binsse, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1962, 186 p.
5. Montréal, Beauchemin, 1971, 222 p.
6. Traduction anglaise sous le titre The Hidden Mountain par Harry L. Binsse, Toronto, McClelland, New Canadian Library, n° 109, 1974, 186 p.
7. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1978, 222 p.

La Route d'Altamont

1. Montréal, Editions HMH, Collection "L'Arbre", n° 10, 1966, 261 p.
2. Traduction anglaise sous le titre The Road Past Altamont par Joyce Marshall, New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1966, 146 p.
3. Traduction anglaise sous le titre The Road Past Altamont par Joyce Marshall, Toronto, McClelland & Stewart, 1966, 146 p.
4. Paris, Flammarion, 1967, 231 p.
5. Traduction allemande sous le titre Die Strasse nach Altamont par Von Renate Benson, postface par Von Armin Arnold, Zurich, Manesse Verlag, Collection "Manesse Bibliothek der Weltliteratur", 1970, 335 p.
6. Traduction anglaise sous le titre The Road Past Altamont par Joyce Marshall, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 129, 1975, 146 p.

La Rivière sans repos (suivi de 3 nouvelles esquimaudes)

1. Montréal, Beauchemin, 1970, 315 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Windflower par Joyce Marshall, Toronto, McClelland & Stewart, 1970, 152 p. (Cette traduction n'inclut pas Les Nouvelles esquimaudes).
3. Paris, Flammarion, 1972, 234 p.
4. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1979, 327 p.

Cet été qui chantait

1. Illustrations de Guy Lemieux, Québec et Montréal, Les Editions françaises, 1972, 207 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Enchanted Summer par Joyce Marshall, Toronto, McClelland & Stewart, 1976, 125 p.
3. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1977, 207 p.
4. Traduction anglaise sous le titre Garden in the Wind, and Enchanted Summer par Joyce Marshall, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 155, 1981, 125 p.

Un jardin au bout du monde

1. Montréal, Beauchemin, 1975, 217 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Garden in the Wind, par Alan Brown, Toronto, McClelland & Stewart, 1979, 175 p.
3. Traduction anglaise sous le titre Garden in the Wind, and Enchanted Summer, par Alan Brown, Toronto, McClelland & Stewart, New Canadian Library, n° 155, 1981, 175 p. et 125 p.

Ma Vache Bossie (Conte pour enfants)
Montréal, Léméac, 1976, 45 p.

Ces Enfants de ma vie

1. Montréal, Stanké, 1977, 212 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Children of my Heart par Alan Brown, Toronto, McClelland & Stewart, 1979, 171 p.
3. Toronto, McClelland & Stewart, Seal Book, 1980, 171 p.
4. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1983, 227 p.

Fragiles Lumières de la terre (écrits divers 1942-1970)

1. Montréal, Quinze/prose entière, 1978, 233 p. 2^e édition, 1980, 233 p.
2. Traduction anglaise sous le titre Fragile Lights of Earth, Articles and Memories, par Alan Brown, Toronto, McClelland & Stewart, 1982, 222 p.
3. Montréal, Stanké, Collection "Québec 10/10", 1982, 249 p.

Courte-Quéue (conte)

1. Montréal, Stanké, 1979, 48 p. illustrations de François Olivier.
2. Traduction anglaise sous le titre Cliptail par Alan Brown, illustrations de François Olivier, Toronto, McClelland & Stewart, 1980, 48 p.

De quoi t'ennuies-tu, Eveline (récit)

1. Montréal, Editions du Sentier, 1983, 76 p.

2. Montréal, Boréal Express, 1984, 122 p. Cette édition inclut également "Ely! Ely! Ely!"

La détresse et l'enchantement (autobiographie)

Montréal, Boréal Express, 1984, 505 p.
Avertissement de François Ricard.

B- NOUVELLES ET CONTES PARUS DANS DIVERS PÉRIODIQUES

"A Okko", dans la Revue moderne, vol. 22, n° 12, avril 1941, p. 8-9, 41-42.

"Amusante hospitalité", dans le Jour, Montréal, 6 mai 1939, p. 7.

"Avantage pour", dans la Revue moderne, vol. 22, n° 6, octobre 1940, p. 5-6, 26.

"Bonne à marier", dans la Revue moderne, vol. 22, n° 2, juin 1940, p. 13, 40-42.

"Cendrillon '40", dans la Revue moderne, vol. 21, n° 10, février 1940, p. 8-9, 41-42.

"Ces chapeaux", dans le Jour, 8 juillet 1939, p. 3

"Dead-Leaves", dans Maclean's, Toronto, 1er juin 1947, p. 20, 37-38, 40, 42.

"Embobeliné", dans la Revue moderne, vol. 23, n° 6, octobre 1941, p. 7-8, 28, 30, 33-34.

"Ely! Ely! Ely!" paru dans De quoi t'ennuies-tu Éveline?, Montréal, Boréal Express, 1984, p. 96-122.

"Feuilles mortes", dans la Revue de Paris, 56e année, n° 1, janvier 1948, p. 46-55.
(Traduction de "Dead-Leaves").

"Gérard le pirate", dans la Revue moderne, vol. 22,
n° 1, mai 1940, p. 5, 37-39.

"La conversion des O'Connor", dans la Revue moderne,
vol. 21, n° 5, septembre 1939, p. 4-5, 32-33.

"La femme de Patrick", comédie tirée de la nouvelle
"La conversion des O'Connors".

"La fuite de Sally", dans le Bulletin des
agriculteurs, janvier 1941, p. 9, 39. (Ecrit
de Gabriëlle Roy sous le pseudonyme d'Aline
Lubac).

"La grande Berthe", dans le Bulletin des
agriculteurs, vol. 39, n° 6, juin 1943, p. 4-9,
39-49.

"La grande voyageuse", dans la Revue moderne, vol.
24, n° 1, mai 1942, p. 12-13, 27-30.

"La justice en Danaca et ailleurs", dans les Oeuvres
Librés, Paris, librairie Arthème Fayard,
nouvelle série, n° 23, 1948, p. 163-181.

"La lune des moissons", dans la Revue moderne,
vol. 29, n° 5, septembre 1947, p. 12-13.

"La pension de vieillesse", dans le Bulletin des
agriculteurs, vol. 39, n° 11, novembre 1943,
p. 8, 32-33, 36.

"La petite falence bleue", nouvelle inédite.

"L'Arbre", dans Cahiers de l'Académie
canadienne-française, n° 13, Versions.
Montréal, 1970, p. 5-27.

"La sonate à l'Aurore", dans la Revue moderne,
vol. 22, n° 11, mars 1941, p. 9-10, 35-37.

"La source au désert" I, dans le Bulletin des
agriculteurs, vol. 42, n° 10, octobre 1946,
p. 10-11, 30-47.

"La source au désert" II, dans le Bulletin des
agriculteurs, vol. 42, n° 11, novembre 1946,
p. 13, 42-48.

"La vallée Houdou", dans Amérique française, février 1945, p. 4-10.

"La vallée Houdou", nouvelle dont le texte a été révisé par l'auteure et publié dans Un jardin au bout du monde.

"Le joli miracle", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 36, n° 12, décembre 1940, p. 8, 29-30. (Ecrit de Gabrielle Roy sous le pseudonyme d'Aline Lubac).

"Le monde à l'envers", dans la Revue moderne, vol. 21, n° 6, octobre 1939, p. 6, 34.

"L'Empereur des bois", conte inédit paru dans Etudes littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 581-587.

"Le phare dans la plaine", scénario tiré de "Le vieillard et l'enfant" nouvelle de La Route d'Altamont.

"Les petits pas de Caroline", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 36, n° 10, octobre 1940, p. 11, 45-49.

"Le roi de coeur", dans la Revue moderne, vol. 21, n° 12, avril 1940, p. 6-7, 33-39.

"Ma cousine économe", dans le Magazine Maclean, vol. 3, n° 8, août 1963, p. 26, 41-46. (Traduction de "Sister Finance").

"Ma vache", dans Terre et foyer, Québec, juil.-août 1963, p. 9, 10, 25.

"Mort d'extrême vieillesse", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37 n° 2, février 1941, p. 8, 34-35.

"Nicolai Sulez", dans le Jour, 3 février 1940, p. 7.

"Où iras-tu Sam Lee Wong?" nouvelle revue par l'auteure et publiée dans Un jardin au bout du monde.

"Sainte-Anne-la-Palud", dans la Nouvelle revue canadienne, Ottawa, vol. 1, n° 2, avril-mai 1951, p. 12-18.

"Sécurité", dans la Revue moderne, vol. 29, n° 11, mars 1948, p. 12-13, 66-68. (Traduction de "Security").

"Security", dans Maclean's, Toronto, 15 septembre 1947, p. 20-21, 36, 39.

"Six pilules par jour", dans la Revue moderne, vol. 23, n° 3, juillet 1941, p. 17-18, 32-34.

"The Vagabond", dans Mademoiselle, New York, May 1948, p. 34 (photo de l'auteure), 136, 137, 218-233. (Traduction de "Un vagabond frappe à notre porte").

"Un Noël en route", dans la Revue moderne, vol. 22, n° 8, décembre 1940, p. 8, 32-34.

"Un vagabond frappe à notre porte", dans Amérique Française, janvier 1946, p. 29-51.

"Un vagabond frappe à notre porte", nouvelle dont le texte a été révisé par l'auteure et publiée dans Un jardin au bout du monde.

"Une histoire d'amour", dans la Revue moderne, vol. 21, n° 11, mars 1940, p. 8-9, 36-38.

C- ARTICLES DIVERS

"Allons, gai, au marché", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n° 10, octobre 1944, p. 8-9, 17-20.

"Après les battages", dans le Canada, 40^e année, n° 240, 16 janvier 1943, p. 4.

"Après trois cents ans", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 9, septembre 1941, p. 9, 37-38.

"Bonheur d'occasion aujourd'hui", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 44, n° 1, janvier 1948, p. 6-7, 20-23.

"Bourgs d'Amérique" I, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, n° 4, avril 1942, p. 9, 43-46.

"Bourgs d'Amérique" II, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, n° 5, mai 1942, p. 9, 36-37.

"Ce que j'ai surtout aimé à Londres: Les passants", dans le Jour, 2 mars 1940, p. 2.

"Ceux dont on se passerait volontiers au cinéma", dans le Jour, 7 octobre 1939, p. 2.

"Chacun sa vérité", dans le Jour, 27 mai 1939, p. 7.

"Chez les paysans du Languedoc", dans Paysanna, Montréal, p. 14-15, 23.

"Chez-nous", dans le Devoir, 17 juillet 1948, p. 5.

"Choses vues en passant...", dans la Liberté et le patriote, Winnipeg, 27 juillet 1938.

"Comment j'ai reçu le Fémina", dans le Devoir, 15 décembre 1956, p. 2, 7.

"Comment nous sommes restés Français au Canada", dans Je suis partout, Paris, n° 456, 18 août 1939.

"Dans la vallée de l'or", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 41, n° 11, novembre 1945, p. 8-10, 51-52.

"De la triste Loulou à son amie Mimi", dans le Jour, 17 février 1940, p. 7.

"De Prague à Good Soil", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 39, n° 3, mars 1943, p. 8, 46-48.

Discours de réception du prix David (mars 1971), inédit.

"Douce Angleterre", dans le Jour, 12 août 1939, p. 4.

"Du port aux banques", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 8, août 1941, p. 9, 37-38.

"Encore sur le sujet de l'hospitalité anglaise", dans le Jour, 19 août 1939, p. 2.

"En vagabondant dans le midi de la France. Ramatuelle à Hyères", dans le Jour, 2 décembre 1939, p. 7.

"Est-Ouest", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 7, juillet 1941, p. 9, 25-28.

"Femmes de dur labeur", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 39, n° 1, janvier 1943, p. 10, 25.

"Gabrielle Roy proteste contre la leçon qu'entend servir de Gaulle au Canada français", dans le Soleil, Québec, 29 juillet 1967, p. 3.

"Germaine Guèvremont, 1900-1968", dans Délibérations de la Société Royale du Canada, série IV, tome VII, 1969, p. 74-77.

"Heureux les nomades", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 11, novembre 1941, p. 7, 47-49.

"How I Found the People of Saint-Henri", dans Wings, bulletin mensuel du Literary Guild of America, New York, mai 1947.

"Introduction", dans Terre des Hommes, Montréal et Toronto, La Cie canadienne de l'Exposition universelle de 1967, p. 21-60.

"Jeux du romancier et des lecteurs", conférence prononcée le 1^{er} décembre 1955, devant les membres de l'Alliance française, à l'hôtel Ritz Carlton de Montréal.

"Jeux du romancier et des lecteurs", (texte de 1955), dans Marc Gagné, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin 1973, p. 263-272.

"La belle aventure de la Gaspésie", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 36, n° 11, novembre 1940, p. 8-9, 67.

"La Camargue", dans Amérique française, mai-juin 1952, p. 8-18.

"L'accent durable", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n° 12, décembre 1944, p. 10-11, 42-44.

"La côte de tous les vents", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 10, octobre 1941, p. 7, 42-45.

"La cuisine de Mme Smith", dans Le Jour, 9 septembre 1939, p. 2.

"La dernière pêche", dans la Revue moderne, vol. 22, n° 8, décembre 1940, p. 8, 32-34.

"La ferme, grande industrie", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 3, mars 1941, p. 14, 32-33, 43.

"La forêt canadienne s'en va-t-aux presses", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 41, n° 10, octobre 1945, p. 8-11, 19.

"Laissez passer les jeeps", dans le Canada, 40^e année, n° 199, 24 novembre 1942, p. 5.

"La magie du coton", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 41, n° 9, septembre 1945, p. 8-10, 26-27.

"La "Maison du Canada", dans la Revue populaire, 32^e année, n° 8, août 1939, p. 7, 57.

"L'Anglaise amoureuse", dans le Jour, 4 novembre 1939, p. 2.

"L'appel de la forêt", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 41, n° 4, avril 1945, p. 10-13, 54, 56-58.

"La prodigieuse aventure de la compagnie d'aluminium", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n° 1, janvier 1944, p. 6-7, 24-25.

"La terre secourable", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 11, novembre 1941, p. 11, 14-15, 59, 63.

"L'Avenue Palestine", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 39, n° 2, février 1943, p. 7, 32-33.

"Le carrousel industriel des Cantons de l'Est" I, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 41, n° 2, février 1945, p. 8-10, 27-29.

"Le Cercle Molière... porte ouverte", Souvenirs du Cercle Molière 1936-1938, dans Chapeau bas, Saint-Boniface, Les Editions du Blé, 1980, p. 115-124.

"Le carrousel industriel des Cantons de l'Est" II, dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 41, n° 3, mars 1945, p. 8-11, 18.

"Le chef de district", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, n° 1, janvier 1942, p. 7, 28-29.

"Le long, long voyage", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 41, n° 5, mai 1945, p. 8-9, 51-52.

"Le Manitoba", dans le Magazine Maclean, vol. 2, n° 7, juillet 1962, p. 18-21, 32-38.

"Le pain et le feu", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 12, décembre 1941, p. 9, 29-30.

"Le pays de Bonheur d'occasion", in Le Devoir, Montréal, 18 mai, 1974, p. VIII-IX.

"Le pays du Saguenay: son âme et son visage", dans le Bulletin des Agriculteurs, vol. 40, n° 2, février 1944, p. 8-9, 37.

"Le petit déjeuner parisien", dans le Jour, 30 septembre 1939, p. 2.

"Le régime seigneurial au Canada français", dans Aujourd'hui, Montréal, n° 19, avril 1941, p. 53-58.

"Les battages", dans le Canada, 40^e année, n° 231, 5 janvier, 1943, p. 4.

"Les chats de Londres", dans le Jour, 10 juin 1939, p. 4.

"Les derniers nomades", dans Je suis partout, Paris, n° 413, 21 octobre 1938.

"Les deux Saint-Laurent", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 6, juin 1941, p. 8-9, 37, 40.

"Les gens de chez-nous", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 39, n° 5, mai 1943, p. 10, 33, 36-39.

"Les jolis coins de Londres", dans la Liberté et le patriote, Winnipeg, novembre 1938.

"Les logeuses de Montréal", dans le Jour, 20 mai 1939, p. 7.

"Les pigeons de Londres", dans le Jour, 5 août 1939, p. 5.

"Les SSJB remercient le Québec pour la chaleur de son accueil. Mme Gabrielle Roy dénonce de Gaulle", dans le Devoir, 31 juillet 1967, p. 3.

"Les terres nouvelles de Jean-Paul Lemieux", dans Vie des arts, Montréal, n° 29, hiver 1962-1963, p. 39-43.

"Le théâtre sans femmes", dans le Jour, 16 décembre 1939, p. 7.

"Le thème "Terre des hommes" raconté par Gabrielle Roy", texte intégral.

"Le week-end en Angleterre", dans le Jour, 3 juin 1939, p. 7.

"L'heure du thé en Angleterre", dans le Jour, 17 juin 1939, p. 7.

"L'hospitalité parisienne", dans le Jour, 16 mars 1940, p. 2.

"L'Ile-aux-Coudrés", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n° 3, mars 1944, p. 10-11, 43-45.

"L'instinct nomade chez les Anglais", dans le Jour, 8 juillet 1939, p. 2.

"London a Land's End", dans la Liberté et le patriote, Winnipeg, 12 octobre 1938.

"London a Land's End", dans la Revue moderne, vol. 21, n° 7, novembre 1939, p. 13, 40-41. (Article déjà publié dans la Liberté et le patriote, Winnipeg, 12 octobre 1938).

"Mon héritage du Manitoba", dans Mosaic 3:3, Manitoba in Literature: An Issue on Literary Environment; A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas Published by the University of Manitoba Press. Vol. 3, n° 3, Spring 1970, p. 69-80.

"Noël chez les colons ukrainiens", dans le Jour, 30 décembre 1939, p. 2.

"Noëls canadiens français", dans Je suis partout, Paris, 30 décembre 1938, p. 6.

"Nos agriculteurs céramistes", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 4, août 1941, p. 9, 44-45.

"Notre blé", dans le Canada, 40^e année, n° 221, 21 décembre 1942, p. 2.

"Nous et les ruines", dans le Jour, 24 juin 1939, p. 2.

"Où en est Saint-Boniface", dans la Revue populaire, 32^e année, n^o 9, septembre 1940, p. 68.

"Parmi ceux qui font la traversée", dans le Jour, 29 juillet 1939, p. 5.

"Peuples du Canada", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, n^o 11, novembre 1942, p. 8, 30-32.

"Physionomie des Cantons de l'Est", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n^o 11, novembre 1944, p. 10-11, 47-48.

"Pitié pour les institutrices", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, n^o 3, mars 1942, p. 7, 45-46.

"Plus que le pain", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, n^o 2, février 1942, p. 9, 33-35.

"Préface", dans René Richard, Québec, Musée du Québec, avril-mai 1967.

"Quelques jolis coins de Montréal", dans le Jour, 22 juillet 1939, p. 2.

"Quelques réflexions sur la littérature canadienne d'expression française", dans le Quartier latin, Montréal, 27 février 1962, p. 7.

"Réponse de Mademoiselle Gabrielle Roy", dans Société Royale du Canada, section française, n^o 5, 1947-1948, p. 35-48.

"Si l'on croit aux voyages...", dans le Canada, 40^e année, n^o 210, 7 décembre 1942, p. 2.

"Si on faisait la même chose au Parc Lafontaine", dans le Jour, 11 novembre 1939, p. 4.

"Si près de Londres... si loin", dans la Liberté et le patriote, Winnipeg, décembre 1938.

"Souvenirs du Manitoba", dans Mémoires de la Société Royale du Canada, t. 48, 3^e série, juin 1954, 1^{re} section, p. 1-6.

"Souvenirs du Manitoba", dans la Revue de Paris, 62^e année, n° 2, février 1955, p. 77-83.

"Souvenirs du Manitoba", dans le Devoir, 15 novembre 1955, p. 17.

"Strictement pour les monsieurs...", dans le Jour, 1^{er} juillet 1939, p. 7.

"Témoignage", dans Le roman canadien français, Archives des Lettres canadiennes, t. III, Montréal, Fides, 1964, p. 302-306.

"The Meet", dans le Jour, 14 octobre 1939, p. 2.

"Turbulents chercheurs de paix", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 38, n° 12, décembre 1942, p. 10, 39-40.

"Ukraine", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 39, n° 4, avril 1943, p. 8, 43-45.

"Une grande personnalité anglaise, Lady Francis Ryder", dans le Devoir, Montréal, 29 décembre 1938, p. 5.

"Une ménagerie scientifique", dans la Revue moderne, vol. 23, n° 1, mai 1941, p. 8-9, 36.

"Une messe en Provence", dans le Jour, 27 janvier 1940, p. 2.

"Une trouvaille parisienne", dans le Jour, 21 octobre 1939, p. 2.

"Une voile dans la nuit", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n° 5, mai 1944, p. 9, 49, 53.

"Un homme et sa volonté", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n° 8, août 1941, p. 9, 31-32.

"Un jour, je naviguerai", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 40, n^o 4, avril 1944, p. 10, 51-53.

"Vive l'Expo", dans le Bulletin des agriculteurs, vol. 37, n^o 10, octobre 1941, p. 11, 36-38.

"Voyage en Ungava" (reportage).

"Winnipeg Girl Visits Bruges", dans la Liberté et le patriote, 29 décembre 1938.

N.B.

Les chercheurs peuvent maintenant avoir accès à la Collection des manuscrits de Gabrielle Roy qui appartiennent à la FONDATION Gabrielle Roy de la Bibliothèque nationale du Canada depuis 1984. Cette collection comprend des manuscrits, des oeuvres publiées ou inédites, de la correspondance personnelle (non accessible), des documents d'archives relatifs à l'oeuvre et à la carrière de Madame Roy et les entrevues qu'elle a accordées. On pourra également consulter la magistrale bibliographie de Marc Gagné dans Visages de Gabrielle Roy, op.cit., p. 285-320, ainsi que celle, plus récente mais moins complète, de Vincent L. Schonberger, op.cit., p. 413-440.

II- PRINCIPALES ETUDES SUR L'OEUVRE DE GABRIELLE ROY

A) ETUDES GENERALES

a) Volumes:

BEHOUNDE, Ekitike, Dialectique de la ville et de la campagne chez Gabrielle Roy et chez Mongo Beti, Montréal, Editions Qui, 1983, 94 p.

CHARLAND, Roland-M. et Jean-Noël SAMSON, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, Collection "Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française", n° 1, 1967, 90 p.

GAGNE, Marc, Visages de Gabrielle Roy, Montréal, Beauchemin, 1973, 327 p.

GENUIST, Monique, La création romanesque chez Gabrielle Roy, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1966, 174 p.

GROSSKURTH, Phyllis, Gabrielle Roy, Toronto, Folum, Collection "Canadian Writers and their Works", 1969, 63 p.

GILBERT-LEWIS, Paula, The Literary Vision of Gabrielle Roy: an Analysis of her Works, Birmingham, Alabama, Summa Publications Inc., 1984, 319 p.

HUGHES, Terrance, Gabrielle Roy et Margaret Lawrence: deux chemins, une recherche, Saint Boniface, Les Editions du Blé, Collection "Soleil", 1983, 191 p.

MITCHAN, Allison, The Literary Achievement of Gabrielle Roy, Fredericton, York Press, 1983, 37 p.

RICARD, François, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, Collection "Ecrivains canadiens d'aujourd'hui", 1975, 192 p.

SAINT-PIERRE, Annette, Gabrielle Roy. Sous le signe du rêve, Saint Boniface, Les Editions du Blé, Collection "Soleil", 1975, 137 p.

SOCKEN, Paul G., Concordances de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy, University of Waterloo Press, Waterloo, 1982, 1136 p.

-----Gabrielle Roy: An Annotated Bibliography, Downsview, ECW Press, 1976.

-----(Sous la direction de), Gabrielle Roy: Hommage, (incluant un conte inédit de Gabrielle Roy: "L'Empereur des Bois"), Etudes littéraires, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 437-609.

b) Articles, chapitres et thèses inédites

ALLARD, Jacques, "Le chemin qui mène à la Petite Poule d'Eau", Cahiers de Sainte-Marie, Montréal, n° 1, mai 1966, p. 57-69.

BEAUDOIN, Réjean, "Gabrielle Roy: L'Approche de l'oeuvre", Liberté, 20, vol. 3, n° 117, mai-juin 1978, p. 89-91.

BERRIER, Astrid, "Une adaptation qui ressemble à une trahison de l'oeuvre de Gabrielle Roy", L'Express, Toronto, semaine du 8 au 14 novembre, 1983, p. 7.

BESSETTE, Gérard, "Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy", Etudes littéraires, Québec, vol. 2, n° 2, août 1969, p. 177-202; repris dans Trois romanciers québécois, Montréal, Jour, 1973, p. 201-237.

BLAIS, Jacques, "L'unité organique de Bonheur d'occasion", Etudes françaises, Montréal, vol. VI, n° 1, février 1970, p. 25-50.

BOURBONNAIS, Nicole, "La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy", Voix et Images, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 367-384.

BROCHU, André, "Ces enfants de ma vie", Livres et auteurs québécois, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 331-333.

-----"La Structure sémantique de Bonheur d'occasion", Revue des Sciences Humaines, vol. 45, n° 173, janvier-mars 1979, p. 37-47.

-----"Thèmes et structures de Bonheur d'occasion", Écrits du Canada français, Montréal, n° 22, 1966, p. 163-208; repris dans L'Instance critique, Montréal, Leméac, 1974.

-----"Un aperçu sur l'oeuvre de Gabrielle Roy", Quartier latin, Montréal, 20 février 1962, p. 8, 22 février 1962, p. 4, 27 février 1962, p. 11.

-----"La montagne secrète: le schème organisateur", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 531-544.

CALLAUD, Jean et Louis Panier, "Au sujet de l'écriture. Analyse sémiotique de deux nouvelles de Gabrielle Roy", Protée, vol. 11, n° 3, automne 1983, Chicoutimi, p. 58-70.

CHADBOURNE, Richard, "Essai bibliographique: cinq ans d'études sur Gabrielle Roy, 1979-1984", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 597-609.

GAGNÉ, Marc, "La Rivière sans repos de Gabrielle Roy, étude mythocritique incluant "Voyage en Ungava" (Extraits) par Gabrielle Roy", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 46, n° 1, janvier-mars 1973, p. 83-107, vol. 46, n° 2, avril-juin 1976, p. 180-199, et vol. 46, n° 3, p. 364-390.

GAULIN, Michel-Lucien, "La Route d'Altamont", Incidences, Ottawa, n° 10, août 1966, p. 27-38.

-----"Le Monde romanesque de Roger Lemelin et de Gabrielle Roy", Le Roman canadien-français: Evolution-témoignage-bibliographie. Eds. Paul Wyczynski, Bernard Julien, Jean Ménard et Réjean Robidoux, Archives des lettres canadiennes, Tome III, Montréal, Fides, 1977, p. 133-151.

-----Le thème du bonheur dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, thèse de Maîtrise ès Arts, Université de Montréal, Faculté des Lettres, 1961, 165 p.

GILBERT-LEWIS, Paula, "The Incessant Call of the Open Road: Gabrielle Roy's Incorrigible nomads", The French Review, vol. LIII, no. 6, mai 1980, p. 816-825.

-----"The Last of the Great Storytellers, A Visit with Gabrielle Roy", The French Review, vol. LIV, n° 2, décembre 1981, p. 207-215.

-----"Streets of Riches and The Road past Altamont The Feminine World of Gabrielle Roy", Journal of Women's Studies in Literature, vol. I, n° 2, printemps 1979, p. 133-141.

GRENIER-FRANCOEUR, Marie, "Étude de la structure anaphorique dans La Montagne secrète de Gabrielle Roy", Études québécoises, vol. 1, n° 3, 1976, p. 387-405.

HÉBERT, François, "Gabrielle Roy: Ces enfants de ma vie", Liberté, vol. 20, n° 154, janvier-février 1978, p. 102-105.

IMBERT, Patrick, "Rue Deschambault ou l'ouverture au monde", Lettres québécoises, Jumonville, Montréal, n° 5, février 1977, p. 32-33.

JONES, Grahame C., "Alexandre Chenevert et Kamouraska: Une Lecture australienne", Voix et Images, vol. VIII, n° 2, hiver 1982, p. 329-341.

JUERY, René, "Interprétations de quelques formes des discours de Gabrielle Roy", Voix et Images, vol. VI, n° 2, hiver, 1981, p. 293-317.

LAFLECHE, Guy, "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois", Voix et Images, vol. III, n° 1, septembre 1977, p. 96-115.

LAFLEUR, Jacques, "Gabrielle Roy", Ecriture française dans le monde, n° 2, 1980, p. 74-77.

LE GRAND, Albert, "Gabrielle Roy ou l'être partagé", Études Françaises, 1^{ère} année, n° 2, juin 1965, p. 39-65.

-----"La littérature canadienne-française", Histoire de la littérature française, tome 2, sous la direction de Jacques Roger, Paris, A. Colin, Collection U., 1970, p. 1043.

MAJOR, Jean-Louis, "Mémoire, création/clichés: Fragiles Lumières de la terre de Gabrielle Roy et Une Mémoire déchirée de Thérèse Renaud", Lettres Québécoises, n° 12, novembre 1978, p. 34-36.

MARCOTTE, Gilles "Gabrielle Roy retourne à ses origines", Le Devoir, Montréal, 25 novembre, 1950, p. 18.

MELANCON, Carole, "Évolution de la réception de Bonheur d'occasion de 1945 à 1983 au Canada français", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 457-468.

NOVELLI, Novella, "Concomitances et coïncidences dans Bonheur d'occasion", Voix et Images, vol. VII, n° 1, automne 1981, p. 131-145.

POULIN, Gabrielle, "Une merveilleuse histoire d'amour, Ces enfants de ma vie", Lettres québécoises, n° 8, 1977, p. 4-9.

RENAUD, André, "Ces enfants de ma vie", Voix et Images, vol. IV, n° 2, décembre 1978, p. 331-333.

RICARD, François, "Gabrielle Roy ou l'impossible choix", Critère, Montréal, n° 10, janvier 1974, p. 97-102.

-----"Le Cercle enfin uni des hommes: Hommage à Gabrielle Roy pour sa trentième année de création littéraire", Liberté, vol. 18, n° 1, année 1976, numéro 103, janvier-février 1976, p. 59-78.

-----"La métamorphose d'un écrivain", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 447-455.

ROBIDOUX, Réjean, "Le roman et la recherche du sens de la vie: Vocation, écrivain", dans Mélanges de civilisation canadienne-française.

-----"Gabrielle Roy, au lendemain du grand départ", Lettres québécoises, n° 32, hiver 1983-84, p. 17-19.

ROY, Marie-Anna A., "Gabrielle", "Gabrielle et son ambition", "Gabrielle et son succès", dans Le Miroir du passé, Montréal, Québec Amérique, 1979, p. 24-32, 117-128, 169-191.

ROY, P.-E., "Gabrielle Roy ou la difficulté de s'ajuster à la réalité", Lectures, Montréal, nouvelle série, vol. II, n° 3, novembre 1964, p. 55-61.

RUBINGER, Catherine, "Actualité de deux contes-témoins: Le Torrent d'Anne Hébert et Un Jardin au bout du monde de Gabrielle Roy", Présence francophone, n° 20, 1980, p. 121-126.

SHEK, Ben-Z., "Bonheur d'occasion à l'écran: fidélité ou trahison?", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 481-497.

-----"L'espace et la description symbolique dans les romans montréalais de Gabrielle Roy", Liberté, vol. 13, n° 1, 1971, p. 78-96.

SIROIS, Antoine, "Gabrielle Roy et le Canada anglais", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 469-479.

SOCKEN, Paul, "Les dimensions mythiques dans Alexandre Chenevert", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 499-529.

THERIEN, Gillès, "Bonheur d'occasion: Claude Fournier, lecteur", Voix et Images, vol. IX, n° 2, hiver 1984, p. 170-183.

THERIO, Adrien, "De l'Atlantique au Pacifique, le goût de la liberté. De quoi t'ennuies-tu, Eveline?", Lettres québécoises, n° 31, automne 1983, p. 31-33.

URBAS, Jeannette, "Gabrielle Roy et l'acte de créer", Journal of Canadian Fiction, Montréal, vol. I, n° 4, automne 1972, p. 51-54.

VACHON, Georges-André, "De Saint-Henri à la rue Sainte-Catherine", La Presse, Montréal, 3 avril 1965, supplément littéraire, p. 9.

-----"L'espace politique et social dans le roman québécois", Recherches sociographiques, Québec, vol. VII, n° 3, septembre-décembre 1966, p. 261-273.

B- PRINCIPALES ÉTUDES SUR LES PERSONNAGES DES OEUVRES DE GABRIELLE ROY

a) Thèses inédites

BAPTISTE, Anne, Gabrielle Roy et les classes défavorisées dans la société canadienne-française, Thèse de Maîtrise ès Arts, Mc Gill 1974, 100 p.

BOSCO, Monique, L'isolement dans le roman canadien-français, Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres, Université de Montréal, 1953.

BUREAU, Jean-Joseph, Le complexe de la maternité chez Luzina dans La Petite Poule d'Eau de Gabrielle Roy, Thèse de Maîtrise ès Arts, Faculté des Lettres, Université de Montréal, 1961, 111 p.

COMEAU, Amélia, Les romans de Gabrielle Roy: étude des principaux personnages, Thèse de Maîtrise ès Arts, Québec, Université Laval, 1967, 116 p.

DESROCHERS, Jean-Paul, La famille dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, Thèse de Maîtrise ès Arts, Université Laval, Québec, 1965, 94 p.

GAGNÉ, Marc, L'Homme et le monde dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, Thèse de Doctorat, Québec, Université Laval, 1972.

GOSTICK, Patricia, Signification du voyage dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, Thèse de Maîtrise ès Arts, Université de l'Alberta, 1977, 97 p.

LEMONDE, Anne, Le père, dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, Thèse de Maîtrise ès Arts, Montréal, Université McGill, 1974, 108 p.

LEVASSEUR, Jean-Marie, Gabrielle Roy, peintre de la famille canadienne-française, Thèse de Maîtrise ès Arts, Faculté des Lettres, Université de Montréal, 1960, 87 p.

MAILLET, Antonine (Soeur Marie-Grégoire), La femme et l'enfant dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, Thèse de Maîtrise ès Arts, Moncton, 1959, 102 p.

MARIE-DU-RÉEMPTEUR, Soeur, (Pierrette Seers), Le thème de la solitude dans l'oeuvre de Gabrielle Roy, Thèse de Maîtrise ès Arts, Faculté des Lettres, Université de Montréal, 1963, 106 p.

SCHONBERGER, Vincent L., Les deux pôles de la création artistique chez Gabrielle Roy, Thèse de Doctorat, Département des Lettres françaises, Université d'Ottawa, 1984, 448 p.

b) Articles

BAKKY, Ellen, "The Narrator as Persona in Selected First Person Narratives of Gabrielle Roy", Littérature québécoise Section, Northeast Modern Language Association Convention; North Dartmouth, Massachusetts, 21 March 1980.

BESSETTE, Gérard, "Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy", Etudes littéraires, Montréal, vol. 2, n° 2, août 1969, p. 177-202.

-----"La romancière et ses personnages", Une littérature en ébullition, Montréal, Editions du Jour, 1971, p. 219 à 308.

DAVIAU, Pierrette T., "Le corps écrit dans les premières nouvelles de Gabrielle Roy", 1980, 33 p., inédit.

GAGNE, Marc, "Etude mythocritique des romans de Gabrielle Roy", la Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 46, n°s 1, 2, 3, 1976, p.

GILBERT-LEWIS, Paula, "The Feminine World of Gabrielle Roy's Bonheur d'occasion", George Washington University, Washington, D.C., 6 August 1980.

-----"Feminism and Traditionalism in the Early Short Stories of Gabrielle Roy", Quebec Women's Studies Section; Association for Canadian Studies in the United States, East Lansing, Michigan, 23 October 1981.

-----"The Fragility of Childhood: Gabrielle Roy's Ces Enfants de ma vie", The American Review of Canadian Studies, vol. IX, n° 2, Autumn 1979, p. 148-153.

-----"The Resignation of Old Age, Sickness, and Death in the Fiction of Gabrielle Roy", The American Review of Canadian Studies, vol. XI, n° 2, Autumn 1981, p. 49-66.

-----"Street of Riches and The Road Past Altamont: The Feminine World of Gabrielle Roy", Journal of Women's Studies in Literature, n° 2, Spring 1979, p. 133-141.

-----"Trois Générations de femmes: Le Reflet mère/fille dans quelques nouvelles de Gabrielle Roy", L'Héritage français en Amérique - Section. American Association of Teachers of French, Lille, France, 27 June 1983.

-----"Unsuccessful Couples, Shameful Sex, and Infrequent Love in the Fictional World of Gabrielle Roy", Antigonish Review, 12, n° 48, Winter 1982, p. 49-55.

FRANCOEUR, Marie, "Portrait de l'artiste et pédagogue dans Ces enfants de ma vie", Études littéraires, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 545-576.

MARCOTTE, Gilles, "Rose-Anna retrouvée", L'Action nationale, Montréal, vol. 27, n° 1, janvier 1951, p. 50-52.

PASCAL, Gabrielle, "La condition féminine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy", Voix et Images, vol. V, n° 1, automne 1979, pages 143-163.

-----"La femme dans l'oeuvre de Gabrielle Roy", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 50, n° 1, 1980, p. 121-126.

RIVIÈRES, des, Marie-Josée, "Une analyse idéologique de Bonheur d'occasion", Littérature et Idéologie. La Dynamique des fictions, Québec, Université Laval, novembre 1978, p. 73-87.

SAINTE-MARIE, Paule, "Les personnages de Gabrielle Roy présents à leur corps et au monde", Le Droit, Ottawa, vol. 53, n° 51, 2 mars 1966, p. 4.

SIROIS, Antoine, "Costumes, maquillage et bijoux dans Bonheur d'occasion", Présence francophone, n° 18, printemps 1979, p. 159-163.

THERIO, Adrien, "Le portrait du père dans Rue Deschambault de Gabrielle Roy", Livres et auteurs québécois, 1969, Montréal, Editions Jumonville, 1970, p. 237-243.

VANASSE, André, "Vers une solitude désespérante (La notion d'étranger dans la littérature canadienne V)", l'Action nationale, vol. 55, n° 7, mars 1966, p. 844-851.

WHITFIELD, Agnès, "Alexandre Chenevert: cercle vicieux et évasions manquées", Voix et Images du pays, vol VIII, Montréal, P.U.Q., 1974, p. 107-125.

III- QUELQUES ETUDES SUR LE ROMAN D'EXPRESSION FRANCAISE AU CANADA

A- VOLUMES:

BELLEAU, André, Le Romancier fictif: Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

BESSETTE, Gérard, Une littérature en ébullition, Montréal, Jour, 1967, 315 p.

BOYNARD-FROT, Jahine, Un matriarcat en procès, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982, 231 p.

CARBONNEAU, Robert, Romanciers canadiens: Vie des Lettres canadiennes, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, 176 p.

COLLABORATION, (en), Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Tomes I, II, III, Montréal, Fides, 918 p., 1363 p., 845 p., 1978-1984, sous la direction de Maurice Lemire.

COLLABORATION, (en), Le roman canadien-français, Tome III, Montréal, Fides, 1971, Archives des lettres canadiennes, 514 p.

FALARDEAU, Jean-Charles, Notre société et son roman, Montréal, HMH, 1972, 234 p.

----- Imaginaire social, Montréal, HMH, 1974, 152 p.

MARCOTTE, Gilles, Une littérature qui se fait, Montréal, HMH, 1967, 293 p.

----- Les Bonnes rencontres, Montréal, HMH, 1971, Collection "Reconnaisances", 224 p.

----- Le Roman à l'imparfait, Montréal, Collection "La Presse", 1976, 194 p.

PARADIS, Suzanne, Femme fictive, femme réelle: Le Personnage féminin dans le roman féminin canadien-français, 1884-1966, Québec, Editions Garneau, 1966,

ROBIDOUX, Réjean et André Renaud, Le Roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa, Université d'Ottawa, 1966, 221 p.

SAINT-MARIE-ELUTHÈRE, Soeur, La Mère dans le roman canadien-français, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, 231 p.

WARWICK, Jack, L'Appel du nord dans la littérature canadienne-française, traduction de Jean Simard, Montréal, HMH, 1972,

Collection "Constantes"; n° 30, 249 p.

WYCZYNSKI, Paul, Bernard, Julien, Jean Ménard et Réjean Robidoux, eds, Le Roman canadien-français:

Evolution-témoignage-bibliographie", Archives des lettres canadiennes, Tome III, Montréal, Fides, 1977.

B- ARTICLES

DUCROT-POIRIER, Madeleine, "Recherche et évaluation des attitudes novatrices chez les femmes dans la littérature québécoise dans la littérature québécoise depuis 1960", Cahiers du C.N.R.S., Paris, 1979, p. 2-42.

HÉBERT, Pierre, "La rupture formelle du roman québécois vers 1960: jalons d'étude", Études littéraires, vol. 14, n° 1, avril 1981, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 81-103.

HESBOIS, Laure, "Trop de miracles: Les romanciers québécois et leurs oeuvres", Journal of Canadian Fiction, n° 25-26, 1979, p. 248-233.

LEARD, Jean-Marcel, "Du sémantique au sémiotique: la modernité romanesque au Québec", Études littéraires, vol. 14, n° 1, avril 1981, Québec, Presse de l'Université Laval, p. 17-60.

LE MOYNE, Jean, "La Femme dans la civilisation canadienne-française", Convergences, Montréal, Editions HMH, 1969, p. 69-100.

MICHON, Jacques, "Fonctions et historicité des formes romanesques", Études littéraires, vol. 14, n° 1, avril 1981, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 61-79.

----- "Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960", Revue de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke,

1979, p. 7-41.

ROBIDOUX, Réjean et André Renaud, "Le Roman et la recherche du sens de la vie: Vocation: Ecrivain", Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski, Ed. Pierre Savard, Cahiers du Centre de Recherche en civilisation canadienne-française, n° 10, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 225-235.

STEIGER, Arlène, "Le roman québécois: considérations sociologiques", Possibles, vol. 2, n° 1, automne 1977, p. p. 81-102.

IV- OUVRAGES DE THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

A) ÉTUDES GÉNÉRALES

a) Volumes

ADAM, Jean-Michel, Linguistique et discours littéraire, Théorie et pratiques des textes, Paris, Larousse, 352 p., Collection "L".

ALLARD, Jacques, Zola, le chiffre du texte: lecture de l'Assomoir, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, 164 p.

BAKHTINE, Mickhaël, Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Saria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BAL, Mieke, Narratologie, Paris, Klincksieck, 1977, 199 p.

BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, 275 p., Collection "Tel quel".

----- Mythologies, Paris, Seuil, 1957, 247 p.

----- Sur Racine, Paris, Seuil, 1963, 166 p.

----- S/Z, Paris, Seuil, 1970, 227 p.

----- Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972, 128 p.

----- Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, 86 p., Collection "Tel quel".

BENVENISTE, Emile, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

BESSIERE, Jean (et Alii), Littératures et genres littéraires, Paris, Larousse, 1978, 255 p.

BOUDON, Pierre, Introduction à une sémiotique des lieux. Écriture, graphisme, architecture, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1981, 289 p.

CALLOUD, Jean et François Genuyt, La première épître de Pierre. Analyse sémiotique, Paris, Cerf, 1982, Collection "Lectio divina", no 109, 218 p.

COHN, Dorritt Claire, La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, 315 p., Collection "poétique".

----- Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1978, 331 p.

COQUET, Jean-Claude (et Alii), Sémiotique. L'école de Paris, Paris, Hachette Université, 1982, 207 p., Collection "Langue. Linguistique. Communication".

COURTÈS, Joseph, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette Université, 1976, 143 p., Collection "Langue. Linguistique. Communication".

DUBOIS, Jean (et Alii), Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973, 516 p.

DUCROT, Oswald et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, 493 p.

FAGES, Jean-Baptiste, Le structuralisme en procès, Toulouse, Privat, 1968, 121 p., Collection "Regard".

FOSSION, André et J.-P. Laurent, Pour comprendre les lectures nouvelles, Linguistique et pratiques textuelles, Paris, Duculot, Bruxelles, A. De Boeck, 1981, 167 p.

GENETTE, Gérard, Figures II, Paris, Seuil, 1969, Collection "Tel quel", 293 p.

----- Figures III, Paris, Seuil, 1967, 296 p.

GREIMAS, Algirdas Julien, Du sens. Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1970, 313 p.

----- Du sens II. Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1983, 245 p.

----- et Joseph Courtès, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette Université, 1979, 422 p., Collection "Langue. Linguistique. Communication".

----- Maupassant: la sémiotique du texte: exercices pratiques, Paris, Seuil, 1976, 276 p.

----- Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, 263 p.

GROUPE d'ENTREVERNES, Analyse sémiotique des textes, Lyon, Presses universitaires, 1979, 207 p.

----- Signes et Paraboles. Sémiotique et textes évangéliques, Paris, Seuil, 1977, Présentation de A. J. Greimas.

HELBO, André (et Alii), Le champ sémiologique, Bruxelles, Edition Complexe, 1979, Collection "Creusets", 413 p. en pagination multiple.

HÉNAULT, Anne, Les enjeux de la sémiotique, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 191 p., Avant-propos de A.J. Greimas.

IMBERT, Patrick, Roman québécois contemporain et clichés, Ottawa, Editions Université d'Ottawa, 1983, 186 p.

JAKOBSON, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Editions de minuit, 1963, 260 p.

JUÉRY, René et Serge A. Thériault, Approches structurales des textes, Hull, Editions Asticou, 1980, Collection "Centre d'études universitaires dans l'ouest québécois", 240 p.

LOTMAN, Iouri, La Structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, voir chap. VIII, sur "la composition de l'oeuvre verbale", p. 299-389.

LUKACS, Georg, Problèmes du réalisme, Paris, L'Arche, 1975, 396 p.

MITTERAND, Henri, Le discours du roman, Paris, P.U.F., 1980, 266 p.

NIEL, André, L'analyse structurale des textes, Paris, Mame, 1973, 187 p.

PROPP, Vladimir, Morphologie du conte, Paris, Seuil, 254 p., Collection "Poétique".

RASTIER, François, Essais de sémiotique discursive, Paris, Mame, 1973, 221 p., Collection "Univers sémiotique".

RICARDOU, Jean, Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, 1967, 208 p.

RICOEUR, Paul, La métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, 413 p.

SARTRE, J.- P., Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, 1967, 374 p..

TODOROV, Tzvetan, Les genres du discours, Paris, Seuil, 1978, 309 p., Collection "Poétique".

----- Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique, Paris, Seuil, Collection "Points", 1968, 111 p.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1977, 309 p., Collection "Critique".

ZERAFFA, Michel, La révolution romanesque, Paris, 10/18, 1972, 439 p.

b) Articles

AMOSSY, Ruth et Elisabeth Rosen, "Les clichés dans Eugénie Grandet...", Littérature, n° 25, février 1977, Paris, Larousse, p. 114-128.

BAL, Mieke, "Narration et focalisation", Poétique, n° 20, février 1977, Paris, Seuil, p. 107-121.

BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57, reprise de Communications, n. 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.

----- "Le discours de l'histoire", Poétique, n° 49, Paris, Seuil, février 1982, p. 13-21.

BUTOR, Michel, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", Répertoire II, Edition de Minuit, 1964, p. 61-72, repris dans Essais sur le roman, Gallimard, Collection "Idées", 1969, p. 73-88.

GENETTE, Gérard, "Frontières du récit",
Communications, Paris, Seuil, 1966,
p. 152-162.

----- "Vraisemblance et motivation",
Communications, n° 11, Paris, Seuil, 1968,
p. 5-21.

HERSCHBERT-PIERRÔT, Anne, "Clichés,
stéréotypie et stratégie discursive dans le
discours de Lieuvain, (Madame Bovary, II, 8)",
Littérature, n° 13, septembre 1980, Paris,
Larousse, p. 88-103.

----- "Problématique du cliché", Poétique,
n° 43, septembre 1980, Paris, Seuil,
p. 334-345.

LEJEUNE, Philippe, "Le pacte
autobiographique", Poétique, n° 14, Paris,
Seuil, 1973, p. 137-162.

PANIER, Louis, "La bombe dans le discours:
énonciation et mise en discours dans un
article de presse", Études littéraires,
vol. 16, n° 1, avril 1983, p. 55-77.

----- "De l'idéologie dans le discours...",
Sémiotique et Bible, n° 19, septembre 1980,
Lyon, CADIR, p. 7-24.

PRINCE, Gérard, "Introduction à l'étude du
narrataire", Poétique, n° 14, Paris, Seuil,
1973, p. 178-196.

RIFFATERRE, M., "Fonctions du cliché dans la
presse littéraire", Essais de stylistique
structurale, traduction D. Delas, Paris,
Flammarion, 1971, p. 161-181.

TODOROV, Tzvetan, "Les catégories du récit
littéraire", Communications, n° 8, Paris,
Seuil, 1966, p. 125-151.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, "Point de vue ou
perspective narrative", Poétique, n° 14, 1970,
Paris, Seuil, p. 476-497.

B- THEORIE LITTERAIRE SUR LE PERSONNAGE ET LA DESCRIPTION

a) Volumes

Blanchard, Marc-Eli, Description: Sign, Self, Desire, Paris, Mouton, 1980, 299 p.

COLLABORATION (en), Le décrit, numéro spécial de la revue Littérature, n° 38, Paris, Larousse, 1980,

COLLABORATION (en), Toward a Theory of Description, Yale French Studies, n° 61, Yale, 1981, 305 p.

COLLECTIF, La description, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1974,

HAMON, Philippe, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette Université, 1981, 268 p., Collection "Langue. Linguistique. Communication".

----- Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola, Genève, Droz, 1983, 325 p.

IMBERT, Patrick, Sémiotique et description balzacienne, Ottawa, Edition de l'Université d'Ottawa, 1978, 199 p.

LE HUENEN, Roland et Paul Perron, Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet, Montréal, P.U.M., 1980, 283 p., Collection "Didier érudition".

VANNIER, Bernard, L'inscription du corps, Paris, Klincksieck, 1972.

YÜCEL, Tashin, Figures et messages dans la comédie humaine, Paris, Mame, 1972.

ZERAFFA, Michel, Personne et personnage, Paris, Klincksieck, 1971, 496 p.

b) Articles

AMPRIMOZ, Alexandre, "la sémiotique des gestes dans le roman québécois: problème méthodologique", Présence francophone, n° 18, Sherbrooke, CELEF, 1979, p. 95-108.

BRODEUR, Léo, "Essai heuristique sur une pré-sémiotique du corps humain en littérature (Clandel - Senghor - Briën)", Présence francophone, n° 18, Sherbrooke, CELEF, 1979, p. 178-209.

BROMBERGER, C. "Technologie et analyse sémantique des objets", L'homme, vol. 19, n° 1, p. 105-140.

DAVIAU, Pierrette, "Disparition du personnage?", Sémiotique et Bible, n° 23, Lyon, CADIR, septembre 1981, p. 1-19.

----- "L'étude des visages de femmes chez Maupassant", inédit, 39 p.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, "La pierre descriptive", Poétique, n° 43, Paris, Seuil, septembre 1980, p. 293-304.

GOTHOT-MERSCH, Claudine, "La description des visages dans Madame Bovary", Littérature, n° 15, octobre 1974, p. 17-26.

GROUPE D'ENTREVERNES, "Élément d'analyse: la composante discursive: figuratif et thématique", Sémiotique et Bible, n°^{OS} 33 et 35, mars et septembre 1984, Lyon, CADIR, p. 1-7, p. 1-11.

HAMON, Philippe, "Qu'est-ce qu'une description?", Poétique, n° 12, Paris, Seuil, 1972, p. 465-485.

----- "Un discours contraint", Poétique, n° 16, 1973, p. 411-445.

----- "Pour un statut sémiologique du personnage", Littérature, n° 6, mai 1972, p. 86-110, repris dans Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

LE HUENEN, Roland et Paul Perron, "Le système des objets dans Eugénie Grandet", Littérature, n° 26, Paris, Larousse, 1977, p. 94-119.

----- "Le signifiant du personnage dans Eugénie Grandet", Littérature, n° 14, 1974, p. 36-48.

LUKACS, Georg, "Raconter ou décrire" traduction française dans Problèmes du réalisme, Paris, l'Arche, 1975.

MITTERAND, Henri, "Fonction narrative et fonction mimétique. Les personnages de Germinal", Poétique, n° 16, Paris, Seuil, 1973, p. 477-490.

RICARDOU, J. "L'ordre des choses ou une expérience de la description méthodique", Pratique, n° 34, 1982, p. 75-85.

RIFFATERRE, Michael, "Système d'un genre descriptif", Poétique, n° 9, Paris, Seuil, 1972, p. 15-30.

VAN BUUREN, Maarten, "L'essence des choses", Poétique, n° 43, Paris, Seuil, 1980, p. 324-334.

V- DIVERS

ANGENOT, Marc, Le roman populaire: recherche en paralittérature, Montréal, P. U. Q., 1975, 198 p.

BAECHLER, Jean, Qu'est-ce que l'idéologie, Paris, Gallimard, 1976, 405 p., Collection "Idées".

BALZAC, Honoré de, Eugénie Grandet, Paris, Hachette, 1971, 77 p.

----- Z. Marcas, Genève, Shira, 1946, 118 p. "Petite collection de Balzac".

----- Sarrasine, dans S/Z, Roland Barthes, Paris, Seuil, 1970, p. 227-258.

BOTHEREL, Nicole et alii, Les nouveaux romanciers, Paris, Bordas, 1976, 256 p.

DUPRIEZ, Bernard, Gradus. Les procédés littéraires, (dictionnaire), Montréal, Presses de la Cité, 1980, 548 p., Collection "10/18".

FLAUBERT, Gustave, Madame Bovary, Paris, Brodeur et Taupin, 1963, 503 p., Collection "Le livre de poche".

FOURNIER, G. Comment composer mon devoir de français, Paris, Editions J. de Gigord, 1967, 287 p.

GESLIN, Lucien et J. -M. Laurence, Le Plan, Tome II, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1966, 375 p.

HAGNAUER, Roger, L'expression écrite et orale, Paris, Editions ouvrières, 1961, 287 p.

JAUSS, H. R. Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1975.

MONIERE, Denis, Le développement des idéologies au Québec. Des origines à nos jours, Montréal, Québec/Amérique, 1977, 377 p.

RIOUX, Marcel, "Sur l'évolution des idéologies au Québec", Revue de l'Institut de sociologie. Aperçu sociologique sur le Québec, Bruxelles, Université libre, 1968, p. 95-124.

ZINKER, Joseph, "Complementary and the Middle Ground in Couples", The Gestalt Journal, vol. 61, n° 2, march 1984, p. 13-27.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
--------------	---

PREMIERE PARTIE:

UNE APPROCHE SEMIOTIQUE DU PORTRAIT	8
-------------------------------------	---

Chapitre I: <u>Le couple narratif/ descriptif</u>	14
---	----

A- L'opération descriptive dans le récit	16
--	----

a) De-"scribere"	16
------------------	----

b) Indices et informants	19
--------------------------	----

B- Le narratif vs le descriptif	25
---------------------------------	----

a) Reconnaissance des unités descriptives	25
---	----

b) "Frontières du récit"	28
--------------------------	----

c) Débordement ou refoulement du récit	30
--	----

C- Des logiques différentes	35
-----------------------------	----

a) Attente des lecteurs	35
-------------------------	----

b) Structures différentes	41
---------------------------	----

c) Interactions de ces deux types structurels	45
---	----

d) Projet descriptif	55
----------------------	----

Chapitre II: <u>Statut spécial du portrait?</u>	60
A- Rôle du portrait	61
a) Lieu de référence	62
b) Lieu de signification	66
c) Lieu d'organisation	70
d) Lieu d'intégration	72
B- La spécificité du portrait	75
a) Portrait vs description	75
b) Portrait vs personnage	79
Notes de la première partie	97

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE DU PORTRAIT CHEZ GABRIELLE ROY 106

Chapitre III: <u>L'espace portrographique de Bonheur d'occasion</u>	111
A- L'espace rhétorique de <u>Bonheur d'occasion</u>	112
a) Modalités de présentation	112
b) Formalisation du VOIR	124
B- L'espace narratif de <u>Bonheur d'occasion</u>	127
a) Des prédicats chargés	127
b) Valeur diégétique des portraits	135

Chapitre IV	<u>L'écriture constructive du corps dans Bonheur d'occasion</u>	141
A-	L'existence du corps écrit	143
a)	Occurrences des traits corporels	143
b)	Réduction et redondance	149
B-	Décodage du corps écrit	152
a)	Constantes des éléments corporels	152
b)	Évolution des caractérisants portraitiques	161
c)	Incidences diégétiques	165
C-	Récurrance sémique	172
a)	Oppositions des antagonistes	172
b)	Coïncidence du figuratif et du narratif	177
c)	Illusion de réalisme	180
	Notes de la deuxième partie	186

TROISIÈME PARTIE

LE SYSTÈME DES PORTRAITS. CHÈZ GABRIELLE ROY 191

Chapitre V:	<u>Synthèse des principales études des personnages de Gabrielle Roy</u>	194
-------------	---	-----

A-	Analyses thématiques et psycho-sociales	195
----	---	-----

B- Analyses centrées sur l'écriture	201
Chapitre VI: <u>Les couples dans l'oeuvre de Gabrielle Roy</u>	209
A- Détermination du corpus	210
B- La réduction des corps	213
Chapitre VII: <u>Les constantes constitutives des couples royiens</u>	223
A- Cohérence des réseaux sémiques	224
B- Personnages stéréotypés?	235
C- Coïncidences au plan figuratif	240
Chapitre VIII: <u>La vie relationnelle des couples royiens</u>	245
A- Union des contraires	246
B- Échecs causés par le manque d'oppositions	256
Chapitre IX: <u>Un système des attributs</u>	266
Notes de la troisième partie	275

QUATRIÈME PARTIE

L'IDÉOLOGIE SOUS-JACENTE AUX PORTRAITS
DE COUPLES DE GABRIELLE ROY 281

Chapitre X: Fonctionnement de l'idéologie au
niveau discursif 287

Chapitre IX: Le concept de "couple marié" chez
Gabrielle Roy 295

A- Constantes dans les couples des premières
nouvelles 297

B- Couples des premiers romans 310

C- Couples des romans de l'incommunicabilité 323

Chapitre XII: Les couples non mariés des récits
royiens 335

A- Les deux premiers couples 336

B- Les deux autres couples 342

a) Médéric et l'Institutrice 343

b) Gabrielle et Stephen 349

Chapitre XIII: Évolution dans les portraits
de couples 354

Notes de la quatrième partie 369

CINQUIÈME PARTIE

EVOLUTION DE L'ÉCRITURE DES PORTRAITS CHEZ GABRIELLE ROY	376
--	-----

Chapitre XIV: <u>L'écriture des couples de la deixis négative</u>	380
---	-----

A- Écriture des couples des premiers récits	381
---	-----

B- Écriture des couples situés au pôle négatif	391
--	-----

Chapitre XV: <u>Les couples de la deixis positive</u>	401
---	-----

A- L'axe de la transformation	402
-------------------------------	-----

B- Vers la libération	406
-----------------------	-----

Chapitre XIV: <u>Vers une écriture personnalisée</u>	410
--	-----

Notes de la cinquième partie	419
------------------------------	-----

CONCLUSION	422
------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	432
---------------	-----

I- Oeuvres de Gabrielle Roy	433
-----------------------------	-----

A- Volumes	433
------------	-----

C- Articles divers	444
II- Principales études sur l'oeuvre de Gabrielle Roy	454
A- Études générales	454
B- Études sur les personnages de l'oeuvre de Gabrielle Roy	460
III- Quelques études sur le roman d'expression française au Canada	464
IV- Ouvrages de théorie et critique littéraire	467
A- Études générales	467
B- Théorie littéraire sur le personnage et la description	473
V- Divers	475
TABLE DES MATIÈRES	477